

Anais

IV SEMINÁRIO

DE ESTUDOS MEDIEVAIS NA PARAÍBA

João Pessoa, PB
12, 13 e 14
de junho
2017

UTOPIAS MEDIEVAIS

"Graal"
"Cidade das Damas"
"Amor Corado"
"Beguinias"

Org:

Luciana Calado Deplagne

Maria Graciele Lima

Maria Simone Marinho Nogueira

EJ Editora
UFPB



*Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Maria Graciele Lima
Maria Simone Marinho Nogueira
(Organizadoras)*

Anais
*IV Seminário de Estudos
Medievais na Paraíba
Utopias Medievais*

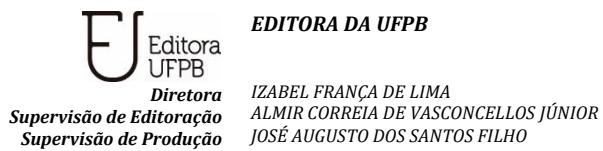
**Editora da UFPB
João Pessoa
2017**



UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora
Vice-Reitor

MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ
BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA



COMISSÃO CIENTÍFICA

Aldinida Medeiros (UEPB)
Annabela Rita (Universidade de Lisboa)
Ana Míriam Wuensch (UnB)
Cláudia Brochado (UnB)
Fernanda Cardoso (UECE)
Isabel Lousada (Universidade Nova de Lisboa)
Karine Rocha (UFPE)
Luciana Calado Deplagne (UFPB)
Luciano Vianna (UPE)
Maria Graciele de Lima (UFPB)
Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB/UFPB)
Ria Lemaire (Université de Poitiers)
Suelma de Souza Moraes (UFPB)

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S471a Seminário de Estudos Medievais na Paraíba (4 : 2017 : João Pessoa-PB.).
Anais do IV Seminário de Estudos Medievais na Paraíba: utopias
medievais, de 12 a 14 de junho de 2017 / Organizadoras: Luciana
Eleonora de Freitas Calado Deplagne, Maria Graciele Lima, Maria
Simone Marinho Nogueira. - João Pessoa: Editora da UFPB, 2017.
545 f. : il.

ISBN: 978-85-237-1215-0

1. Idade Média - História - Paraíba. 2. Estudos medievais. 3.
Misticismo. I. Deplagne, Luciana Eleonora de Freitas Calado. II. Lima,
Maria Graciele. III. Nogueira, Maria Simone Marinho. IV. Título.

UFPB/BC

CDU -94°04/14"(813.3)

Os artigos e suas revisões são de responsabilidade dos autores.

EDITORA DA UFPB Cidade Universitária, Campus I -s/n
João Pessoa - PB
CEP 58.051-970
editora.ufpb.br
editora@ufpb.br
Fone: (83) 3216.7147



Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Profa. Dra. Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz - Reitora
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Profa. Dra. Mônica Nóbrega - Diretora
Coordenação do curso de Letras
Prof. Cirineu Cecote Stein - Coordenador
Programa de Pós-Graduação em Letras
Profa. Dra. Ana Marinho - Coordenadora

INICIATIVA

Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais(CNPq/UFPB)
Grupo Christine de Pizan(CNPq/UFPB/UnB)
Grupo de Pesquisa Estudos Literários Lusófonos (CNPQ/UEPB)
Principium (CNPq/UEPB)
Sacratum (CNPq/UFPB)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Aldinida Medeiros (UEPB)
Ana Míriam Wuensch (UnB)
Luciana Calado Deplagne (UFPB)
Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB/UFPB)

ARTE
François Deplagne

EIXOS TEMÁTICOS

Utopia do amor: Fin'Amor
Utopia da Querelle des femmes: A Cidade das Damas
Utopia da autonomia: As beguinhas
Utopia e Novelas de Cavalaria



La utopía

La utopía es deseo,
sueño sin razón
que la razón destruye el sueño.

La utopía es risa,
altanera mirada lucida
que la luz nos ciega los ojos.

La utopía es cortesía,
obnubilada pasión
que nos hace a todos iguales.

La utopía es afecta,
democrática y cabal
que todos somos visionarios latentes.

La utopía es ironía,
desvío recto y mordaz
que es la vez del fingidor.

La utopía es la verdad,
una mentira disfrazada de esperanza
que nuestro eterno desencanto nos
mueve.

La utopía es respuesta,
pregunta no formulada
que es nuestro innato deseo de fuga.

La utopía es defensa,
ineludible compromiso humano
que proyecta nuestros miedos.

La utopía es fe,
acción redentora implícita
que calma la tempestad.

Utopía, deseo, risa, cortesía, ironía,
verdad, respuesta, defensa y fe.

La utopía no existe precisamente
porque existe.

A utopia

Utopia é desejo,
sono sem razão
que a razão destrói o sono.

Utopia é riso,
lúcido e altivo olhar
que a luz que cega os nossos olhos.

Utopia é cortesia,
obnubilada paixão
que nos faz todos iguais.

Utopia é afetiva,
democrática e justa
que todos nós somos visionários latentes.

Utopia é ironia,
desvio certo e afiado
que é a vez do fingidor.

Utopia é a verdade,
uma mentira disfarçada de esperança
que a nossa eterna deceção nos move.

Utopia é resposta,
pergunta não formulada
que é o nosso desejo inato de fuga.

Utopia é defesa,
compromisso humano inevitável
que projeta os nossos medos.

Utopia é fé,
ação redentora implícita
que acalma a tempestade.

Utopia, desejo, riso, cortesía, ironía,
verdade, resposta, defesa e fé.

A utopia não existe precisamente porque
existe.

Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión - UFPB

Joaõ Pessoa, 12 de junho de 2017.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
Maria Graciele de Lima	10
CONFERÊNCIAS.....	11
PARAÍSO E UTOPIA: A OBRA VISIONS OF THE KNIGHT TONDAL (1475) EM CONTRAPONTO COM AS DISTOPIAS FUTURISTAS.....	11
Adriana Zierer	11
A INDISPENSÁVEL IRONIA.....	36
Eduardo Hoornaert.....	36
BEATRIZ DE NAZARÉ (1200-1268) E OS SETE MODOS DO AMOR.....	50
Maria Simone Marinho Nogueira.....	50
MESAS-REDONDAS.....	60
LIÇÕES DAS UTOPIAS MEDIEVAIS: A CONTRIBUIÇÃO DE GIOACCHINO DA FIORE (1135-1202).....	60
Alder Júlio Ferreira Calado.....	60
O CORPO QUE CALA: A VIDA DIVINA E A EMANCIPAÇÃO DO CORPO NO PENSAMENTO DE MARGUERITE PORÈTE.....	67
Amanda Oliveira da Silva Pontes.....	67
UTOPIAS MEDIEVAIS E MERLIM CRISTIANIZADO.....	78
André de Sena.....	78
MINNESÄNGER - LA GUERRA E L'UTOPIA DELL' AMORE.....	97
Claudio Lanzi.....	97
“NETA(S) DE D. DINIS”: FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO, MARIA TERESA HORTA, MYRIAM COELI E NATÁLIA CORREIA.....	121
Conceição Flores.....	121
“QUEM É A AUTORA?”: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NA INGLATERRA MEDIEVAL.....	134
Fernanda Cardoso Nunes.....	134
UTOPIA, DISTOPIA E A INSATISFAÇÃO COM A REALIDADE EM A CIDADE DAS DAMAS, DE CHRISTINE DE PIZAN E O ÚLTIMO HOMEM, DE MARY SHELLEY.....	143
Janile Pequeno Soares.....	143
UTOPIA LITERÁRIA ESPANHOLA: CRONOLOGIA DE UMA FUGA.....	157
Juan Ignacio Jurado-Centurión.....	157
O MARAVILHOSO EM UMA NOVELA DE CAVALARIA RENASCENTISTA PORTUGUESA: UM ESTUDO SOBRE O MEMORIAL DAS PROEZAS DA SEGUNDA TÁVOLA REDONDA, DE JORGE FERREIRA DE VASCONCELLOS	172
Letícia Raiane dos Santos	172
“O LUGAR DA UTOPIA NA REPÚBLICA DE PLATÃO: O MITO DA CAVERNA”.....	182
Marco Valério Classe Colonnelli.....	182
A POÉTICA DE FIN’AMORS NA OBRA DE MARGUERITE PORÈTE.....	196
Maria Graciele de Lima.....	196
OS ENLACES DIVINOS NA POESIA DA BEGUINA HADEWIJCH DE AMBERES.....	206
Paloma do N. Oliveira.....	206
O MEDIEVO ESTÁ AQUI.....	218
Roberto Pontes	218

SESSÕES DE COMUNICAÇÃO.....	228
O AMOR CORTÊS EM LA CELESTINA ENTRE O MEDIEVAL E O RENASCENTISTA.....	228
Aline Kelly Vieira Hernández.....	228
A DESCONSTRUÇÃO DO IDEAL PLATÔNICO DO AMOR CORTÊS NAS CANTIGAS DE AMIGO DE NATÁLIA CORREIA.....	238
Anália Sofia Cordeiro de Lima Gomes.....	238
A RESSONÂNCIA DA UTOPIA CAVALEIRESCA NO PAR ROMÂNTICO DE O BOBO DE ALEXANDRE HERCULANO.....	249
Andréia Rafael de Araújo.....	249
Aldinida Medeiros.....	249
UTOPIA DA JUSTIÇA: O MILENARISMO NA CANÇÃO DE ROLANDO.....	258
Aniely Walesca Oliveira Santiago.....	258
SÃO SARUÊ: A COCANHA NORDESTINA	266
Caroline Sandrise dos Santos Maia	266
Beliza Áurea de Arruda Mello	266
UM ESTUDO DA SANTIDADE FEMININA MEDIEVAL A PARTIR DA OBRA A DEMANDA DO SANTO GRAAL.....	272
Claudienne da Cruz Ferreira.....	272
Adriana Maria de Souza Zierer.....	272
TRANSGRESSÃO E PIONEIRISMO EM MARGUERITE PORTE E CHRISTINE DE PIZAN.....	281
Daniel Eduardo da Silva.....	281
A CANÇÃO DE ROLANDO E A UTÓPICA IMAGEM DO CAVALEIRO PERFEITO.....	292
Elisângela Coelho Morais.....	292
Adriana Maria de Souza Zierer.....	293
JOSÉ COSTA LEITE E OS ENCANTOS DA MULHER	302
Fabianne Ramos de Souza Vieira	302
Beliza Áurea de Arruda Mello	302
BREVE REFLEXÃO SOBRE AS CONCEPÇÕES ACERCA DO TEMPO NO PENSAMENTO FILOSÓFICO E LITERÁRIO.....	312
Gilmar de Souza Barbosa Vasconcelos.....	312
PELO ACESSO DAS MULHERES À EDUCAÇÃO: MULHERES INTELECTUAIS EM A CIDADE DAS DAMAS DE CHRISTINE DE PIZAN	317
Gizelda Ferreira do Nascimento Lima.....	317
AS CANTIGAS DO AMOR TOTAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE O NEOTROVADORISMO NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES.....	327
Jonathan Lucas Moreira Leite.....	327
Jéssica Rodrigues Férrer.....	327
GIORDANO BRUNO: APROPRIAÇÃO E REELABORAÇÃO DA ESPECULAÇÃO CUSANA SOBRE A INFINITUDE DE DEUS E DO UNIVERSO.....	338
José Teixeira Neto.....	338
DON QUIJOTE: LA CRÍTICA QUE TRANSPONE EL TIEMPO.....	347
Jossana Melo da Silva.....	347
Juan Ignacio Jurado Centurión López.....	347

TRAÇOS PARA UMA EXPERIÊNCIA DO OLHAR EM <i>DE VISIONE DEI E NICOLAU DE CUSA</i>.....	357
Klédson Tiago Alves de Souza.....	357
Maria Simone Marinho Nogueira.....	357
COCANHA E SÃO SARUÊ: TERRAS DE ABUNDÂNCIA.....	368
Laura Maria da Silva Florentino.....	368
AMOR CORTÊS EM PEQUENO ROMANCEIRO, DE GUILHERME DE ALMEIDA.....	378
Leonildo Cerqueira.....	378
LIA DE ITAMARACÁ E CIRANDA DE AMOR: UM BREVE RECORTE HISTÓRICO.....	390
Manuela Xavier R. de Souza.....	390
UM LUGAR PARA MARIA BONITA NA <i>CIDADE DAS DAMAS</i>, DE CHRISTINE DE PIZAN.....	396
Maria Carreiro Chaves Pereira.....	396
Ana Miriam Wuensch.....	396
JUSTIÇA E ESPERANÇA EM <i>VERBO ENCARNADO</i>, DE ROBERTO PONTES: RESÍDUOS DE UM PENSAMENTO MEDIEVAL.....	403
Mary Nascimento da Silva Leitão.....	403
Cássia Alves da Silva	
A MULHER EM “DITOS DA FREIRA”: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA OBRA DE JOANA DA GAMA	414
Mônica de Paula Gomides	414
Larisa Silva de Souza	414
Rejane Cavalcante da Silva	414
AMAR, SERVIR E SER AMADA: O CAMINHO VIRTUOSO AO ENCONTRO DO AMADO EM HADEWICH DA ANTUÉRIA.....	422
Neuma Antonia da Silva.....	422
Maria Simone Marinho Nogueira.....	422
PARAÍSO E SALVAÇÃO NA ARTE DE BIEN MORIR: O REPOUSO ABRAÃO DAS ALMAS NO SEIO DE ABRAÃO.....	429
Patrícia Marques de Souza.....	429
MULHERES PORTUGUESAS EM GIL VICENTE: UMA ANÁLISE DOS TIPOS SATIRIZADOS E DA CAMADA SOCIAL EM ALGUMAS PEÇAS VICENTINAS.....	443
Renata de Jesus Aragão Mendes.....	443
Adriana Maria de Souza Zierer.....	443
A ARTE LITERÁRIA E O MAL: SEXO, TRANSGRESSÃO E DANAÇÃO NA <i>CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA</i>.....	458
Romildo Biar Monteiro.....	458
Elizabeth Dias Martins.....	458
INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE DESPRENDIMENTO EM MESTRE ECKHART.....	470
Sebastiana Inácio Lima.....	470
O AMOR CORTÊS EM <i>INÈS DE CASTRO</i> DE MARÍA PILAR QUERALT DEL HIERRO.....	483
Simone dos Santos Alves Ferreira.....	483
A EMANCIPAÇÃO FEMININA NOS BEGUINÁRIOS: PALAVRA, AÇÃO E ESCRITA.....	493
Tatianne Gabrielly Oliveira Quintans.....	493

Simone Dos Santos Alves Ferreira.....	493
DO TROVADORISMO AO REPENTE NORDESTINO: REVISITANDO AS CANTIGAS DE <i>TENÇÃO</i> MEDIEVAIS PELOS DESAFIOS DA CULTURA POPULAR.....	
Welson dos Anjos Pereira.....	504
Simone dos Santos Alves Ferreira.....	504
O RISO E A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA IDADE MÉDIA: DA CONDENAÇÃO À CARNAVALIZAÇÃO.....	
Gracielle Angeline Tavares da Silva (UFPB).....	503
José Suetônio Ramos Gonçalves (UFPB).....	503
Maria Lucivânia da Silva Bernardino (UFPB).....	503
DIÁLOGOS ENTRE A FILOSOFIA MEDIEVAL-TOMISTA E A JUSFILOSOFIA CONTEMPORÂNEA: ENSAIO HERMENÉUTICO E AXIOLÓGICO	
Cláudio Pedrosa Nunes.....	524

APRESENTAÇÃO

O *IV Seminário de Estudos Medievais da Paraíba*, realizado no período de 12 a 14 de junho de 2017, na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, foi uma iniciativa do Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais (CNPq/UFPB) – GIEM, junto ao Grupo Christine de Pizan (CNPq/UFPB/UnB) e aos Grupos Principium – Núcleo de Estudo e Pesquisa em Filosofia Medieval (CNPq/UEPB) e Sacratum (CNPq/UFPB).

Desde as suas edições anteriores, o evento dedica-se a proporcionar discussões acerca dos temas que envolvem o Medievo e, em 2017, o debate interdisciplinar voltou-se ao tema das *Utopias Medievais*, congregando diversas modalidades de trabalhos apresentados por professores, estudantes e pesquisadores com atuação nacional e internacional.

Sob essa proposta de debates, os Grupos acima listados apresentam os Anais do *IV Seminário de Estudos Medievais da Paraíba* com o intuito de prolongar e divulgar parte da variada participação que ocorreu nesta edição e que foi, também, comemorativa dos 10 anos de existência do Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais – GIEM. Os Anais, como se verá adiante, subdividem-se em três partes: Conferências, Mesas-redondas e Sessões de Comunicação, expondo a multiplicidade de enfoques em áreas como Literatura, Filosofia e História, por exemplo.

Além de comemorar o representativo tempo de existência do GIEM, a IV edição do *Seminário de Estudos Medievais da Paraíba* celebrou ainda os caminhos possíveis de melhores compreensões acerca da temática contemplada. Por essa razão, os Grupos acima referidos e toda a comunidade envolvida no evento agradecem a participação de todos/as os/as participantes, advindo/as das diversas instituições acadêmicas do Brasil e de outros países. Que os textos resultantes do último *Seminário* possam resultar em novas pesquisas e em outros eventos tão gratificantes quanto o que, nestes Anais, registra-se.

Com os melhores votos de boa leitura, aguardamos a próxima edição!

Maria Graciele de Lima,
pesquisadora do Grupo Interdisciplinar de Estudos Medievais – GIEM e
membro da Comissão Científica.

CONFERÊNCIAS

PARAÍSO E UTOPIA: A OBRA VISIONS OF THE KNIGHT TONDAL (1475) EM CONTRAPONTO COM AS DISTOPIAS FUTURISTAS

Dra. Adriana Zierer (UEMA/Brathair/Mnemosyne)

Introdução

Quero a utopia, quero tudo e mais/Quero a felicidade nos olhos de um pai
Quero a alegria muita gente feliz/Quero que a justiça reine em meu país/
Quero a liberdade, quero o vinho e o pão [...] /Quero nossa cidade sempre ensolarada [...] /
[...] **Assim dizendo a minha utopia eu vou levando a vida/Eu vou viver bem melhor/**
Doido pra ver o **meu sonho teimoso**, um dia se realizar
(Milton Nascimento e Fernando Brant, 1981)¹
(grifos nossos)

Na canção, os autores desejam uma sociedade diferente da nossa, com felicidade, justiça, liberdade e abundância. Também menciona uma cidade “ensolarada”, isto é, com clima sempre ameno, que é uma característica dos relatos sobre um bom lugar para habitação dos humanos, desde a Antiguidade Oriental e Ocidental, passando pela *Bíblia* e outras narrativas. Ao mesmo tempo, os compositores possuem consciência de que esta “utopia” é um “sonho”, mas afirmam que esse “sonho teimoso” irá se realizar um dia no futuro. Como será discutido aqui, a utopia é algo desejável e muitas vezes impossível, mas alimenta os desejos dos seres humanos para uma vida harmoniosa e feliz.

O objetivo deste artigo é compreender alguns elementos da utopia numa narrativa medieval ao Além-Túmulo chamada *Visão de Túndalo* (em português) derivada da versão latina original, a *Visio Tnugdali*. Analisarei principalmente uma versão do texto chamada *Les Visions du Chevalier Tondal* (As visões do cavaleiro Túndalo), produzida na França no século XV. Ao tratar deste relato, o propósito é compreender o que os medievos entendiam por utopia e também realizar uma reflexão sobre a nossa própria sociedade.

Marc Bloch, importante medievalista e fundador do Movimento dos *Annales*, já dizia em sua emblemática obra, a *Apologia da História*, que o historiador indaga as fontes e problematiza o passado para compreendermos o nosso presente. Ao mesmo tempo, ao imaginar

¹ *Coração Civil*, música e letra de Milton Nascimento e Fernando Brant do álbum *Caçador de Mim*, 1981.

esse mundo ideal, utópico, também pensamos criticamente sobre os problemas da nossa própria sociedade, tal como outros autores fizeram em momentos do passado.

Inicialmente é importante refletir sobre o conceito de utopia. De acordo com Sorel, numa obra de início do século XX, a utopia é uma composição de instituições imaginárias, um modelo a partir do qual podem ser confrontadas as sociedades existentes a fim de medir o bem e o mal que delas resulta (SOREL apud BAZCKO, 1985, p. 351). Desta forma, os primeiros autores que pensaram em sociedades utópicas voltaram-se principalmente ao que estava errado na sua própria sociedade e apontaram como desejavam uma sociedade melhor.

Inspirado no pensamento de Manheim, é possível afirmar que: “Nas utopias, são as aspirações, ideais e sistemas de valores dos grandes movimentos sociais que se exprimem. Tratam-se, pois, de visões de mundo globais, coerentes e estruturadas, representando as necessidades profundas de uma época” (BAZCO, 1985, p. 351).

O primeiro a usar o termo foi o inglês Thomas Morus que compôs em latim a obra *Utopia* (1516), cujo título original era *De Optimo Reipublicae Statu Decque Nova Insula Utopia* (o Melhor Estado de uma República que Existe na Nova Ilha Utopia). A palavra Utopia significa “lugar nenhum” e se inspirou nas obras de Platão (como *A República* e *As Leis*)². Morus imaginou uma sociedade ideal com base em princípios religiosos, apontando problemas de seu tempo, como os carneiros que “comiam” homens, numa alusão ao cercamento dos campos na Inglaterra. Este processo gerava a expulsão dos camponeses de suas terras, quando passavam a se dirigir às cidades, iniciando a formação de um “exército de reserva”³.

Ao mesmo tempo que se mostrava um crítico da exploração da nobreza sobre o campesinato e apontava a possibilidade de uma sociedade mais justa, ele próprio, por criticar o poder vigente, acabou por ter um fim trágico. Morus não aceitou o rompimento de Henrique VIII com a Igreja Católica através da criação da Igreja Anglicana, para que este último se tornasse o chefe da nova religião. Isso possibilitou o divórcio do monarca e logo depois, o

² De acordo com Leonidio (2013, p. 138) acerca da *República*: “O objetivo de Platão é ensinar a virtude aos cidadãos, isto é, pretende construir uma república feliz através de uma reforma dos indivíduos. A Justiça parece ser a principal virtude e o supremo bem de uma república feliz.” O autor afirma ainda que para Platão a natureza fez os indivíduos aptos para uma ou outra função e na *República*: [...] “A Justiça consiste, portanto, em ‘restituir a cada um o que lhe é próprio’ ”. (LEONIDIO, 2013, p. 138). Ainda sobre elementos da obra cf. FROTA, 2010, p. 7-9. Sobre a obra *Utopia*, ver: STIELTJES, 2005; COLLINS, 2010; FROTA, 2010; CIDOVAL, 2013.

³ “(Os) inumeráveis rebanhos de carneiros (que) cobrem hoje toda a Inglaterra. Estes animais, tão dóceis e tão sóbrios em qualquer outra parte, são entre vós de tal sorte vorazes e ferozes que devoram mesmo os homens e despovam os campos, as casas, as aldeias (MORUS, 1960, p. 42)”. Neste trecho se percebe uma profunda crítica do autor aos cercamentos para a produção de lã, que resultavam em camponeses sem ter como sobreviver no meio rural, necessitando ir às cidades para trabalhar nas manufaturas.

casamento com Ana Bolena. Até então chanceler do governo, Morus entrou em desgraça e foi decapitado em 1535. Tal fato demonstra que o pensamento utópico muitas vezes é revolucionário e perigoso à ordem vigente.

Sobre o conceito de utopia:

A palavra “Utopia” geralmente é vinculada a algo irrealizável ou que não existe em lugar nenhum. Entretanto, pode, também, ser associada tanto a “nenhum lugar” (considerando a união do advérbio grego “ou” – que significa “nenhum” – ao substantivo “topos” – que significa “lugar” – “outopia”), quanto a um **lugar feliz, um lugar onde se vive bem** (considerando a união do advérbio “eu” – feliz – ao mesmo substantivo – “eutopia”). Utopia como “lugar nenhum” é, de fato, um lugar irreal; já como “lugar feliz”, tem uma exigência ética e política que **preside a elaboração deste sonho “utópico”**. (grifos nossos) (CIDOVAL, 2016, p. 17)

A obra de Morus influenciou reformadores no século XIX, como os socialistas utópicos, os quais pretendiam uma conciliação entre patrões e operários para uma sociedade mais justa e mesmo o socialismo científico, com Karl Marx e Friederich Engels, que imaginavam uma utopia no futuro, mas contestavam o socialismo utópico. Apontavam para a revolução do proletariado e no futuro uma sociedade “sem classes”. Para Marx, a revolução socialista ocorreria num primeiro momento, para num último estágio de sociedade perfeita se atingir o comunismo.

De acordo com Delumeau (1997, p. 322): “Marx afastou-se radicalmente do humanismo socialista, mas afirmou sua fé, igualmente utópica num futuro que veria o ‘livre desenvolvimento de cada um’ ”. A obra *Utopia* inaugurou uma tradição de obras reformadoras, como *A Cidade do Sol* (1602), de Campanella (CIDOVAL, 2016, p. 18)

O ser humano sempre imaginou locais e sociedades ideais. Na *Bíblia*, o primeiro local de felicidade é o Éden, onde habitaram Adão e Eva em harmonia com os animais, numa paisagem verdejante, repleta de abundância alimentar, o que foi rompido com o pecado original e a expulsão dos primeiros humanos daquele lugar idílico. Podemos observar este espaço a seguir (figura 1):



Figura 1. BOSCH⁴. *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504). Pintura a óleo, (painel central 220 x 195 cm; painéis laterais 220 x 97 cm). Paraíso (Detalhe), Painel Lateral. Museu do Prado, Madrid.
Fonte: Web Gallery of Art (WGA) (2017).

Bosch representa este espaço (figura 1) caracterizado pela vegetação edência, a presença de animais que vivem em convivência harmoniosa com os seres humanos, a fonte de água viva, símbolo de abundância do Éden. Além disso, lá estão os primeiros humanos, Adão e Eva e entre os dois a figura divina, aqui representada por Cristo. Iremos observar ao longo do artigo que a representação do Paraíso se mantém mesmo numa distopia do início do século XX, o filme *Metrópolis* (ver figura 4), ao mostrar um espaço agradável frequentado por jovens abastados.

Um dos lugares caracterizados pela harmonia no medievo é Camelot, onde viviam o rei Artur e os cavaleiros da távola redonda. A corte é um local ideal governada por um rei justo, que proporciona o bem estar de todos, muitas vezes garantido por um objeto mágico que alimenta a todos de maneira material e espiritual, o Graal⁵. Podemos perceber que uma das apreensões dos homens e mulheres da Idade Média, num período marcado por instabilidades

⁴ Bosch nasceu em Hertogenbosch (c. 1450-1516), na Holanda, e era ligado a uma comunidade religiosa cristã. Muitas de suas obras retratam cenas do Juízo Final, mostrando de um lado o Paraíso e logo depois, o Inferno, marcado por torturas infligidas aos humanos por animais estranhos. A pintura de Bosch tinha caráter educativo e o Inferno é representado de forma grotesca (RUSSEL, 2003). É interessante salientar que o artista conheceu a *Visio Tnugdali* e foi influenciado por suas imagens na sua composição, especialmente dos espaços de tormentos (BOSING, 2006).

⁵ Ver NUNES, I. F. (Ed.) *A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995. No Brasil a edição mais recente e em português moderno é MEGALE, H. (Ed.). *A Demanda do Santo Graal*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

climáticas, dificuldades na conservação dos alimentos, entre outros elementos, era o medo da fome, daí muitas vezes a característica central dos lugares utópicos nesse período era a fartura alimentar (FRANCO JR., 1992).

Outro local de alegria no medievo era o Outro Mundo Céltico, para onde seres feéricosatraíam os heróis, que se dirigiam para uma terra de juventude eterna, sem a passagem do tempo, marcada por prazeres e abundância alimentar, tal como relatado em *The Voyage of Bran, son Febal to the Land of the Living* (composta na Irlanda, por volta do século VIII). Esta narrativa foi depois cristianizada através da viagem imaginária de São Brandão com seus monges em busca do Paraíso Terrestre (ZIERER, 2013, p. 43-60).

O País da Cocanha é um espaço medieval constituído essencialmente pela liberdade, ociosidade e abundância alimentar, imaginado no século XIII, na região da Picardia, norte da atual França. Trata-se de um *fabliau* que retrata um país onde os pudins caíam do céu e ninguém precisava trabalhar, havendo também liberdade sexual (FRANCO JR., 1998). Além de se espalhar na Europa Ocidental por uma longa tradição narrativa, o relato chegou ao Brasil, e, no século XX, foi composto o poema de cordel *A Viagem de São Saruê*, por Manuel Camilo dos Santos. Na versão brasileira, os alimentos abundantes passam a ser a cana-de-açúcar e o feijão. Ninguém precisa trabalhar, mas a liberdade sexual não é mencionada (CAMÉLO, 2013).

Há ainda um manuscrito medieval que merece ser mencionado. Composto no século XII no Sacro-Império Romano Germânico, a *Carta do Preste João das Índias*, relata a suposta existência de um rei-sacerdote adepto do nestorianismo⁶. A extensão de seu país era infinita, pois: “se for possível contar as estrelas do céu e as areias do mar, esta é a extensão do nosso reino” (*Carta ...*, 1988, p. 123), o que denotava a sua perfeição.

O reino do presbítero, de acordo com a narrativa, era marcado pela plenitude alimentar – os moinhos, por exemplo, funcionavam sozinhos, e os habitantes de suas terras eram todos virtuosos, sem haver ali a existência do pecado (ZIERER, 2013, p. 284-285). A *Carta* afirma também que seu reino era próximo do Paraíso Terrestre, numa distância de três dias dali e quem bebesse de uma fonte naquele reino ficaria sempre com a idade de trinta e dois anos (*Carta...*, 1988, p. 64 e 66).

No cristianismo, o espaço por excelência da Utopia é o Paraíso Celeste, local de harmonia e contato dos seres humanos com o Criador, conforme vimos na figura 1. De acordo com Delumeau (1994, p. 9), até o século VI e mesmo no século VIII para os autores da

⁶ Corrente cristã herética que negava a divindade à Maria, afirmando que Cristo tinha uma natureza humana e outra divina, o que foi condenado no Concílio de Éfeso (431) e no da Calcedônia (451). Ver: COMBY, 1996, p. 96-99.

patrística, o Paraíso é o Jardim das Delícias, Paraíso Terreal onde viveram Adão e Eva. Podemos afirmar que o Éden Bíblico, é um local de abundância e harmonia (figura 1), mas o Paraíso Celeste de acordo com a *Bíblia*, além de elementos edênicos citados no *Apocalipse de São João* – presença de pedras preciosas, musicalidade, fonte de água viva, entre outros elementos, é caracterizado por ser uma cidade com muros (LE GOFF, 2002, p. 28) (figura 2). Isso é muito importante porque no relato central deste artigo, a *Visão de Túndalo*, o Paraíso é dividido em três muros, de Ouro, Prata e Pedras Preciosas, como explicarei adiante.



Figura 2. FRA ANGELICO⁷. *O Juízo Final* (1432-1435). Pintura a óleo, 105 x 210 cm. Detalhe do Paraíso, Painel Lateral. Museu de São Marcos. Florença.

Fonte: Web Gallery of Art (2017)

Na figura 2, o Paraíso, é marcado pela vegetação abundante e pela claridade, o que denota um clima ameno, mas existe a presença do muro ao fundo, como elemento constitutivo do Paraíso Celeste. Os eleitos se encontram de forma harmônica, de mãos dadas no jardim e em forma circular, como em roda, o que denota também uma ideia de dança, de comunhão. Eles possuem asas, roupas coloridas e auréolas em suas cabeças. As auréolas lembram as coroas de ouro que veremos no Paraíso da *Vision de Tondal* (figura 7). No interior da muralha do Paraíso

⁷ Fra Angelico (1387-1455) nasceu em Vichio, aldeia no norte de Florença. Tornou-se frade dominicano, adotando o nome de Fra Giovani de Fisiola. Teve a juventude agitada, com muitas transferências de conventos, pois os dominicanos apoiavam o papa Gregório XII, contra o “antipapa” Alexandre V. Mais tarde se tornou prior do convento de S. Marcos, em Florença. Suas pinturas místicas o levaram a ser chamado após a morte de “o pintor angélico” (ZIERER, 2013, p. 95). Sobre o pintor, ver também BROCVIELLE, 2012, p. 58-59.

emana uma forte luz, sinal de proximidade com Deus e ali ingressam dois eleitos com trajes brancos.

Em oposição direta ao Paraíso, localizado no alto, está o Inferno, espaço inferior, embaixo, local de castigo eterno aos cristãos que não se arrependem de seus pecados nesta vida, onde habita Lúcifer e outros demônios. Também é possível salientar que enquanto o Paraíso é luminoso e agradável, o Inferno é escuro e detestável aos humanos.

Ao mesmo tempo em que há uma produção desde a Antiguidade sobre os locais bons e agradáveis onde o ser humano desejava ir, e desde Thomas Morus, a identificação deste espaço com a Utopia, alguns autores escreveram obras literárias e produziram filmes sobre espaços temidos pelos seres humanos na Contemporaneidade, onde os indivíduos são controlados pelo Estado e/ou pelas máquinas. São as *distopias*. Segundo Moisés, elas vêm do prefixo *dys*, mau e *topos* lugar + ia, uma antiutopia, que se caracteriza pela “antevisão de um lugar imaginário onde reinaria o caos, a desordem, a anarquia, a tirania, ao contrário do paraíso cristão ou dos mitos de felicidade eterna [...]” (MOISÉS, 2004, p. 129). O termo foi criado no século XIX por John Stuart Mill (1806-1873) num debate na Câmara de Lordes no Reino Unido, como sinônimo de um lugar ruim, a antítese da utopia, com a mesma raiz daquela palavra, mas significando algo anormal e doente (YOUNG, 2013, p. 10; JACOBY, 2007, p. 32-34)

Dentre as distopias⁸ produzidas como textos literários podemos citar o livro *Nós*, do russo Eugene Zamiatin (1920). Segundo Delumeau (1997, p. 354) este livro é uma contra-utopia e o autor, inicialmente um admirador das ideias bolcheviques, passou a criticá-las, tendo obtido permissão de deixar a União Soviética em 1929. Na obra, a moral está fundada em operações matemáticas, os habitantes da Cidade perderam a consciência pessoal, considerada uma “doença” e “os homens foram ‘libertos’ de sua liberdade. Segundo o mesmo autor: “Escreveu-se com razão que Zamiatin inaugurou a série de protestos contra a ideologia totalitária” (DELUMEAU, 1997, p. 354). Na esteira deste livro, temos *Admirável Mundo Novo*⁹, de Aldous Huxley (1932), onde os humanos tomam uma substância chamada *soma* para diminuir as emoções e dar uma falsa sensação de prazer¹⁰.

⁸ Barros (2011) salienta que antes das distopias do século XX foi produzida *A Ilha do Doutor Moreau* (1896), de H. G. Wells. Nesta obra um cientista, o Dr. Moreau, faz experiências com animais, buscando transformá-los em seres humanos, o que resulta em criaturas monstruosas.

⁹ Sobre esta obra, ver FROTA, 2010.

¹⁰ Vários filmes da atualidade têm discutido sociedades futuristas nas quais os indivíduos são controlados através do uso de substâncias que os levam a uma espécie de “entorpecimento”, através de obras que se inspiraram nesse pressuposto de Huxley. Normalmente um dos personagens, sem motivo aparente, cessa de tomar a medicação e se torna uma ameaça ao “sistema”. Como exemplos, cito: *O Doador de Memórias* (The Giver, 2014), dirigido por Phillip Noyce, e *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg, com Tom Cruise, baseado em obra de Philip Dick.

Dentre várias outras obras, considero *1984*, do britânico George Orwell (1948) como a mais emblemática. Orwell nos apresenta uma sociedade em que os indivíduos são totalmente controlados por câmeras (teletelas), em todos os espaços, inclusive no ambiente privado¹¹. O personagem central, Wiston, único ser humano consciente e que quer saber sobre “como eram as coisas no passado”, sofre uma lavagem cerebral por ser considerado traidor e manter uma relação amorosa com uma jovem chamada Júlia, o que era proibido. Nessa sociedade distópica, todas as boas emoções das pessoas deveriam ser canalizadas para o Estado. A polícia do pensamento empreende então uma lavagem cerebral em Wiston (e em sua companheira), visando colocá-lo (s) totalmente a serviço do Partido dirigente.

A distopia está sempre ligada ao conceito de utopia. Marilena Chauí argumenta que a ideia de um lugar de felicidade estará sempre presente na nossa civilização. Para a filósofa, “a utopia não pode morrer ou ser traída, porque não se trata de um programa de ação, mas sim de um projeto de vida” (CHAUÍ, 2006, p. 31).

Desta forma, podemos compreender que as utopias e distopias foram importantes no passado e são relevantes no presente como crítica social, como alerta (em especial as distopias) e como mecanismo de esperança ao se apontar para uma sociedade melhor, mais justa e mais feliz.

Ainda no caso do Cinema, uma distopia que se tornou um clássico é o filme mudo *Metrópolis*, obra expressionista do alemão Fritz Lang, com roteiro composto por sua esposa Thea von Harbou, em 1926, e lançado no cinema em 1927¹². A película mostra dois espaços precisos: o Inferno, localizado em baixo, que se identifica principalmente com a fábrica, e o Paraíso, em cima, caracterizado por enormes arranha-céus e pelos Jardins Eternos, onde Freder, o filho do industrial se diverte na companhia de belas jovens (figura 4).

Um dia consegue adentrar neste espaço Maria, elemento da classe trabalhadora e espécie de profetiza, que chega com crianças pobres, espantadas com a beleza daquele lugar. Ela afirma que Freder e os outros eram os “vossos irmãos”.

Este último é autor de outra distopia importante, *Blade Runner*, filmada em 1982 e dirigida por Ridley Scott, discutindo a questão da clonagem de humanos no mundo futurista.

¹¹ Os únicos a não serem controlados pelas teletelas são os proles, os membros do proletariado, sem consciência e sem capacidade de questionar o sistema.

¹² Sobre o filme, cf. BARROS, 2011. Ver também: MORAES; SANTOS, 2016, que discutem o filme e oferecem possibilidades do seu uso na sala de aula, no ensino de História.



Figura 3. Maria chega aos Jardins Eternos com as crianças, filhas dos operários.
Fonte: Lang (1927)

Como é possível observar na imagem (figura 3), as crianças ficam surpresas com a beleza do jardim, uma vez que viviam nos subterrâneos e não conheciam aquela paisagem. Freder, por sua vez, fica extremamente impressionado com a imagem de Maria, como podemos observar a seguir.



Figura 4. Freder nos Jardins Eternos acompanhado de sua “namorada” e de outras jovens, quando se depara com Maria e as crianças.
Fonte: Lang (1927)

É interessante notar que os Jardins Eternos (figura 4) do filme *Metrópolis*, uma distopia, são representados com elementos do Éden bíblico (ver figura 1), como a fonte de água viva, a

vegetação abundante através da grama e de árvores, e da presença na película, de animais em harmonia com os seres humanos nesse espaço, representados aqui por algumas aves e em especial do pavão, no canto direito. Neste Paraíso futurista o jovem rico é acompanhado de várias mulheres que se encontram ali para entretê-lo.

Maria é logo afastada do local pelos empregados, mas o jovem, a partir de então, passa a sofrer uma “crise de consciência” e faz uma espécie de descida aos Infernos, onde toma consciência da exploração aos trabalhadores, chegando mesmo a realizar a jornada de trabalho de um deles, junto a uma máquina-relógio que controlava a fábrica¹³.

Freder também acaba por se tornar o intermediário entre patrões e empregados, tal como profetizara Maria sobre a vinda de um mediador (o coração), que uniria o cérebro (os patrões) com as mãos (os operários)¹⁴. O filme se encerra com o aperto de mão entre um líder dos trabalhadores e o pai de Freder, apontando para uma sociedade ideal, tal como pregado pelos socialistas utópicos, que acreditavam na conciliação pacífica entre capitalistas e proletários. Essa mesma postura conciliatória era pregada nos anos 20 na Alemanha pelo partido Nacional-Socialista em seus primórdios. Thea von Harbou era filiada a este partido (BARROS, 2011, p. 163, nt. 8).

A seguir buscarei apresentar alguns elementos da obra *Visão de Túndalo*. Trata-se de um relato sobre um cavaleiro pecador que teve uma morte aparente durante três dias, quando se sentiu mal e ficou numa espécie de coma, momento no qual sua alma saiu do corpo e ele conheceu os espaços do Além. Ele não foi enterrado devido a um calor no seu peito esquerdo. A narrativa é importante porque teve grande circulação entre os séculos XII e XVI, além de ter influenciado obras como a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

A Visão de Túndal ou As Visões do Cavaleiro Tondal

De acordo com Le Goff em *O Imaginário Medieval* (1994, p. 132-133), as viagens imaginárias medievais são oriundas de três tradições:

¹³ As distopias salientam o controle dos seres humanos pelas máquinas. Em *Metrópolis* e depois também em *Tempos Modernos* (1936), de Chaplin, filme de crítica social, ao lado do desenvolvimento tecnológico no século XX, há um maior controle dos operários. Nesta película de Chaplin o operário cai dentro da máquina. Já em *Metrópolis*, obra anterior, o trabalhador se adapta à máquina-relógio, num extenuante esforço físico de uma jornada de dez horas de trabalho. Barros (2011) salienta que em *Metrópolis*, o operário se funde com a máquina ao realizar o trabalho.

¹⁴ A ideia da divisão da sociedade como um corpo também era utilizada no medieval. Neste sentido, podemos citar os escritos de Jean de Salisbury, como o *Policraticus* (1159). Ver: Le Goff, 1980, v. II, p. 19.

1. Descidas no Inferno e Julgamentos: ex: Eneias no Inferno quando ouve gritos e Campos Elísios à direita; Gilgamesh vai ao Inferno.
2. Apocalipses Judaico Cristãos: séc. II a.c a séc. III d.c. Neste sentido é possível citar, por exemplo, o *Apocalipse de Paulo*¹⁵, que influenciou a *Visão de Túndalo*. Mas há várias outros textos apócrifos como os Apocalipses de Esdras, de Baruch, *Visão de Pérpetua*, entre outros.
3. narrativas pagãs e principalmente irlandesas de viagens ao Outro Mundo (tradição oral): como por exemplo *A Viagem de Bran* (The Voyage of Bran), já citada, sobre heróis que conhecem uma terra de prazeres. Outros exemplos são a *Viagem de Mael Duin* (The Voyage of Mael Duin), entre outras¹⁶.

Os relatos medievais ao Além eram principalmente escritos em latim por religiosos, principalmente monges, com reminiscências a outros livros e à literatura apocalíptica. Não importa se esses relatos eram ou não verídicos, mas em seu tempo eram considerados reais. De acordo com a versão portuguesa da *Visão de Túndalo*: “eu vi com meus olhos o homem a quem isto aconteceu e que me contou tudo [...] e assim como ele contou a mim, assim eu trabalhei de escrever e de contar o melhor que pude” (VT, 1895, p. 120).

Isso mostra como o público desses relatos confiava no que era contado e que o redator se apresentava como uma espécie de “testemunha ocular” do ocorrido¹⁷. Além disso, as narrativas de experiências ao Além-túmulo são normalmente narrativas contadas por homens (DINZELBACHER, 1992, p. 112), de variadas categorias sociais – clérigos, cavaleiros e mesmo camponeses (*Visão de Thrukill*¹⁸, *Visão de Gottschalk*)¹⁹.

Os relatos, de origem popular, eram redigidos por homens da Igreja que procuravam diminuir os elementos pagãos e reescreviam a narrativa, buscando racionalizá-las e aproximá-las de elementos bíblicos. Esses religiosos também eram responsáveis, muitas vezes, pela difusão da narrativa entre outros clérigos e também entre os leigos, através principalmente da oralidade (sermões). Por isso, é possível dizer que as visões se constituíram em verdadeiros manuais pedagógicos da salvação (ZIERER, 2013), na medida em que indicavam aos fiéis elementos do Além e normas corretas de comportamento para evitar os pecados e atingir a salvação na outra vida, no espaço utópico do Paraíso.

¹⁵ Sobre esta obra, cf. o artigo de NOGUEIRA, 2015, p. p. 17-40. Ver também LE GOFF, 1994, p. 54-57.

¹⁶ Sobre essas narrativas, cf. PATCH, 1983, p. 39-42.

¹⁷ Saliente-se que muitas dessas narrativas eram ouvidas e não lidas pelas pessoas. Daí inclusive a ênfase na sensação dos órgãos dos sentidos no intuito de aproximar o relato dos ouvintes. Sobre a importância da oralidade no medievo, cf. ZUMTHOR, 2003.

¹⁸ A *Visão de Thrukill* (1206) relata a ida de um camponês ao Além-Túmulo. O relato possui tradução em português realizada por Ricardo Boone Wotckoski e publicada em *Brathair*, v. 13, n. 2, 2013, p. 138-147.

¹⁹ Sobre essas visões são analisadas no livro *O Imaginário do Além Mundo* (NOGUEIRA, 2015).

As visões do Além foram escritas principalmente por monges, que eram considerados os mais puros da sociedade e próximos dos anjos, por estarem afastados das atividades mundanas e dedicaram-se integralmente à salvação através do silêncio, leitura da *Bíblia*, recitação de passagens do Evangelho, jejum e orações. O preceito da ordem de São Bento, que se tornou predominante no Ocidente no século IX era *orat e laborat*.

Dentre os conceitos importantes desta pesquisa, é importante mencionar o de *imaginário*, que segundo Schmitt (2007) trata, no período medieval da relação dos seres humanos entre si, com Deus e com o invisível. Para Le Goff (2004), o imaginário vai além do conceito de representação e está relacionado ao simbólico e ao ideológico, tendo como documentos privilegiados, os literários e artísticos.

Sobre a *Visio Tnugdali* o relato foi composto no século XII por um monge de origem irlandesa. Ele se chamava Marcus e fazia parte do movimento dos Schottenkloster (instalação de mosteiros irlandeses e galeses na atual Alemanha). Os monges irlandeses consideravam uma grande provação espiritual a evangelização em locais distantes de sua terra natal.

Temos poucas informações sobre Marcus, o autor do relato, mas sabemos que pertencia ao mosteiro de S. Paul, tendo dedicado a sua obra a Gisela, do mosteiro de São Paulo (PALMER, 1982), tendo escrito o relato em Regensburg (sul da atual Alemanha). Esta obra, confeccionada em latim logo teve ampla divisão no medievo, tendo sido traduzida em quinze idiomas (CAVAGNA, 2008, p. 8). Também houve uma versão do dominicano Hélinand de Froidmont do próprio século XII, a qual foi a base para a de Vicent de Beauvais no século XIII, num dos livros de uma enciclopédia medieval intitulada *Speculum Historiale*²⁰. Muitas versões em vernáculo foram inspiradas no texto estabelecido nesta obra.

O século XII é o momento de apogeu das visões ao Além, segundo Delumeau (2003). É um momento de crescimento no individualismo e na concepção do livre-arbítrio, além do movimento da chamada Reforma Gregoriana, com a afirmação do clero²¹. O século XV, devido a uma série de motivos que serão discutidos adiante, é um contexto de novo influxo na circulação da *Visio Tnugdali*, tanto em manuscritos como na produção de incunábulos (primeiras obras impressas), alguns dos quais com imagens.

²⁰ Esta obra era composta por trinta e dois livros e no vinte e oito (ou em algumas versões no 27) contava a história de Túndalo, intitulada *De Raptu Anima Tundali et eius visione*, o que contribuiu com a difusão da narrativa.

²¹ É conhecido por este nome o movimento que buscava a afirmação do papado frente aos leigos. Para saber mais sobre essa ação do papado, cf RUST, 2013.

Segundo Schmitt (2006, p. 593) o conceito de imagem (do latim *imago*) está ligado aos objetos figurados (pinturas, miniaturas, entre outros) e às imagens mentais (relacionadas aos sonhos e visões). As imagens visuais eram formas de os fieis atingirem a Deus, fazendo com que atingissem o invisível, tendo funções devocionais, rituais e políticas (SCHMITT, 2006, p. 600-601).

No discurso clerical dos séculos XI-XII se afirmava que as imagens tinham a função de *instruir*, *rememorar* (a imagem faz surgir o pensamento de coisas santas e leva a alma a uma verdadeira meditação) e *comover* (pois permite se elevar à adoração de Deus) (BASCHET, 2008, p. 30).

O século XV, como mencionado, foi um importante momento de circulação da *Visio Tnugdali* e de acordo com Cavagna (2008, p. 7), o momento de apogeu na sua difusão. O período é marcado de um lado por uma crise na Cristandade na Europa, em virtude de disputas no papado, com o Cisma do Ocidente (1378-1417)²². Também houve problemas nas colheitas devido a fortes chuvas, acarretando escassez e aumento no preço dos alimentos e também a eclosão da peste bubônica. A doença foi vista por muitos como causada pela ira divina e por este motivo houve grande preocupação com a morte e o destino das almas no Além. Muitos viram esse momento como o da aproximação dos quatro cavaleiros do Apocalipse (Ap 6, 1-8): a Morte, a Fome, a Guerra e a Peste. Os flagelos aparecem nesta ordem, da esquerda para direita numa xilogravura do alemão de Dürer, *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1498)²³.

Foram muito difundidas nesse período, na literatura e na arte, representações sobre a dança macabra, na qual um morto vinha buscar os vivos de qualquer categoria social, quando realizava uma última dança com estes. Esta manifestação artística enfatizou a perenidade da vida e a decomposição dos corpos (HUIZINGA, 2010, p. 220-245; DELUMEAU, 2003b, 69-159).

Outra literatura importante nesse momento de preocupação com o destino individual foram obras buscando ensinar como as pessoas deveriam se preparar para uma boa morte, os chamados livros da *Arte do Bom Morrer*, obras impressas, com imagens, normalmente mostrando um moribundo e a luta dos anjos e demônios pela sua alma (ARIÈS, p. 58-63; p. 110-113).

Houve então um novo período de grande difusão da *Visio Tnugdali*, tanto em manuscritos quanto em exemplares impressos (incunábulos) voltados para o público

²² Momento em que houve papas em Roma, Avignon e também em Pisa no mesmo momento, todos os três buscando provar a sua legitimidade. Ver: COMBY, 1996, p. 174-176.

²³ A imagem mostra os quatro flagelos a cavalo, cavalgando sobre a humanidade. Acima deles sobrevoa um anjo. Cf: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.209/>; acesso em 08/07/2017.

eclesiástico e laico. Em Portugal a *Visio* foi traduzida do latim por monges do mosteiro de Alcobaça em dois códices, 244 e 266, voltada para os religiosos. Mas atingia também os leigos através dos sermões. Na atual Espanha também houve manuscritos da narrativa e versões impressas. No século XVI foi conservada em Toledo uma versão impressa, a *Visión de Don Túngano*. A *Visio* também circulou no século XV na Alemanha, Holanda, Inglaterra e também no início do século XVI (PALMER, 1982; PALMER, 1992).

Uma versão importante da obra foi composta para a nobreza no século XV, intitulada *Les Visions du Chevalier Tondal* (As visões do Cavaleiro Tondal). Esta é a única versão do manuscrito totalmente iluminada da narrativa. A duquesa Margaret de York, esposa de Carlos, o Temerário, encomendou a obra ao copista David Aubert e as iluminuras foram confeccionadas por Simon Marmion, conhecido já em seu tempo como o “príncipe dos iluminadores” (PONTFARCY, 2010, p. XX). A duquesa herdou o gosto pelos livros e tal como seu sogro Felipe, o Bom, se dedicou a patrociná-los. Eram obras lindamente decoradas e, algumas das quais, como a *Vision*, possuíam as iniciais C e M (Carlos e Margaret), ligadas com um laço de fita azul. Também continham o lema da duquesa “bien et auviegne” com as bordas florais nos manuscritos. Como patronesse, se preocupou em fornecer bolsas de estudos para órfãos e auxiliar instituições religiosas.

Margaret não foi feliz no casamento, pois, sendo a segunda esposa de Carlos, o Temerário, que já tinha uma filha legítima do primeiro matrimônio, não conseguiu dar a ele uma descendência masculina, principal propósito do marido. Ambos não tiveram filhos²⁴.

A obra tinha por propósito que o duque se voltasse mais para as coisas espirituais que pelas materiais, o que não logrou êxito, uma vez que o esposo morreu em 1477, em guerra contra o rei da França, seu suserano, dois anos depois da confecção do manuscrito. A *Vision* possui vinte iluminuras, mostrando em primeiro lugar a ida de Tondal aos espaços infernais. É importante lembrar que pelo fato de ser pecador, ele um dia se sente mal e se vê fora do corpo. Diabos tentam se apossar de sua alma, mas logo depois aparece o anjo, que o leva para empreender uma viagem ao Além, visando a transformação do seu comportamento (figura 5).

²⁴ Sobre Margaret e o casamento, ver BLOCKMANS, 1992.



Figura 5. MARMION. A alma de Tondal entra nos espaços infernais, acompanhada de seu anjo da guarda.
Visions du Chevalier Tondal, 1475, f.11v.
Fonte: Wikipedia Commons (2017).

Na imagem (figura 5), o cavaleiro se encontra nu e o anjo está ao seu lado. Próximo deles há seres demoníacos, com formas animalescas que se assemelham a répteis. Tondal é mostrado sem vestes porque normalmente as almas fora do corpo eram assim representadas, só recebendo roupas os eleitos da Cidade Celeste, conforme é possível observar nas figuras 2, 6 e 7. Segundo Schmitt, as roupas neste local são “símbolo de seus corpos gloriosos” (SCHMITT, 1999, p. 224).

É importante salientar a suavidade de Marmion ao representar as figuras infernais e mesmo as torturas que o cavaleiro sofre ao longo do seu percurso nesses espaços. Ao contrário de outros pintores, como por exemplo, Bosch, ele prefere fazer imaginar, a realmente mostrar os demônios, motivo pelo qual suas figuras não são bem delineadas, como pode ser visto na figura 5. O mesmo ocorre com as iluminuras sobre os tormentos.

O relato possui um forte propósito educativo, como já mencionado, com o objetivo de conscientizar o duque Carlos o Temerário, bem como outras pessoas de sua corte num contexto da chamada *Devotio Moderna*. Em vários momentos da narrativa o redator enfatiza que Tondal é cavaleiro, fazendo uma relação implícita com Carlos, o Temerário (CAVAGNA, 2008). David Aubert segue a versão latina de Marcus, mas faz algumas modificações no seu texto, escrito em

francês arcaico com a letra gótica “bâtarde”, e com uma caligrafia que era muito apreciada na época.

Por ser um pecador, Tondal sofre inicialmente as punições dos avaros, glutões e fornecedores e luxuriosos²⁵. Depois o cavaleiro é levado ao Inferno propriamente dito, onde conhece o Diabo, que tortura as pessoas, mas ao mesmo tempo é torturado numa grelha de ferro²⁶.

Num segundo momento o anjo e o cavaleiro se dirigem a uma zona intermediária no Além, uma espécie de limbo, dividido em duas partes. Na primeira, as pessoas possuem algumas alegrias, mas sofrem a fome, o frio e a sede, espaço dos “não muito maus”, segundo concepção inspirada em Santo Agostinho. Depois entram no local dos “não muito bons”, onde havia a fonte de água viva, elemento do Paraíso. Nesse espaço ele encontra dois reis de origem irlandesa, antes opositores, mas agora amigos, Concober e Donato (VT, 1475, f. 35). Este último vivia num palácio e tinha servidores. Porém durante três horas diariamente sofria no fogo, com um cilício da cintura para baixo, por haver matado um homem diante do túmulo de São Patrício e por haver cometido o adultério.

Finalmente, Tondal e o anjo atingem o espaço utópico desejado pelos medievos: o Paraíso. A descrição deste lugar nos lembra da canção de Milton Nascimento mencionada no início do artigo, que fala da utopia como um local ensolarado, isto é, com bom clima. O Paraíso na concepção medieval é um lugar que possui o tempo sempre ameno, harmonia entre humanos e animais e vegetação abundante. Sobressai na *Vision* o fato desse espaço ser compartimentado em três muros.

Mesmo ali, é considerado que receberiam as melhores recompensas aqueles que foram os melhores cristãos na vida terrena e que se comportaram como caminhantes neste mundo em busca da vida eterna. De acordo com uma passagem inspirada no profeta Ezequiel, os salvos eram divididos em castos, continentes e casados, o que talvez possa explicar a compartimentação do espaço celeste na *visão*.

O primeiro local do Paraíso é o Muro de Prata. Ali se encontravam aqueles casados que foram bons cristãos e não cometeram o adultério, como é possível ver na imagem a seguir (figura 6):

²⁵ Sobre as punições ver BASCHET, 2014, p. 108-114; CAROZZI, 1994, ZIERER, 2013 e ZIERER, 2015.

²⁶ Ver: RUSSEL, 2003; ZIERER, PEREIRA, 2010; ZIERER, 2016.

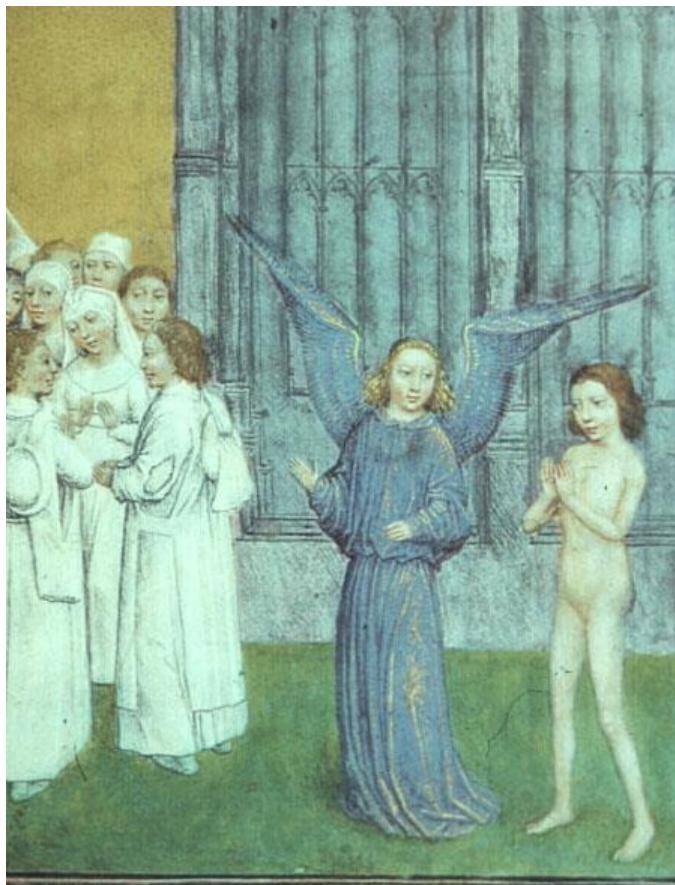


Figura 6. MARMION. Tondal e o anjo com os fiéis no casamento (Muro de Prata). *Visions du Chevalier Tondal*, 1475, f. 37.
Fonte: Wikipedia Commons (2017).

Na figura 6 há homens e mulheres com trajes brancos, numa postura serena e perto deles o anjo, explicando a Tondal os elementos daquele local. Predomina neste muro os cantos, a musicalidade e a alegria dos eleitos. Segundo o manuscrito francês da duquesa de York: “suas vestimentas eram brancas como a neve vinda do céu” (*leur vestemens estoient blancs comme nesge toute venant du chiel*). Já o código 244 da versão portuguesa, seguindo o texto latino (PONTFARCY, 2010, p. 123, nt. 3) afirma que “suas vestes eram tão claras, tão formosas e tal alvas como quando o sol reflete nelas” (VT, 1895, p. 114).

Percebemos nas obras e também na iluminura as vestimentas claras como um elemento do Paraíso e comparadas com elementos da natureza, como o branco associado à neve, no caso da versão de Davi Aubert. Ou com a claridade, que fica ainda mais alva com o sol, quando toca as roupas dos eleitos, no caso da versão portuguesa do código 244. Ambas as versões mencionadas buscam associar o branco das roupas dos eleitos do Paraíso à pureza. A cor branca também é enfatizada no *Apocalipse de São João* (Ap 6, 2).

O Muro de Prata é marcado pela musicalidade e bom odor. Neste muro, os casados que respeitaram as regras do matrimônio louvam a Deus nas suas três pessoas (Pai, Filho e Espírito Santo), segundo o manuscrito francês. Além disso, “[...] suas vozes estavam em harmonia, como a doce melodia de uma música e diziam: claridade, alegria, regojizo, santidade, beleza, honestidade, santidade eterna; uma só vontade alegre estava em todos, assim como a caridade” (VT, 1475, fol. 37). Na versão portuguesa, eles chamam Túndalo pelo nome e louvam a Deus pela misericórdia de livrá-lo das penas infernais e levá-lo onde estavam os santos e anjos (VT, 1895, p. 115).

Tondal fica alegre com a possibilidade de permanecer neste local. De repente, sem perceber, ele se encontra no interior de outro muro ainda melhor que o primeiro. É o *Muro de Ouro*, local onde habitavam aqueles que sofreram pela fé cristã.

Na imagem de Simon Marmion (figura 7), percebemos que os eleitos usam coroas em suas cabeças e vestes coloridas. A beleza e riqueza também são traços do Paraíso.

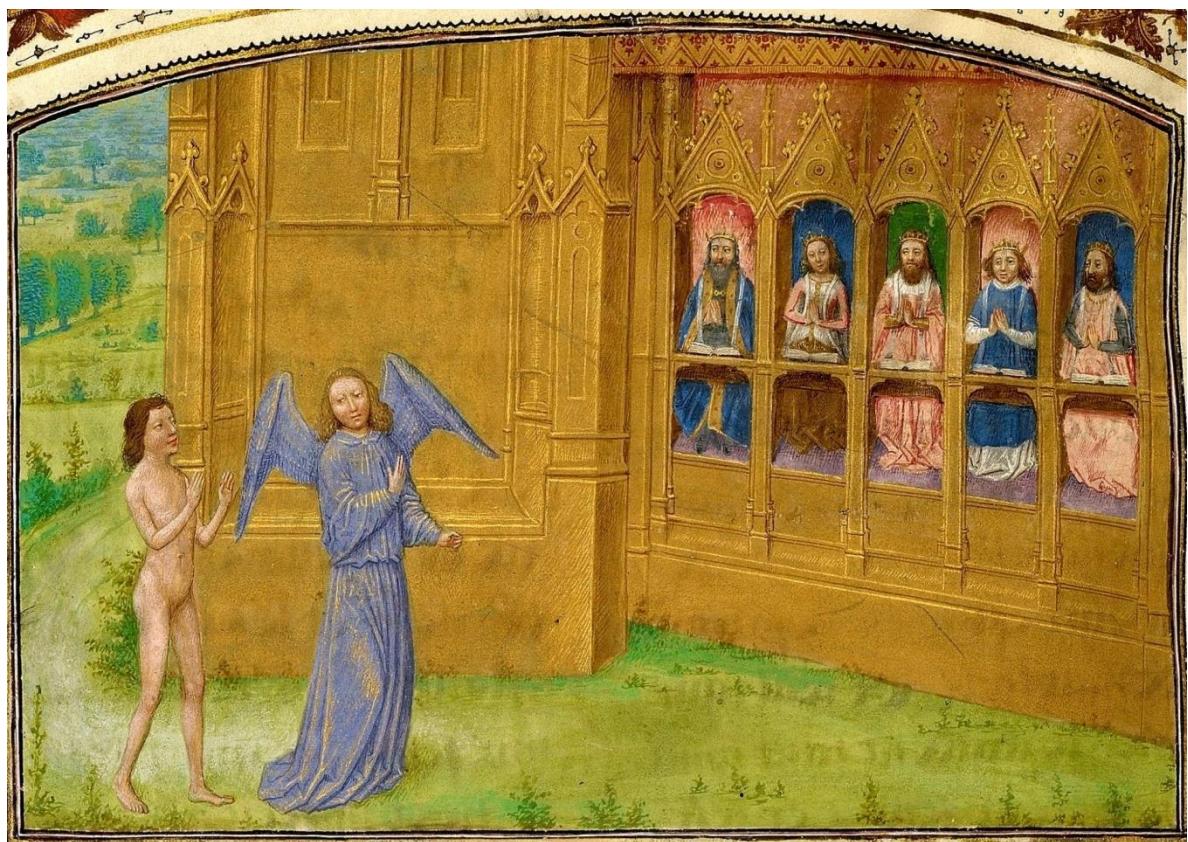


Figura 7. MARMION. Os Mártires e Puros cantam Louvores a Deus (Muro de Ouro). *Visions du Chevalier Tondal*, 1475, f. 38v.

Fonte: Wikipedia Commons (2017).

Na figura 7, Tondal se encontra com uma expressão serena, ao lado do seu anjo da guarda. Predomina na imagem o colorido, através do verde da vegetação, das árvores ao fundo, do dourado, representando o ouro do muro. E ainda, das roupas dos eleitos, em tons azuis e rosados. Eles também estão coroados, símbolo de sua eleição divina. As coroas lembram as auréolas dos eleitos na imagem de Fra Angélico (figura 2).

De acordo com o manuscrito francês, os habitantes do local se assemelhavam a anjos e a doçura e a suavidade de suas vozes ultrapassavam em beleza todos os instrumentos (VT, 1475, fol. 40v). Neste muro existe uma árvore, representando a Igreja Católica e seu papel como instituição no Paraíso, local dos monges. Nos galhos da árvore, pássaros coloridos cantam belas melodias (VT, 1475, fol. 41). Este canto se assemelhava em harmonia, de acordo com a versão latina, ao cantar dos monges (PONTFARCY, 2010, p. 137, nt. 5), o que enfatiza a relação destes, produtores dos relatos visionários, com a sua presença num local privilegiado do Paraíso.

O último espaço do Paraíso é o Muro das Pedras Preciosas. A beleza deste lugar é tão indescritível que a iluminura de Marmion mostra apenas Tondal e o anjo em frente a um muro na cor azul (VT, 1475, fol. 42). Este muro é composto de doze pedras preciosas, segundo Pontfarcy, como as fundações da Jerusalém Celeste (Ap. 21, 19-20) (PONTFARCY, 2010, p. 141, nt. 2). No local se encontravam as virgens, as nove ordens de anjos e alguns santos irlandeses, responsáveis pela expansão do cristianismo na Irlanda, como São Patrício, S. Celestino²⁷, São Malaquias²⁸ (1094-1148), entre outros santos.

De acordo com a versão portuguesa: “a alma ouviu palavras muy maravilhosas e muy santas de tal forma que não convém a nenhum homem dizê-las” (VT, 1895, p. 118). Tanto a descrição no manuscrito quanto as imagens de Marmion revelam pouco sobre o melhor espaço do Paraíso, possivelmente porque ele era considerado tão magnífico que seria difícil explicá-lo ou representá-lo.

Tondal pede ao anjo para permanecer naquele local, mas o ente celeste lhe explica que ele deveria retornar ao mundo terreno para seguir um comportamento correto. Explicou ainda que, se isso ocorresse, quando alma do cavaleiro saísse definitivamente do corpo, poderia retornar para aquele lugar, verdadeira utopia dos cristãos.

O cavaleiro de repente “acorda”, após três dias²⁹ no Além-túmulo, quando então pede para tomar a hóstia e se confessar. Logo depois faz doações à Igreja e aos pobres, pede para

²⁷ Abade de Armagh, morto em 1129. Favorável à implantação na Irlanda do cristianismo que seguia o de Roma (PONTFARCY, 2010, p. 145, nt. 3).

²⁸ Outro religioso favorável à adoção dos preceitos da Reforma Gregoriana na Irlanda, sucessor de Celestino.

²⁹ O número três aqui parece estar em analogia à ressurreição de Cristo após o terceiro dia. Tondal ao terceiro dia de sua viagem espiritual, volta ao mundo terreno regenerado.

colocar a cruz em suas vestimentas e conta o que havia se passado para outras pessoas. Desta forma, este nobre se torna um modelo a ser seguido, o que contribuiria para a ida ao Paraíso após a morte.

Conclusão

O relato sobre o cavaleiro Tondal nos auxilia a compreender os espaços utópicos desejados pelos medievos, cujo principal elemento era estar próximo de Deus e ir para um bom lugar após a morte: o Paraíso Celeste. Através de narrativas como esta, os clérigos pretendiam levar os seus próprios membros e também os leigos a adotarem as corretas normas cristãs.

É possível compreender que as utopias, desde a sua confecção por Morus, buscam refletir sobre a sociedade e apontar a busca do ser humano por uma sociedade melhor. No entanto, na Contemporaneidade, o indivíduo, embora olhe para o passado e futuro em busca dos sonhos de utopia, cada vez mais se aproxima das distopias.

Filmes como *Metrópolis* já apontavam problemas da sociedade moderna como a mecanização e o uso da tecnologia não como instrumento de felicidade, mas como forma de tornar as pessoas mais produtivas, labutando mais e não separando o trabalho dos momentos de lazer; cada vez mais submetidas a uma cansativa rotina, mesmo fora do expediente. A *Internet*, outro elemento da modernidade, teoricamente uma ferramenta voltada a para ampliar as informações e difundir o conhecimento, tem sido muitas vezes usada para aprofundar ressentimentos, estimulando o preconceito e a intolerância nos níveis político, religioso, social e cultural entre as pessoas.

Muitos elementos de domínio mencionados por Orwell em *1984* estão presentes na atualidade. Um exemplo são as câmeras nas ruas que visam dar segurança, mas ao mesmo tempo, controlam os cidadãos. Cada vez mais os governos tomam outras medidas de segurança nos aeroportos e no cotidiano, mas a violência, os crimes, a desigualdade social e o terrorismo têm persistido e até aumentado no mundo.

Mesmo assim, olhamos com nostalgia e esperança para uma sociedade perfeita, justa e utópica como Camelot, governada com equilíbrio, justiça e abundância por Artur. Ou, pensamos num governante ideal como o Preste João das Índias, em cujo reino todos são virtuosos e bons. Desejamos como cantou Milton Nascimento, ver “muita gente feliz”, possuir liberdade para fazer nossas próprias escolhas e habitar um local onde tudo funciona corretamente, em harmonia. Um lugar bom onde existe amor, contentamento, bem-estar. E sonhamos tal qual

Túndalo/Tondal, ascender um dia aos Muros do Paraíso, onde encontraremos, finalmente, a felicidade eterna na Jerusalém Celeste.

Referências

- BARROS, José d'Assunção. A Cidade-Cinema Expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 159-175, jan./jun. 2011.
- BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- BASCHET, Jérôme. **L'Iconographie Médiévale**. Paris: Gallimard, 2008
- BASCHET, Jérôme. **Les Justices de l'Au-Délà. Les Représentations de L'Enfer en France et Italie (XII et XVe siècle)**. 2^aed. Rome: École Française de Rome, 2014.
- BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1995.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BLOCKMANS, Wim. The Devotion of a Lonely Duchess. In: KREN, Thomas (Ed.). **Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal**. Malibu, California: The Paul Getty Museum, 1992, p. 29-46.
- BOSING, Walter. **Hieronymus Bosch**. Entre o Céu e o Inferno. Paisagem/Taschen, 2006.
- BROCVIELLE, Vincent. **Petit Larousse da História da Arte**. São Paulo: Lafonte, 2012.
- CAMÊLO, Júlia Constança P. País de São Saruê: a Cocanha nordestina. In: ZIERER, A., VIEIRA, A.L.B.; FEITOSA, M.M.M. (Orgs.). **História Antiga e Medieval. Simbologias, Influências e Continuidades**: cultura e poder. São Luís: Ed. UEMA, 2011, v. 3, p. 309-319.
- CAROZZI, Claude. **Le Voyage de l'Âme dans l'Au-Delà d'Après la Littérature Latine (V-XIII^e Siècle)**. Paris: École Française de Rome, 1994.
- Carta do Preste João das Índias**. Ed. de Leonor Buescu. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.
- CAVAGNA, Mattia. « Introduction » et commentaires sur les versions de la *Vision de Tondal. La Vision de Tondale*. Les versions françaises de Jean de Vignay, David Aubert, Regnaud de Queux. Editées par Matia Cavagna. Paris: Honoré Champion, 2008, p. 7-63 ; p. 121-160 (introduction version G, David Aubert).
- CHAUÍ, Marilena. Utopia, Desencanto, Morte, Ressurreição. In: 58^a Reunião da SBPC. Registros dos Debates da 58^a Reunião Anual. **Cadernos SBPC**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 23, 2006, p. 27-31.
- CIDOVAL, Morais de S. **Um Convite à Filosofia**. João Pessoa: EDUEPB, 2016, v. 1.
- COLLINS, Mark I. **A Filosofia Moral e Política na obra Utopia de Thomas Morus**. 87f. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, Dissertação de Mestrado em Filosofia, 2010.
- COMBY, Jean. **Para Ler a História da Igreja. Das Origens ao Século XV**. Rio de Janeiro: Loyola, 1996.
- DELUMEAU, Jean. **Uma História do Paraíso: O Jardim das Delícias**. Lisboa: Terramar, 1994.
- DELUMEAU, Jean. **O que Sobrou do Paraíso?** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DELUMEAU, Jean. **Mil Anos de felicidade. Uma História do Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DELUMEAU, Jean. **O Pecado do Medo**. São Paulo: EDUSC, 2003b, v. 1.

- DINZELBACHER, Peter. The Latin *Visio Tnugdali* and its French Translations. In: KREN, Thomas (Ed.). **Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal**. Malibu, California: The Paul Getty Museum, 1992, p.111-118.
- História del Virtuoso Cavaleiro Dõ Túngano.** Toledo, 1526. Disponível em: <http://archive.is/20121230013227/slt.telam.com.ar/la-vision-de-tungano/c13> Acesso em 15/01/2014.
- FRANCO JR., Hilário. **As Utopias Medievais**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- FRANCO JR., Hilário. **Cocanha: a história de um país imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FROTA, Adolfo José de S. O Macaco e a Essência ou a Crise do Futuro Tecnológico: uma Leitura do Romance Distópico de Aldous Huxley, **Revista Ecos**, vol.14, Ano X, n° 01, p. 1-24, 2013.
- JACOBY, Russel. **Imagen imperfeita:** pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Mediafashion, 2016.
- La Vision de Tondale.** Les versions françaises de Jean de Vignay, David Aubert, Regnaud de Queux. Editées par Matia Cavagna. Paris: Honoré Champion, 2008.
- La Visión de Don Túngano, relato de frater Marcus.** Disponível em: <http://zonaliteratura.com/index.php/2012/10/21/la-vision-de-don-tungano-relato-de-frater-marcus/> Acesso em 10/12/2016.
- LANG, Fritz. **Metrópolis** (1927). Roteiro de Thea von Marbou. Alemanha. 1:58:38. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZuEkC-o5mE>, legendas em inglês com tradução em português. Acesso em 06/08/2017.
- LE GOFF, Jacques. Aspectos Eruditos e Populares das Viagens ao Além na Idade Média. In: ID: **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 127-142.
- LE GOFF, Jacques. Além. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2002, v. I, p. 21-33.
- LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, v. II.
- LE GOFF, Jacques. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do Purgatório**. Lisboa: Editorial. Estampa, 1993.
- Les Visions du chevalier Tondal** (VT, 1475). Malibu, Los Angeles: Paul Getty Museum, 1475, Ms. 30.
- LEONÍDIO, Adalmir (Org.). Utopias por um Mundo Melhor. In: CIDOVÁL, Morais de S. **Um Convite à Filosofia**. João Pessoa: EDUEPB, 2016, v. 1, p. 135-167.
- Les Visions du chevalier Tondal (The Visions of Tondal)**. In: KREN, Thomas e WIECK, Roger (Eds.). **The Visions of Tondal from the Library of Margaret de York**. Malibu, Los Angeles: Paul Getty Museum, 1990.
- MEGALE, H. (Ed.). **A Demanda do Santo Graal**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª Ed. Revista e ampliada. São Paulo, Cultrix, 2004.
- MORAES, Dislane Z.; SANTOS, Jaqueline O. dos. Cinema e Ensino de História. *Metrópolis*, Fritz Lang, 1927. LABEDUC/LABCH, São Paulo, Maio de 2016; p. 1 - 7.

- Disponível em: http://www.labeduc.fe.usp.br/wp-content/uploads/Metropolis_Texto-Completo.pdf; acesso em 07/08/2017.
- Metropolis official site. <http://metropolis1927.com/> Acesso em 06/08/2017.
- MORUS, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Atena Editora, 1960.
- NASCIMENTO, Milton. **Coração Civil**. Música e Letra de Milton Nascimento e Fernando Brant, do álbum *Caçador de Mim*, 1981, na voz de Milton Nascimento. 3 min. e 13s. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/e8h4xmy8lnu8/milton-nascimento--coracao-civil-1981-0402356CCCB11307?types=A&> Acesso em 05/07/2017.
- NOGUEIRA, Paulo (Org.). **O Imaginário do Além-Mundo na Apocalíptica e na Literatura Visionária Medieval**. São Paulo: Metodista/FAPESP, 2015.
- NUNES, I. F. (Ed.) **A Demanda do Santo Graal**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. Também disponível em pdf: <https://clubedolivrodesatolep.files.wordpress.com/2012/08/george-orwell-19841.pdf> acesso em 06/08/2017;
- PALMER, Nigel. **Visio Tnugdali. The German and Dutch Translations and their Circulation in the Later Middle Ages**. Munich und Zurich: Artemis Verlag, 1982.
- PALMER, Nigel F. Illustrated Printed Editions of the Visions of Tondal from the late fifteenth centuries and early sixteenth centuries. In: KREN, Thomas (Ed.). **Margaret of York, Simon Marmion and the Visions of Tondal**. Malibu, California: The Paul Getty Museum, 1992, p. 157-170.
- PATCH, Howard R. **El Otro Mundo en la Literatura Medieval**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PONTFARCY, Yolande de. **L’au Delà au Moyen Age. Les Visions du Chevalier Tondal de David Aubert et sa Source la Visio Tundali, de Marcus**. « Introduction ». Berne: Peter Lang, 2010, p. XI-XLVII, e também notas na tradução do texto.
- PONTFARCY, Yolande de (Ed.) (VT). **L’au Delà au Moyen Age. Les Visions du Chevalier Tondal de David Aubert et sa Source la Visio Tundali, de Marcus**. Édition, Traduction et Commentaires. Berne: Peter Lang, 2010.
- RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lúcifer: O Diabo na Idade Média**. São Paulo: Madras, 2003.
- RUST, Leandro D. **A Reforma Papal (1050-1150)**. Cuiabá, Edufmt, 2013.
- SCHMITT, Jean-Claude. Imagem. In. LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude (coord.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. V. I. Trad. de Hilário Franco Júnior. São Paulo/Bauru: Imprensa Oficial/ EDUSC, 2006, p.591-605.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens**. São Paulo: EDUSC, 2007.
- SCHMITT, Jean-Claude. **Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOUSA, Cidoval M. de (Org.). **Um Convite à Filosofia**. Capina Grande: Ed. Uepb, 2016, v. 1.
- STIELTJES, Cláudio. **A Ironia em A Utopia de Thomas More Ideologia e Historia**. 285 f. Tese. Doutorado em Filosofia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- Visão de Thirkill**. Tradução de Ricardo Boone Wotckoski. In: **Brathair**. Revista de Estudos Celtas e Germânicos, São Luís, (UEMA), v. 13, n. 2, 2013, p. 138-147.
- Disponível em: <http://ppg.revistas.uem.br/index.php;brathair/article/view/750/693>. Acesso em 20 mai 2017.

Visão de Túndalo (VT, 1895). Ed. F. M. Esteves Pereira. **Revista Lusitana**, 3, 1895, p. 97-120 (Códice 244).

Visão de Túndalo. Ed. de Patrícia Villaverde. **Revista Lusitana**, n. s., 4, 1982-1983, p. 38-52 (Códice 266).

(*Visio Tnugdali*) **The Vision of Tnugdalu**s. Eletronic edition in latin compiled by Beatrix Farber, com base no ms Munchen, Bayerische Staatsbibliotek, codices latini, 22254, f. 1175-1385 (século XII). Disponível em: <http://www.ucc.ie/celt/published/L207009.html> acesso em 27/02/2017.

WIECK, Roger. The *Visions of Tondal* and the Visionary Tradition in the Middle Ages. In: KREN, Thomas e WIECK, Roger (Eds.). **The Visions of Tondal from the Library of Margaret de York**. Malibu, Los Angeles: Paul Getty Museum, 1992, p. 3-7.

WEB Gallery of Art. BOSCH. *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504). Disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bosch/index.html>; Acesso em 10 jan. 2017.

WEB Gallery of Art. FRA ANGELICO. *O Juízo Final* (1432-1435). Disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/angelico/index.html>. Acesso em 10 jan. 2017.

WIKIPEDIA Commons. A alma de Tondal entra no Inferno acompanhada de seu Anjo da Guarda. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:MS_30_\(Getty_museum\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:MS_30_(Getty_museum)) -

[Visions_of_the_Knight_Tondal#/media/File:Simon_Marmion_\(Flemish,_active_1450_-1489\)_-_Tondal%27s_Soul_Enters_Hell,_Accompanied_by_his_Guardian_Angel_-_Google_Art_Project.jpg](#)

Acesso em 08/08/2017.

WIKIPEDIA Commons. Tondal e o anjo com os fiéis no casamento (Muro de Prata).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:MS_30_\(Getty_museum\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:MS_30_(Getty_museum)) -

[Visions_of_the_Knight_Tondal#/media/File:Simon_Marmion_\(Flemish,_active_1450_-1489\)_-_The_Happy_Crowds_of_the_Faithfully_Married_-_Google_Art_Project.jpg](#)

Acesso em 08/08/2017.

WIKIPEDIA Commons. Os Mártires e Puros Cantam Louvores a Deus. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:MS_30_\(Getty_museum\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:MS_30_(Getty_museum)) -

[Visions_of_the_Knight_Tondal#/media/File:Simon_Marmion_\(Flemish,_active_1450_-1489\)_-_The_Martyrs_and_the_Pure_Sing_Praises_to_God_-_Google_Art_Project.jpg](#)

Acesso em 08/08/2017.

YOUNG, Chris J. **From Nowhere**: utopian and dystopian visions of our past, present and future. Catalogue of an exhibition held at the Thomas Fischer Rare Book Library. Toronto: University of Toronto, January 28, to May 31, 2013.

ZAMIATIN, Eugene. **Nós**. Rio de Janeiro: Anima, 1983.

ZIERER, Adriana. **Da Ilha dos Bem-Aventurados à Busca do Santo Graal: uma outra viagem pela Idade Média**. São Luís, Ed. UEMA/Apoio FAPEMA, 2013.

ZIERER, A. M. S. A Ponte como Obstáculo Educativo na *Visio Tnugdali*. **Notandum**, São Paulo/Porto, n. 37, jan/abr 2015, p. 5-28. Disponível em:

www.hottopos.com/notand37/1%20Adriana%20Maria%20de%20Souza%20Zierer.pdf ;
acesso em 10/08/2017.

ZIERER, Adriana. O Diabo e suas Múltiplas Imagens nas Iluminuras do Monstro Devorador e do Anjo Caído (século XV): alguns exemplos, **Antíteses**, Londrina, (UEL), v. 9, n. 17, p. 12-35, jan./jun. 2016. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/24613> ; acesso em 07/08/2016.

ZIERER, Adriana; PEREIRA, Solange. Diabo *versus* Salvação na *Visão de Túndalo*. **Opsis**, Catalão, (UFG), v.10, n. 2,(2010b) p. 43-58. Disponível em:

<http://www.revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/view/11234>; Acesso em: 10 jan. 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz. A “Literatura” Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

A INDISPENSÁVEL IRONIA

Dr. Eduardo Hoornaert (UFBA)

O tema deste Seminário é ‘Utopias medievais’. Pode ser útil, como introdução, defender a seguinte tese: o alcance dessas utopias se faz por meio da ironia, que não é um recurso passageiro, mas uma arma indispensável, capaz de salvar a utopia do perigo de se tornar pura ilusão ou, pior, divertimento para quem contempla, à distância e sem comprometimento, aventuras e desventuras da humanidade.

Divido minhas colocações em duas partes. Começo com uma *Apresentação* em cinco pontos, para depois passar ao *Desenvolvimento*, em quatro pontos: (1) a ironia como herança ancestral; (2) a ironia frente ao tema medieval da ‘cavalaria andante’; (3) a ironia frente ao tema medieval do ‘amor cortês’ e (4) a situação da atual literatura sobre temas medievais.

Apresentação

1. Os temas das Mesas Redondas deste Seminário são fascinantes. Quem não se sente com vontade de saber mais sobre a Visão de Tundalo, as visões de Margarita Porete, Hadewijch de Antuérpia, Hildegarde de Bingen, as sensacionais inovações de Trotula de Ruggiero no campo da medicina, a infeliz sorte de Hipátia de Alexandria, a primeira matemática de seu tempo e, bem mais perto de nós, a literatura de Mary Shelley? Quem não gostaria de participar das viagens de São Jorge, o itinerário de Dante pelo inferno, pelo purgatório e pelo paraíso? Quem não quer revisitar Merlin e o mundo maravilhoso da Saga do Rei Artur, ou entrar com Christine de Pizan na feminista Cidade das Damas?

2. Peço licença para colaborar com uma colocação que, assim espero, ajude a aprofundar esses temas. Proponho abordar o tema da ironia, pois quer me parecer que *a vivência de uma utopia postula o exercício de uma boa dose de ironia*. Nessa reflexão, dois textos vão me servir de guia: (1) o romance Dom Quixote de Cervantes, que constitui a seu modo uma revisão e uma crítica da literatura medieval. Cervantes mostra que a utopia, *ao mesmo tempo em que constitui a vivência da verdade, necessita de ironia para não resultar em ilusão*. (2) a Correspondência entre Heloisa e Abelardo, um documento do século XII, que constitui uma crítica irônica ao ‘amor cortês’.

3. Vejo que este Seminário vai se concentrar principalmente na utopia feminista. Nesse sentido comento de passagem três romances do século XIX: Flaubert, Madame Bovary (1857), Tolstoi, Ana Karenina (1877) e Dom Casmurro (1899), com a extraordinária e enigmática figura feminina de Capitu. Pois quer me parecer que esses romances lançam um desafio a quem se propõe a estudar figuras femininas da Idade Média, ao se dedicar a análises psicológicas, sociais e culturais, análises que costumam fazer falta em estudos medievais.

4. Tenho de começar com uma análise do fator irônico, que nasce da tensão entre a verdade (aqui qualificada de ‘utópica’) e os ‘acontecimentos’, ou seja, entre o que é verdadeiro e o que efetivamente acontece na história. Pois, podemos dizer que a ironia nasce de uma frustração. O que acontece efetivamente na história humana não se origina na verdade, mas em projetos ‘realistas’, que fogem da verdade. Eis uma constatação global, que pode parecer pessimista, mas encontra ampla documentação na história. Os utopistas sempre perdem, os sonhadores não fazem história. Pelo contrário: a história é feita por ‘realistas’, pragmáticos, executivos, estadistas, governantes, administradores, não por sonhadores. Estes ficam relegados às esferas da poesia, da literatura, da música, da religião, das coisas ‘inúteis’.

5. A utopia detém uma verdade que os ‘realistas’, pragmáticos, executivos, estadistas, governantes, administradores e cientistas são proibidos de seguir. Para ser procedente, ela necessita de ironia, pois, ao não se concretizar, corre o perigo de virar ilusão. Para que o sonhador não fuja para um mundo imaginário, distante da realidade vivida, ele necessita de uma boa dose de ironia, que é *a arma dos que têm razão, mas não possuem o poder*. Por isso, a abordagem épica da literatura medieval (tipo ‘As brumas de Avalon’), desprovida de ironia, erra o alvo ao exaltar a coragem, a veracidade e o valor moral de seus protagonistas, sem contudo aprofundar a psicologia, os fatores político e social. Desse modo, o enfoque épico facilmente descamba para a glorificação ou se perde no puro imaginário. Só serve para produzir best-sellers, divertimentos passageiros.

Desenvolvimento.

1. A ironia, uma herança ancestral.

A ironia de Ronaldinho Gaúcho.

Começo com Ronaldinho Gaúcho. Há um vídeo no You Tube onde se mostra como ele dribla. É um vídeo sensacional, pois você pode ver como o jogador, por vezes, passa por três adversários, sempre controlando a bola, e termina fazendo gol. Como ele consegue? Ele finge que vai entrar pela direita e, na fração de segundo em que seu adversário parece inclinar o corpo para a direita, ele passa pela esquerda. Ou joga a bola para trás e vira o corpo num movimento tão rápido que dá vertigem. Reencontra a bola. Isso é ironia no sentido original do termo grego ‘eirôneia’, que significa ‘ignorância fingida’. Craques de futebol praticam ali uma inteligência ancestral que, como disse certa vez Ronaldinho Fenômeno, ‘está no pé’. Uma inteligência enraizada na animalidade, no corpo. Nesse momento, vale a pena observar a reação dos torcedores: de repente, eles ficam rindo, gritando, alguns excitados ao ponto de perder o controle da razão. Os ‘fingimentos’ de Ronaldinho encontram ressonância no público, o que mostra que se trata de uma comum herança ancestral.

Animais sabem fingir, enganar, fazer como, desviar a atenção, e isso lhes pode ser fundamental na preservação da vida. Quando observamos atentamente o comportamento de animais em nosso redor, percebemos que alguns deles, quando estão sob a ameaça de morte por parte de animais mais fortes, praticam a tal de ‘ignorância fingida’. Eles se fingem mortos ou dormindo e tentam, desse modo, fazer com que o vitorioso perca a vontade de os devorar.

Tiramos uma conclusão importante: a ironia é uma herança ancestral, um tipo de inteligência não racional que temos em comum com os chamados ‘animais não racionais’. Saber enganar quando se trata, não só de fazer gol, mas de salvar a vida ou o sonho de uma vida melhor. Com isso estamos de cheio nas ‘utopias medievais’. Elas são fracas e devem ceder diante do poder o mais forte, mas podem ganhar longevidade e persistência, exatamente por meio da ironia. Eis uma constatação básica. A ironia desinstala, inquieta, desmantha certezas: eis seu poder.

A civilização inibe a ironia.

Mas aqui entra o processo civilizatório que Norbert Elias chama ‘processo civilizador’. Como a ironia pertence à dimensão lúdica do corpo, parece uma brincadeira e costuma ir acompanhada de riso (seja sutil, seja gargalhada), ela mal combina com a ideia que as chamadas culturas civilizadas se fazem do corpo e da pessoa humana em geral. Pois a ironia ‘desconstrói’ o ‘discurso civilizador’. É por isso que, na literatura erudita. Costumeiramente ligada às classes mais civilizadas, a ironia cai fora do campo de visão. Ela subverte sentidos programados e faz com que as palavras percam seu estatuto seguro. O riso, a zombaria e a descontração costumam ser banidos do universo da solenidade, da polidez, da cortesia, da seriedade, que é o universo da civilização. A ironia não é bem-vinda nas cortes, nos palácios, nas igrejas, nos órgãos corporativos, no estado. Suas arestas arranham o prestígio e o poder, ridicularizam os que estão no poder e defendem os privilégios, a ordem e a disciplina. Ambientes civilizadores costumam rejeitar a ironia ou, pelo menos, mantê-la à distância. O rei não pode demonstrar senso de humor, como exprimiu o humorista Millôr Fernandes:

Para que ser o bobo da corte

Se o rei não tem senso de humor? (Millôr Fernandes).

O Poder constituído sente a ironia como agressão e por isso julga que ela é fortuita e bandoleira. O poder corrosivo da ironia não pode penetrar nos ambientes do Poder, pois acabaria em primeiro lugar com a base dele, ou seja, com a subserviência. Por isso, o Poder costuma ignorar soberanamente a ironia ou tenta ocultá-la. Na história existem muitos exemplos de como o Poder lida com a ironia. Se você quiser aprofundar-se nesse tema, leia, do historiador alemão Norbert Elias que citei acima, o livro clássico ‘A Sociedade de Corte’ (Zahar, Rio de Janeiro, 2001).

Os ‘de baixo’, que vivem submetidos ao Poder, entendem com facilidade a ironia. Basta uma brecha na estratégia civilizadora e o povo explode em riso, brincadeiras, dança e carnaval. Acorda-se a criança que vive em todos nós. Não é por nada que, no Conto de Andersen, é uma criança que grita ‘o rei está nu’. Essa criança é a única pessoa séria na multidão. Tão séria que consegue rir enquanto os demais ficam cegos e não enxergam a nudez do rei. Quem não ri não é sério. Regimes políticos de cara tensa e punho fechado, braço levantado e bandeira erguida não são sérios, mas perigosos, pois escondem o ‘rei que está nu’. São regimes que condenam e

perseguem o riso. Depois de visitar Adolfo Hitler em 1938, o escritor americano Henry Miller anotou em seu diário: *Aqui as coisas andam mal. O homem não sabe rir.*

O resultado de tudo isso é que a ironia é hoje uma das qualidades humanas menos definidas e menos valorizadas. Ele sobrevive a duras penas. É uma ilusão pensar que captemos com facilidade as ironias contidas nas situações que vivenciamos. Há uma censura e ela é largamente inconsciente. Existem dentro de nós condicionamentos que façam com que entendamos as coisas de uma forma e rejeitemos outra. As mensagens que recebemos desde a infância ficam gravadas em nossa mente, sem que tomemos consciência disso. Nossa mente registra informações desde o início de nossa vida (alguns dizem: mesmo antes do nascimento) e isso fica gravado.

Vamos agora para os dois temas medievais que apresentei acima.

2. A ironia frente ao tema da cavalaria andante.

A Idade Média é um tema que costuma ser abordado de modo por demais restrito, ou seja, de modo ocidental. Ora, como demonstra Enrique Dussel, o Ocidente, quando colocado diante do amplo painel da história humano, é apenas um acidente, quando confrontado com a grande marcha da humanidade, que se dirige ao Oriente, parte da África em direção à Ásia e, pelo Estreito de Alasca, penetra no Extremo Oriente que é a América latina. A navegação dos portugueses em direção ao Ocidente é um caso accidental, condicionado pelo regime dos ventos. Os tupi-guarani viram nas caravelas portuguesas fantasmas vindos do Oriente, da ‘Terra sem Males’. A chamada ‘Europa medieval’ é uma periferia do sistema islâmico que tem seu centro em Bagdad. Tudo lhe vem do Oriente Médio, que é seu Oriente.

No acúmulo dos textos literários que nos vieram da Idade Média europeia focalizo dois temários. Todos sabemos que a Idade Média é determinada pelo paradigma religioso. Daí a importância de estudar o fenômeno da cristianização para entender esse período da história. Ali escolhemos dois temas nos interessam particularmente.

Nesse sentido, a cristianização da violência feudal é um dos grandes feitos da ação do cristianismo ao longo dos séculos. Transformar o cavaleiro violento em participante de uma Ordem prestigiosa, um ‘sacramento’ a seu modo, foi uma jogada genial. O programa do cavaleiro cristão consiste em ‘proteger a viúva, o órfão, o pobre e o estrangeiro’. Um programa

que lembra, acima de um arco de milênios, a ética de Hamurabi (1700 aC) e a ética de Moisés (1200 aC).

O cavaleiro andante.

A verdade do cavaleiro andante consiste em não exercer a violência para proteger os interesses dos senhores feudais, mas para proteger os ‘outros’, os indefesos. A Ordem dos Cavaleiros, ao mesmo tempo em que ‘educa’ a violência dos poderosos, demonstra que o cavaleiro em cima de seu cavalo é igual ao camponês em cima de um burro ou a pé. Eis a verdade utópica.

Isso se demonstra na história do Rei Artur e dos Doze Pares sentados em torno da Távola redonda. Trata-se de uma das mais impactantes narrativas da Idade Média. Tudo indica que Artur, da antiga Bretanha, foi uma figura histórica, líder da resistência ‘angla’ contra o avanço saxão, chefe do clã britânico ao longo das linhas fronteiriças romanas no século VI (veja o filme ‘Coração valente’ de Mel Gibson, assim como ‘Excalibur’).

O que mais atrai são as figuras dos grandes cavaleiros Lancelot, Parsifal, Tristão, que exibem qualidades como amor, ternura, sensibilidade pelo fraco, honestidade, coragem, amadurecimento, fé (o santo Graal). Principalmente democracia (igualitarismo). São guerreiros a favor dos pequenos. Eles se juntam para conversar em torno de uma mesa. De igual para igual. Não são cavaleiros em pé em torno do trono e do altar, mas companheiros em torno da ‘mesa redonda’. Tudo, nessa convivência nobre, é horizontalista. Artur é apenas o ‘primus inter pares’. Mas há um problema: o enfoque dado a essa literatura é predominantemente épico. Os cavaleiros da Távola Redonda são super-heróis, pairam acima do comum da humanidade por suas qualidades incontestes de integridade, generosidade, coragem, fidelidade etc. Será que isso corresponde à história vivida?

Dom Quixote.

Temos de esperar até o século XVI para ver aparecer um livro que contesta cabalmente essa visão heroica da cavalaria andante. É o romance Dom Quixote, de Cervantes. Muita gente lê esse romance como se fosse um relato de um cavaleiro andante doido, que pensa que ainda está na Idade Média e anda pela Vieja Castilla a criar os mais burlescos episódios. Podemos até dizer que parte do sucesso dessa obra repousa sobre a incompreensão do verdadeiro intento do escritor. As pessoas se empolgam com os episódios espalhafatosos (Quixote e os moinhos de

vento), mas nem sempre atentar ao fato que, nesse mundo louco em que vivemos, a verdade não aparece senão em forma de ironia. Não se percebe a ironia e principalmente a tese de Cervantes: a ironia tem muito a ver com a utopia, tema deste Seminário.

Cervantes critica o tempo todo a história do cavaleiro ‘Amadis de Gaula’ (epopeia portuguesa). Ele demonstra que Amadis erra o alvo por apresentar um cavaleiro que parece antes um paradigma estampado em palavras que um ser vivo. Falta aprofundamento psicológico, fala ironia. De tanto criticar as novelas cavalheirescas que fazem a delícia dos leitores elitistas da Espanha no século XVI, Cervantes cria um novo gênero literário, o romance. Dom Quixote é o primeiro romance da história da literatura, no sentido de sutileza, penetração psicológica e ironia.

Quixote é uma figura ao mesmo tempo utópica e irônica. Ele se faz de louco, mas é de uma genial compreensão dos males do mundo e desse modo opera a conjugação entre utopia e ironia. Os episódios burlescos do Romance mostram que a sociedade, tal qual está estruturada, não permite a ironia. Um exemplo: Dom Quixote, que sempre sonha com os mais elevados ideais, mas vai acompanhado de Sancho Pança que só pensa em ‘sombra e água fresca’. Sonho e pragmatismo, grandes ideais e realismo. Ambos andam juntos.

Cervantes tira o véu no último capítulo do romance. Quixote cai doente e vira, de repente, o cidadão Quijano, habitante de uma aldeia qualquer na província da Mancha. Então, se Quixote é Quijano, esse último é Cervantes, que por sua vez é o leitor. O leitor se vê confrontado com o mundo apresentado pelas aventuras de Quixote. O leitor se olha no espelho. E agora José? A concatenação Quixote –Quijano – Cervantes – leitor(a) é uma provocação que nem todo mundo está capacitado a enfrentar. Quem tem coragem de se revestir de Dom Quixote para ‘sonhar o impossível sonho’ de uma humanidade ‘verdadeira’?

Dom Quixote não é uma novidade absoluta. A maioria das culturas insere, desde tempos imemoráveis, um importante corretivo na chamada sociedade de Corte. Coloca, ao lado do rei, do imperador, do faraó, do sultão ou do presidente, um bobo, um bufão, um clown, um tolo, um idiota, que faz figura de ingênuo e ignorante, mas que não é nada disso. A ironia do bobo da corte consiste em mostrar, em meio ao ceremonial repetitivo e enfadonho que cerca os poderosos, que tudo tem seu limite, que tudo é frágil, passageiro e provisório. Um governo sábio comporta um rei e de um bobo, seriedade e senso de limite, sisudez e humor. Eis a arte de governar.

O bobo da corte carrega um espelho que ele coloca na cara do rei, como para dizer: ‘veja as besteiras que você está fazendo! ’.

Esse recurso do ‘bobó na corte’ está onipresente nas comédias de Shakespeare, na figura de ‘confidentes’, que dizem a verdade aos grandes. E Dostoievski, quando quer contar a história de um homem realmente bom, o chama de ‘idiota’. A sociedade necessita de idiotas. Eles são fundamentais para o bom andamento das coisas, pois, ao mesmo tempo em que incomodam, mostram os limites de tudo que se quer realizar na vida. Eles apontam para a sabedoria. Só um rei, imperador, sultão ou papa que escuta o bobo, conquista a sabedoria e faz um bom governo. A bobagem é o caminho da sabedoria, a ironia o contrapeso da autoridade.

3. A ironia frente ao tema do ‘amor cortês’

A Cidade das Damas.

Ao lado da cristianização da violência feudal, outro grande feito da cristianização, durante a Idade Média, consiste no ‘amor cortês’, apresentado como sendo uma superação da violência sexual. Houve diversas iniciativas, desde a das beguinhas até a da construção de uma ‘A Cidade das Damas’ no ‘Reino das Letras’. É claro que ‘A Cidade das Damas’, da autoria de Christine de Pizan, supera o ‘Roman de la Rose’ em termos de conscientização feminina. Afirmar que as mulheres são ‘seres políticos’, fundadoras de sociedades fundamentadas em Razão, Retidão e Justiça (as três partes do livro) supera a ideia do ‘Romance da Rosa’, de que a mulher é uma flor a ser ‘deflorada’. Mesmo assim, quer me parecer que algo falta na ‘Cidade das Damas’: onde fica a liberdade das Damas de Christine de Pizan? No último capítulo do livro aparece uma frase que intriga: ‘não vos indignais de serem assim submissas, pois nem sempre é do interesse das pessoas serem livres’ (p. 315). O que significa essa frase? O livro deixa a impressão que o modelo de mulher em cima do qual trabalha Christine de Pizan é um modelo criado pela oficialidade cristã, que encontrou na imagem de Maria virgem e mãe, serva de Deus, uma imagem da mulher em oposição a Vênus, a mulher que assume sua sexualidade. A oposição entre Maria e Vênus, eis o problema da ‘Cidade das Damas’. O modelo é a mulher decente, a mulher pura e imaculada, que segue numerosos exemplos de convivência ‘pura’ entre homem e mulher, como entre São Bento e Santa Ecolástica, São Crisóstomo e Olímpia, São Francisco e Santa Clara de Assis, São Francisco de Sales e Santa Jeanne de Chantal, São João da Cruz e Santa Teresa de Ávila. Convivências espirituais, virgens consagradas, freiras.

Heloisa e Abelardo.

O casal que eu gostaria de apresentar aqui como exemplos de uma vivência ‘irônica’ do amor conjugal é o de Heloisa de Abelardo. O relacionamento complexo entre ambos aborda os grandes problemas inerentes à compreensão ocidental do amor: repressão sexual, matrimônio indissolúvel, celibato obrigatório, machismo, amor ‘platônico’, religião, sublimação. Isso muito tem a ver com o ser humano nas culturas ocidentais, ainda hoje, como diz o escritor mexicano Octávio Paz: ‘nossa amor é uma criação medieval’. A correspondência entre Abelardo e Heloisa, que nos ficou preservada em diversos manuscritos. Veja o livro ‘Héloïse et Abélard’ do historiador francês Étienne Gilson (Vrin, Paris, 1978). Essa correspondência opera como um antídoto irônico contra o que podemos chamar de ‘abordagem épica’ do amor, tanto a do ‘Romance da Rosa’, como aquela da ‘Cidade das Damas’. Heloisa e Abelardo se revelam, em sua correspondência, seres de carne e osso, sofridos e frágeis, contraditórios e pecadores. Não são paradigmas teóricos em formas letradas.

A história se passa no início do século XII, na França. Abelardo é professor brilhante na Universidade de Paris, tem uns quarenta anos e tem de observar o celibato, pois só clérigos celibatários podem ensinar. Aparece uma aluna muito inteligente, de 17 anos, que se chama Heloísa e mora na casa de seu tio, o cônego Fulbert. Abelardo, que sente atração por sua aluna, consegue hospedagem na casa do cônego que não desconfia de nada e lhe confia a sobrinha para que ele a forme na ciência. Os dois namoram e, como não pode deixar de ser, nasce um filho, de nome Astrolábio. Apavorado, Abelardo manda Heloisa para a casa de sua irmã na Bretanha e pensa dar um jeito na situação ao propor um ‘casamento oculto’, segundo um costume frequente numa época anterior à regulamentação eclesiástica do matrimônio. Assim ele pensa poder continuar a ensinar, pois publicamente continuaria celibatário. Ao mesmo tempo, ele daria satisfação ao cônego, que não aceita amor fora do casamento. Mas a artimanha pega mal. O cônego manda castrar o teólogo, que, apavorado, se refugia num convento e faz com que Heloisa, por sua vez, seja acolhida no Mosteiro do Paracleto, em Paris, que ele fundara. Os estudantes da Universidade pressionam Abelardo para que ele volte a ensinar. Abelardo aceita, volta a Paris e continua sendo o professor celebrado. Não se comunica mais com Heloisa. Para ele, é um caso fechado. Ele pensa que é melhor esquecer esse passado de amores. Mas Heloisa não pensa assim. Ela percebe que Abelardo, no fundo, só pensa em sua carreira. A ideia que ele quer guardá-la como ‘esposa escondida’ sob a capa de freira, a enfurece. Ela admite ser considerada amiga, concubina, prostituta, mas não ‘esposa clandestina’, guardada num

convento. Em silêncio, Heloisa articula um modo de ser e de pensar que fica em viva oposição com a mentalidade reinante e mesmo com a mentalidade de seu amante Abelardo.

Certo dia, para consolar um amigo que passa por desavenças semelhantes, Abelardo escreve a ‘História de minhas Desventuras’. O texto cai nas mãos de Heloisa no convento e ela começa a mandar cartas para Abelardo. Assim nasce uma das mais extraordinárias correspondências de que se tem conhecimento na história da literatura medieval.

O valor dessa correspondência está na sinceridade desconcertante de Heloisa. Ela age por amor e critica abertamente seu amado, escrevendo sem rodeios que ele teve relações com ela ‘*mais por concupiscência que por afeição verdadeira*’ e que ele a procurou ‘*pelo gosto do prazer, mais do que pelo amor*’. Ela vai mais longe e destrói uma das bases da vida religiosa medieval, quando afirmar que ‘dizer que o amor a Deus é superior ao amor por um homem é um absurdo’. Na terceira Carta escreve uma das frases mais desconcertantes da história do cristianismo, que cito aqui em latim: *In omni autem – Deus scit – vitae meae statu, te magis offendere quam Deum vereor, tibi placere amplius quam Ipsi appeto.* ‘Receio mais ofender a ti que a Deus, quero mais agradar a ti que a Deus’. Heloisa desmascara o ‘amor a Deus’. Ela comprehende que, no discurso de Abelardo, Deus funciona como subterfúgio do amor à carreira, à glória, ao status. Ela percebe que, afinal, Abelardo está preso, não consegue ou não quer se libertar, enquanto ela, mesmo dentro de um convento, permanece uma pessoa livre, pois escreve sem rodeios: ‘*Não é o amor a Deus que me levou ao convento...Eu não tenho vocação religiosa*’. Ela continua exercendo a função de abadessa até a morte. Mas não hesita escrever que pensa o tempo todo em Abelardo, na hora das rezas e dos ofícios no mosteiro.

A resposta de Abelardo decepciona: ele invoca o amor a Cristo, o amor a Deus, em termos convencionais. Na realidade, está todo quebrado por dentro, navega entre o aparente sucesso como professor e o fracasso como amante. Ele é um fracassado, enquanto Heloisa não muda e reclama seu amor até a morte. Paradoxalmente, esse amor persistente se manifesta no fato que, a partir da quinta carta, ela resolve não falar mais do assunto, pois sente que Abelardo não tem condições de falar com franqueza. Heloisa respeita a fragilidade de Abelardo e é exatamente por isso que fica no mosteiro, sem ter vocação para tanto. Estamos diante de uma ‘ironia’ no sentido mais profundo do termo, uma ‘ignorância fingida’ que, na realidade, é um longo grito de amor ferido, de amor ardente, de fidelidade na ternura, uma expressão pura de ‘natureza’ ofendida, mas não traída. Heloisa não aceita Deus como fuga da verdade.

Como escrevi acima, a partir da quinta carta, acolhe com maturidade os conselhos dados por Abelardo para o bom andamento da vida no Mosteiro do Paraclet. Fica calada a respeito de

seus sentimentos até a morte de Abelardo aos 63 anos, socorrido pelos monges do supermosteiro de Cluny, numa viagem de penitência a Roma. Se Héloïsa concorda em não comentar mais o amor a partir da quinta carta, não é por submissão, mas por respeito a Abelardo. Por amor. Héloïsa permanece forte no sofrimento. Ela rejeita ser ‘esposa de Cristo’ e continua sendo ‘amante de Abelardo’. Até o fim.

O drama entre Abelardo e Héloïsa hoje é apresentado de forma distorcida em muitas publicações. O nome de Abelardo aparece em todos os livros de teologia medieval, enquanto o ‘caso’ com Héloïsa é apresentado como um ‘pecado de juventude’ (exatamente com o caso do amor de Agostinho, que viveu durante onze anos com uma mulher que lhe deu o filho Deodato). Um outro enfoque consiste em apresentar a história de Héloïsa e Abelardo como uma história picante, um ‘divertimento’ de cunho erótico. A igreja nunca se pronunciou sobre o amor entre Héloïsa e Abelardo, nunca declarou que Héloïsa é uma santa, a mártir do amor conjugal, ela que colocou o amor entre homem e mulher acima da carreira, da vocação religiosa, da aceitação na sociedade e da ‘fé em Deus’. Esse tipo de santidade escapa à compreensão das autoridades eclesiásticas. Héloïsa não cabe no cânones eclesiásticos, ela que diz a quem quiser ouvir: ‘Não me venha com uma conversa sobre o amor de Deus, caso esse amor ser símbolo de uma vida contra a natureza (sexual)’.

Hoje, a figura de Héloïsa sai do enquadramento medieval e se torna símbolo da atual luta a favor da natureza sexual do ser humano. Ela fala como mulher, não aceita o dilema Eva-Maria, unifica as imagens de Maria e Vênus. Vênus é imagem da força da natureza. Com Héloïsa, Vênus faz sua entrada no recinto cristão e declara: a mulher não é só virgem e mãe (Maria), ela é igualmente natureza (Vênus). Héloïsa não é a ‘rosa a ser deflorada’ do Roman de la Rose, nem a mulher que se conforma com a infidelidade do marido, da ‘Cidades das Damas’. Ela não joga a culpa no corpo humano e seus impulsos, mas rejeita o que a castração praticada por seu tio cônego em Abelardo vem a simbolizar. No fim da vida, Héloïsa pede ao abade de Cluny (que socorreu Abelardo no final da vida) uma ajuda para seu filho Astrolábio que passa por dificuldades financeiras. Ali se revela mãe. Ela morre aos 63 anos, na qualidade de abadessa do mosteiro do Paraclete em Paris.

Apresentei aqui essa história para lembrar que a literatura medieval pode ter a complexidade de romances modernos em termos de análise psicológica e sociológica, nem que seja em forma de correspondência epistolar.

4. Situação atual da literatura acerca de temas medievais.

As brumas de Avalon

Que a série de romances publicadas por Marion Zimmer Bradley em seguimento ao seu texto seminal ‘As Brumas de Avalon’ (1979) exemplifiquem aqui o modo em que a ‘grande literatura’ de hoje, assim como a atual ‘grande novelística televisiva’ abordam temas medievais, tanto na linha da cavalaria como na linha do amor. Marion, em determinados pontos de seus romances, se faz de feminista. Em outros ela se apresenta nacionalista. Ela chega a apresentar mulheres transgressoras, como Guinevere, mulher do rei Artur, que ama Lancelot, e Isolda, prometida a Marcos, que só pensa em Tristão. Mas nunca deixa de apresentar essas figuras como heróis e heroínas. Marion afirma que as mulheres mudam o mundo, mas não diz como. O leitor, a leitora, não se sente interpellado, pois a obra de Marion não tem o agulhão da ironia. Tudo fica reduzido a fantasia, mitologia e magia. Obra destinada ao ‘grande público’, best-seller, pronta a ser adaptada ao cinema, ela servia para entupir ainda mais a mente das pessoas. O best-seller vira passatempo, sonho desvairado, divertimento (enquanto dura a leitura). Não constituem um espelho da utopia humana.

Romances feministas do século XIX

Apresento aqui alguns romancistas do século XIX que, em seguimento a Cervantes, ao primar pelo enfoque psicológico, sociológico e político, inquietam o leitor e o levam à reflexão. Poderia mencionar Dickens (‘David Copperfield’), Goethe (‘Wilhelm’), Dostoievski (‘O Idiota’), Machado de Assis (‘Dom Casmurro’), mas, para ficar dentro do tema da ‘condição feminina’ aponto os romances ‘Madame Bovary’, de Flaubert (1857), ‘Ana Karenina’ de Tolstoi (1877) e ‘Dom Casmurro’ de Machado de Assis (1899). Flaubert descreve o destino de uma mulher que, em vez de se apresentar como recatada, modesta, tolerante e doméstica, mantém uma relação sexual extraconjugal. O romance termina de forma trágica: Emma (Madame Bovary) toma veneno. O livro escandalizou a elite de Paris, foi proibido e Flaubert teve de comparecer diante do tribunal. Ele se defendeu dizendo uma única frase: ‘Emma, c'est moi’ (‘Emma, Madame Bovary, sou eu’). O crítico brasileiro Otto Maria Carpeaux escreveu, a respeito desse romance: ‘O verdadeiro personagem de MB é a estupidez humana’.

Outro romance que penetra na ‘condição feminina’ é ‘Ana Karenina’, do escritor russo Tolstoi. Ana Karenina tem tudo: beleza, autonomia, educação, inteligência, espírito crítico. Mas fica

enredada na estupidez masculina e acabo se jogando em baixo de um trem. Depois de escrever esse livro, o próprio escritor sentiu tanto horror diante de um desfecho tão cruel que passou a ter medo do que ele mesmo escrevera.

Mas o romance insuperável na arte de descrever a condição feminina é ‘Dom Casmurro’ de Machado de Assis. Alguém disse que, se esse romance fosse escrito na França, na Alemanha ou na Rússia, seria celebrado até hoje como uma das grandes obras da literatura. A ironia de Machado consiste em apresentar Capitu como uma mulher que permanece enigmática. O escritor, em nenhum momento, deixa entender que ela foi infiel ao seu casamento com o ex-seminarista Bentinho. Mas a pergunta fica aberta: ela foi infiel? Seu filho parece muito com um amigo de Bentinho, igualmente ex-seminarista. E isso é torturante para Bentinho, que se acaba em ciúme. Machado de Assis permanece enigmático, apenas solta uma frase de Bentinho: ‘Capitu era mais mulher que eu homem’. O veredito fica com o leitor (ele também é ciumento?). Ironia tão fina que uma escritora afamada como Lygia Fagundes Telles se deixou enganar e posteriormente reconheceu seu erro. Aqui estamos diante da ‘fine pointe’ da ironia. O verdadeiro tema do romance não é a fidelidade ou infidelidade de Capitu, mas o ciúme machista de Dom Casmurro.

Fiz essa digressão na literatura do século XIX para mostrar que o romance, não a epopeia, é o gênero literário mais apto a representar a história humana, inclusive a história medieval. Quem sabe, a figura de Trotula di Ruggiero, que já tratou de medicina preventiva no século XI e que fundou uma famosa escola médica, para depois cair no esquecimento, poderá contar (já conta?) com uma abordagem romanceada, permeada de ironia. Assim como a figura de Hipátia de Alexandria (351-415), que dominava a matemática como nenhum homem e morreu arrastada pelas ruas da cidade. Deve haver outros temas, que aguardam serem abordados em forma de romances, sempre com uma ‘fine pointe’ de ironia.

Palavra final: pesquisa e estudo

Para terminar, quero ainda dizer que espero que vocês, nesses dias, estudem, ou seja, não se limitem a apresentar os resultados de suas pesquisas sobre a literatura medieval. Hoje, o termo ‘pesquisa’ está na moda, mas é bom se lembrar que existe uma diferença fundamental entre pesquisa e estudo. Há de se lamentar que as instituições universitárias dão tanto ênfase à pesquisa e focalizam tão pouco o estudo propriamente dito. Concordo: a pesquisa pode ser útil, inclusive para alcançar um grau mais alto na vida profissional. Mas o que vale mesmo é o estudo, que é inútil por definição. As coisas inúteis, que fogem do padrão do mercado, que

impera hoje, são fundamentais numa sociedade como a nossa. No dia em que não tivermos mais estudantes que se interessem por tudo, no dia em que desaparecem músicos, escritores e artistas, nossa sociedade morrerá na estupidez. Muitos jovens hoje são massacrados pelo desejo de alcançar uma profissão que dê lucro. Mas é bom saber que não existe profissão que substitua o estudo desprovido de desejo de lucro, status ou proveito. Faço votos que, aqui, nestes dias, vocês possam dinamizar mutuamente seu gosto pelo estudo da Idade Média, um estudo que para muitos parece inútil, mas que nos salva do capitalismo imperante.

BEATRIZ DE NAZARÉ (1200-1268) E OS SETE MODOS DO AMOR¹

Dra. Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB/UFPB/*Principium/Apophatiké*)

BEATRIZ DE NAZARÉ: VIDA E OBRA

Beatriz de Nazaré nasceu na cidade de Tirlemont, na Bélgica, em 1200. Sexta filha de uma família burguesa que acaba se tornando, sobretudo depois da morte da matriarca, uma “assombrosa família” do ponto de vista da formação de uma verdadeira comunidade religiosa². A própria mãe de Beatriz lhe ensina os primeiros rudimentos escolares de forma que aos cinco anos ela já sabia o saltério decorado. Depois da morte da mãe, com sete anos de idade, o pai envia Beatriz para uma comunidade beguina onde começa a estudar as Artes Liberais (não chegando a terminar o *trivium*). Depois de algum tempo e a seu pedido, entra como oblata no mosteiro cisterciense de Florival e ali conclui os estudos do *trivium* e do *quadrivium*³.

Neste mesmo período inicia Beatriz uma vida de duras práticas ascéticas: deitar-se sobre espinhos, jejuar, usar vestidos incômodos, autoflagelar-se. Aos 15 anos deseja tornar-se noviça e, apesar do estupor da abadessa que não queria aceitá-la devido a sua debilitada condição física, termina por autorizar a sua entrada no convento no ano de 1215. Um ano mais tarde faz sua profissão de fé e é enviada para o convento de Ramée, onde não só aprende o ofício de copista (o convento era famoso pelo trabalho das suas miniaturistas), como faz amizade com Ida de Nivelles (antes de ser uma cisterciense havia sido beguina) “[...] famosa por causa de seus progressos espirituais e experiências místicas. De sua mão, Beatriz se inicia na mistagogia e nos primeiros dias de janeiro de 1217 tem sua primeira experiência mística” (CIRLOT e GARÍ, 1999, p. 109)

¹ Este texto é fruto do projeto PIBIC/UEPB, Cota 2016-2017, intitulado: *Por uma filosofia no feminino – Um resgate das mulheres na História da Filosofia*. Também retoma o trabalho apresentado na PUC/Rio, no II Seminário *Apophatiké* de Estudos Interdisciplinares em Mística, em 2016. A conferência que proferi neste evento, *A mística feminina medieval como um lugar para se perder*, e que deveria compor estes Anais, ainda não foi organizada para ser publicada. De toda forma, o texto aqui publicado retoma aspectos apresentados na conferência proferida no IV Seminário de Estudos Medievais.

² Como podemos depreender do texto que segue: “[...] la madre, Gertrudis, notable por su piedad y caridead; el padre, Bartolomé, después de la muerte de su mujer, acompaña a sus hijas Beatriz, Cristina y Sibila a los diferentes conventos que él mismo ayuanda a fundar. Siguiendo con su hijo, converso con él, las observâncias cistercienses, se ocupaba de los asuntos externos de los monasterios de Florival, de Val des Vierges, cerca de Oplinter, em Brabante, y de Nazaret, cerca de Lierre. Otros dos de sus hijos entraron igualmente en órdenes religiosas” (ÉPINEY-BURGARD E BRUNN, 2007, p.122).

³ As denominadas Artes Liberais na Idade Média, ensinadas nas Escolas e posteriormente nas Universidades, eram divididas em dois grupos: o *trivium* que compreendia a gramática, a retórica e a dialética; e o *quadrivium*, composto pelas disciplinas de aritmética, geometria, astronomia e música.

Estes e outros dados da vida de Beatriz, como, por exemplo, das suas visões, podem ser encontrados na obra *Vita Beaticis*⁴, escrita em latim por um capelão anônimo que dispôs, segundo ele mesmo, das informações das monjas que conheceram a mística holandesa, assim como dos textos autobiográficos escritos pela própria Beatriz, em neerlandês, cujos originais misteriosamente se perderam, restando apenas a suposta tradução da *Vita Beaticis*⁵. Ao contrário do que aconteceu com os escritos autobiográficos da nossa pensadora, foi conservado no original neerlandês seu tratado místico *Seven manieren van minne* (*Os sete modos de amor*), que até o início do século XX aparecia como anônimo e em 1925 foi restituído à sua autora, Beatriz de Nazaré, pelo jesuíta Leonce Reypens. A obra, embora tenha sido incluída no terceiro livro da *Vita Beaticis*⁶, nada apresenta de um discurso visionário. Como afirmam Épiney-burgard e Brunn, se referindo a *Os sete modos de amor*: “Porém, não se trata de um relato cronológico, senão de uma síntese do que ela viveu: suas exaltações, inclusive seus excessos, encontram nesta obra uma expressão perfeitamente dominada no plano formal e no pensamento” (2007, p. 132-133). Passemos, então, ao texto em questão.

BEATRIZ E OS SETE MODOS DE AMOR

Em *Os sete modos de amor*, Beatriz de Nazaré reflete sua experiência do divino na sua plenitude: sem limites, sem objeções, sem intermediários (*sine medio*), no que podemos chamar de uma ascese do desejo, apresentada ao longo do seu livro. Seu texto, escrito em prosa rimada, em neerlandês médio, vai do mais puro refinamento da linguagem, passando por uma erótica do conhecimento até a mais apurada reflexão filosófica sobre as relações do humano com a dimensão do sagrado. No percurso apresentado, Beatriz se mostra como uma autêntica

⁴ As referências encontram-se no final do texto.

⁵ “En todo caso, el *colorido latino* del texto del capellán transforma con seguridad la voz de la priora neerlandesa, la simplifica, la adecua a los modelos institucionales de santidad feminina y la hace aceptable y comprensible para muchos. A pesar de ello, no necesariamente la enmudece. Detras de la hagiografía existe un personaje real, una mujer que otras fuentes documentan como monja de los tres conventos cistercienses y que además escribió a ciencia cierta cuanto menos un tratado sobre la experiencia mística. Por ello, aunque la estructura de la biografía repite la de la *Vita* de Lutgarda de Tomás de Cantimpré y aunque las prácticas ascéticas del primer libro recuerdan con excesiva frecuencia y literalidad la *Vita* del Hermano lego de Villers, Arnulfo, al mismo tiempo otros pasajes, especialmente los capítulos doctrinales del segundo y tercer libro, revelan la autoría de Beatriz y su talento de maestra” (CIRLOT e GARÍ, 1999, p. 114-115). As informações iniciais de que não se trata apenas de uma tradução do neerlandês para o latim, como afirma o capelão tradutor do texto de Beatriz, encontram-se também em Kurt Ruh, 2002, p. 145.

⁶ “El capellán de Nazaret utiliza el tratado, como utiliza sus otros textos, para componer su obra y lo traduce al final del tercer libro integrándolo en la vida de la santa y transformando algunos aspectos fundamentales de su contenido. La comparación de ambas versiones, la neerlandesa y la latina, nos ofrece así una posibilidad insólita de constatar la escritura femenina y la elaboración que los hombres, sacerdotes y directores espirituales, hicieron de ella” (CIRLOT e GARÍ, 1999, p. 113).

trovadora de Deus, como uma anunciadora do divino, cujas ideias ultrapassam, em muito, os simples limites da razão, sem cair, entretanto, na ideia de que diz coisas sem sentido.

No caminho de *Os sete modos de amor* fica-nos claro toda a formação letrada de Beatriz, desde as categorias encontradas no amor cortês (como a nobreza, a lealdade, a coragem, a ousadia, a consciência da distância), passando pela questão da liberdade tão cara ao movimento das beguinhas, a filosofia dos cistercienses, tal como encontramos em Bernardo de Claraval e em Guilherme de Saint Thierry até as ideias neoplatônicas como a *proodos* e a *epistrophe*⁷ que cercam o núcleo de uma *Minnemystik* (mística do amor), onde desejo e abandono caminham juntos, pois, como afirma (TABUYO, 2004, p. 14): “[...] esta «mística do desejo» coincide com o que podemos denominar mística do abandono; não há contradição, desejo e abandono se correspondem na experiência radical da Minne-Amor, pois se trata de um desejo absoluto, e desejo de absoluto, que exige o desnudamento total”. Neste sentido, experiência absoluta do Amor (*Minne*) exige, por sua vez, um desnudamento absoluto da alma (amante) que busca Deus (Amor), constituindo-se todos os sete modos do percurso da alma numa verdadeira ascese do desejo, sem, entretanto, deixar de lado toda uma erótica do conhecimento, vista a partir das ideias do *conhecimento de si* e do *conhecimento de Deus*.

Assim, Beatriz abre o seu tratado, como afirmam Toscano e Ancochea (cf., 2003, p.97), com uma profunda ressonância neoplatônica (seja pagã ou cristã) quando afirma: “Existem sete modos do santo Amor, que vêm do mais alto e ao mais alto retornam” (BEATRIZ DE NAZARÉ, 2004, p.35)⁸. No primeiro modo encontramos toda força do desejo relacionado à ideia do autoconhecimento. Desta forma, escreve nossa pensadora.

O primeiro modo é um desejo ativo que surge do amor, que deve reinar muito tempo no coração antes de vencer todos os obstáculos; deve operar com força e vigilância e crescer audazmente enquanto dure esse estado. [...] A alma examina muitas vezes o que é e o que deve ser, o que tem e o que falta. Cheia de zelo e de ardente desejo, com toda a sagacidade do que é capaz, procura guardar-se e evitar tudo o que possa ser obstáculo às obras do amor. (BEATRIZ DE NAZARÉ, 2004, p.35 e 37, respectivamente).

Apesar da cisão que ocorre a partir do Século XII entre *affectus* (afeto) e *intellectus* (intelecto)⁹, podemos perceber claramente já no primeiro modo de amor de Beatriz que desejo (ligado mais ao *affectus*) e reflexão (ligada mais ao *intellectus*) caminham juntos já que, apesar

⁷ *Proodos* e *epistrophe*, dois termos caros à terminologia neoplatônica, sobretudo a Plotino. Respectivamente, processão e retorno, ou seja, movimentos de saída da direção do Uno para a multiplicidade existente para além dele e de retorno à unidade desejada.

⁸ A tradução de todas as citações da obra de Beatriz de Nazaré, bem como de todos os estudos citados é de nossa responsabilidade.

⁹ Para o tema da cisão entre *affectus* e *intellectus* na Filosofia Medieval, veja-se nosso texto NOGUEIRA, 2013, p. 719-754.

de o desejo ser ativo, operar com força, crescer audazmente, enfim, se caracterizar como um ardente desejo, isso não impede a mística holandesa de examinar com toda sagacidade do que é capaz. Desta forma, aquele que empreende o caminho do retorno se reconhece como ser desejante e pensante e, neste sentido, como afirmam Toscano e Ancochea (cf., 1998, p. 9), ser, amar e conhecer não podem ser conjugados como separados no que denominamos de mística especulativa e que inclui também a *Minnemystik*.

No segundo modo, apesar da sua curta extensão, se o compararmos com os outros modos, encontramos muitas ideias que influenciaram a mística de Beatriz como a literatura cortês, só que aqui invertida, posto que é a dama que quer servir gratuitamente ao seu senhor; a ideia do amor sem medida em relação a Deus, que encontramos no cisterciense Bernardo de Claraval (1090-1153) e ainda algo que, segundo os estudiosos, aparece pela primeira vez em Beatriz e em Hadewijch (?-1248) e que influenciará toda a tradição mística posterior, como Marguerite Porete (1260-1310), Mestre Eckhart (1260-1328) e, sobretudo, Angelus Silesius (1624-1677), com quem ganha a sua expressão mais poética: a ideia do *sem porquê*. Vejamos tudo que foi explicitado na escrita da própria Beatriz.

Outro modo de amor é quando a alma quer, às vezes, amar de forma completamente gratuita. Quer servir a nosso Senhor por nada, amar-lhe simplesmente, sem porquê¹⁰, sem recompensa de graça ou de glória, como uma donzela que se entrega ao serviço de seu senhor por puro amor, sem salário algum, satisfeita de servir-lhe e de que ele se deixe servir.

Assim queria devolver fielmente amor ao Amor, servindo-lhe e amando-lhe sem medida¹¹, por cima de toda razão e de tudo quanto o homem possa pensar (BEATRIZ DE NAZARÉ, 2004, p.38 e 39).

Este amar sem medida e acima de toda razão dá a Beatriz, no terceiro modo, a real dimensão que separa a amante do Amado ou a criatura do criador. Ela afirma que o Bem desejado ultrapassa as forças humanas e supera o poder do próprio desejo, transformando esta busca irrealizável para qualquer criatura, por mais que esta lhe renda (ao Amor) graças, louvor, trabalho, sofrimento contínuo; e por isto neste modo, nossa mística diz que parece que morre

¹⁰ Compare-se com a sentença de Silesius: “La rosa es sin porqué, florece porque florece, no se cuida de sí misma, no pregunta si se la ve” (ANGELUS SILESIUS, I, 289, 2000, p. 48). Veja-se o comentário em nota de rodapé do título da sentença: “Sin porqué: »Ohne warumb«. L.G.: «Un terminus technicus de la mística especulativa dominicana medieval, especialmente de Meister Eckhart. El sonder waeromme ya se halla antes por cierto en los escritos de la cisterciense Beatrij van Nazareth (muerta en 1268). Presumiblemente, traduce ésta con él el incomparable «Amo quia amo, amo ut amem» («Amo porque amo, amo tan sólo para amar»), acuñado en el comentario del Cantar de los Cantares por Bernhard von Clairvaux.... La fórmula se convirtió en una determinación fundamental de toda la mística del medioevo.»” (PLARD, 2000, p. 47-48).

¹¹ O capítulo I do *De Diligendo Deo* de Bernardo de Claraval tem como título uma pergunta: “Por que e em que modo Deus deve ser amado?” A pergunta se repete, numa outra formulação no início do capítulo e a resposta lembra muito o *amando-lhe sem medida* de Beatriz. Escreve Bernardo: “Vós quereis ouvir de mim por que e em que modo Deus há de ser amado? E eu vos respondo: a causa pela qual Deus há de ser amado é o próprio Deus; o modo é amar sem modo” (BERNARDO DE CLARAVAL, 2010, p. 9, itálico nosso).

sem morrer e que nesta morte sofre o inferno. Assim, a abertura do terceiro modo já acena para este cenário de esforço, penas e privações.

No terceiro modo de amor a alma de boa vontade passa por grandes penas, pois quer a qualquer preço contentar o Amor, satisfazer-lhe em toda honra, em todo serviço, em total obediência e submissão de amor.

Às vezes o desejo se eleva violentamente na alma e ela se entrega com paixão, querendo fazer-lhe tudo. Não há virtude cuja perfeição não busque, não há nada que não queira sofrer ou suportar, nada que economize, nenhuma moderação admite em seu esforço. Está disposta a todos os desvelos, pronta e intrépida na pena e no esforço. Mas, faça o que faça, fica insatisfeita (BEATRIZ DE NAZARÉ, 2004, p. 39-40).

Esta insatisfação só cessará, em parte, quando, no finalzinho do terceiro modo, a alma passar do conhecimento de si ao conhecimento de Deus, quando só lhe resta permanecer naquele estado de martírio “até que nosso Senhor a console (a alma) em outro modo de amor, por um conhecimento mais íntimo. Então poderá exercitar o novo dom recebido” (*Idem*, p. 42 [parênteses nossos]). Neste conhecimento mais íntimo, o saber de si e o saber de Deus são as duas faces de um mesmo rosto iluminado pelo Amor que não exige reciprocidade porque a amante fundiu-se ao Amado, e o que parece uma simples obediência, na verdade, é intimidade, iluminação, gozo, liberdade, *abismo de amor*, como escreve Beatriz no quarto modo.

Às vezes parece que o amor se desperta docemente na alma, se levanta radiante e comove o coração sem ação alguma de natureza humana. O coração recebe então um toque delicado, é atraído tão vivamente por Amor, tão fortemente aprisionado, tão apaixonadamente enlaçado por ele, que a alma se rende, totalmente conquistada.

Experimenta uma intimidade nova com Deus, uma iluminação do espírito, um maravilhoso excesso de gozo, uma nobre liberdade e uma necessidade íntima de obedecer ao amor. Conhece então a plenitude e a superabundância. Sente que todas as suas faculdades pertencem ao Amor, que sua vontade é amor, se encontra submersa, abismada no amor, engolida por ele: ela mesma não é mais que amor (*Idem*, p. 43-44).

Essa plenitude e superabundância, portanto, esta saciedade encontrada no quarto modo difere do quinto, onde o corpo padece não de delícias, mas de sofrimentos e onde Cirlot e Garí chegam mesmo a denominar de uma perfeita coincidência dos opostos quando contrastam esses dois últimos estágios de amor e isso já aparece anunciado pela própria Beatriz no início do quarto grau quando ela escreve: “No quarto modo do amor nosso Senhor faz a alma apreciar ora grandes delícias ora grandes penas[...]” (BEATRIZ DE NAZARÉ, 2004, p. 43). Apreciar aqui tem o sentido valorativo, ou seja, de dar valor tanto às delícias quanto ao sofrimento. Assim, as delícias já foram valorizadas no quarto modo, agora, no quinto, entra em cena uma nova área semântica que nada deixa a desejar a *Os quatro graus da violenta caridade* de Ricardo de São Vítor (1110-1173)¹². Vejamos como Beatriz abre seu quinto modo.

No quinto modo sucede às vezes que o amor se levanta na alma como uma tempestade, com grande fragor e furor, delicioso em excesso. O coração parece então romper-se e

¹² Cf. RICHARD DE SAINT-VICTOR, 2006, p.155-156.

a alma sair de si mesma na experiência do amor e da fruição [...] (BEATRIZ DE NAZARÉ, 2004, p.45).

E mais adiante, continua.

Às vezes o amor transborda nela sem medida; brota com tal força, é seu toque tão furioso e abrasador que fere o coração por todas as partes. Dia a dia se renovam as feridas, cada vez mais dolorosas e ardentes. Parece-lhe também que as veias se rompem, que o sangue a abandona e a medula se consome. Desfalecem seus ossos, lhe explode o peito, a garganta seca. O rosto e todos seus membros experimentam a queimadura interior e a fúria soberana do amor. Às vezes é como uma flecha que lhe atravessa o coração até a garganta e mais além, até o cérebro, e a faz perder o sentido. Ou como um fogo devorador que atrai tudo o que pode consumir: tal é a violência que a alma experimenta, a ação nela do Amor (*Idem*, 47).

Como podemos perceber, todo o corpo de Beatriz fala. O desejo lhe consome completamente causado pela sua incapacidade de se satisfazer no Amor, parece que quanto mais incapaz de atingir a plenitude, mais esta tormenta ou fúria (*orewoet*)¹³ se apresenta como necessária, como os opostos que não se contradizem, mas se complementam e assim ela o diz no final do quinto modo:

Pois quanto mais recebe do alto, mais reclama, quanto mais se lhe revela, mais urge o desejo de aproximar-se dessa luz que é a verdade, a pureza, a nobreza e a fruição do Amor. E é assim seduzida, arrastada com mais força cada dia, nunca satisfeita nem apaziguada. O que mais a devora e a atormenta é o mesmo que a cura e a consola; o que a fere mais profundamente é o único que lhe proporciona a saúde (*Idem*, p. 49).

Os modos quarto e quinto, apesar de diferentes, aparecem como complementares já que se trata de “sofrer” tanto as delícias quanto as tormentas do Amor. No entanto, no sexto estado, nada dos altos e baixos dos modos anteriores são percebidos. O que aparece com muita transparência é um perfeito equilíbrio do ser (da alma/amante) que quer buscar a Deus/Amor. Assim inicia Beatriz seu sexto modo:

Na sexta maneira, quando a alma está mais elevada e avançada no caminho, experimenta, ainda, outro modo de amor com um conhecimento mais profundo. Sente que o amor venceu suas faltas, domina seus sentidos, adorna sua natureza e a dilata e exalta seu ser (*Idem*, p. 50).

É interessante ver como neste modo há duas ideias principais, a do domínio de si e a da liberdade. Para tanto, utiliza três metáforas: a da dona de uma casa, a do peixe e a do pássaro. A metáfora da dona de casa representa a ideia do domínio de si, pois ela ordena tudo sabiamente como lhe convém, faz ou desfaz de acordo com a sua vontade, abre e fecha com capricho determinados cômodos, protege o que deve ser protegido, embeleza o que é digno de ser embelezado, enfim, assim também deve fazer com a sua alma. As metáforas do peixe e do pássaro valem para a liberdade e desta forma escreve Beatriz: “E como o peixe que nada na

¹³ *Orewoet*, em neerlandês, (tormenta ou fúria de amor, em português), tema extremamente caro a sua contemporânea Hadewijch, tanto nas *Cartas* quanto nos *Poemas*.

amplitude do rio ou descansa em sua profundidade, como o pássaro que voa audaz nas alturas, [...] assim ela sente que seu espírito vaga livremente na deliciosa abundância de Amor” (*Idem*, p.51).

Como já dissemos, o autodomínio e a liberdade se destacam neste sexto modo de amor, ao ponto de a nossa pensadora afirmar que é possível viver uma vida angélica neste mundo, atravessando todos os modos de amor e tendo o discernimento necessário para retirar de cada um deles o que eles têm para oferecer, desde o desejo que impulsiona todos os atos (do mais suave ao mais violento), passando pela gratuidade do Amor até o atrevimento de não temer nem homens, nem demônios, nem anjos, nem santos, nem mesmo Deus. Afinal, a conclusão do sétimo modo de Beatriz é: “Isto é a liberdade de consciência, docura de coração, sabedoria dos sentidos, nobreza de alma, elevação do espírito e começo da vida eterna. É uma vida angélica neste mundo que em outra vida terá continuação” (*Idem*, p. 53).

Os estudiosos do texto de Beatriz tendem a dizer que *Os setes modos de amor* poderiam ser encerrados no sexto, não só pela superação da finitude que ali aparece (e que é uma das características da mística) como também pela forma como conclui este modo: “Que Deus nos conceda (a vida angélica neste mundo) a todos! Assim seja!”. No entanto, nossa pensadora apresenta-nos ainda um sétimo modo que continua trazendo problemas em termos de interpretação. Para uns, deveria vir antes do sexto; para outros, trata-se de um acréscimo feito no final da vida de Beatriz para resumir sua experiência; mas pode-se admitir também que se trata mesmo de um novo modo, o sétimo, que, como afirmam Épiney-Burgard e Brunn (cf., 2007, p. 138), volta a passar por todos os estados anteriores, mas num outro nível, como se fosse uma espécie de espiral que levasse cada vez mais para o alto a experiência pela qual passou Beatriz.

É fato que há todo um novo vocabulário neste sétimo modo e com este um novo espaço e um novo tempo. É como se Beatriz passasse do instante da vida angélica na terra para a promessa de uma vida de beatitude na eternidade. Passa-se, assim, de um *tempo final* para um *tempo pleno*¹⁴; por isso a terra e tudo o que ela representa tonar-se um exílio do qual Beatriz busca libertar-se e, nesta busca, é como se todos os outros modos retornassem a título de reflexão da própria experiência do seu desejo¹⁵, pois *A Amada não deixa de buscar o Amor*. Para Beatriz, o sétimo modo é o do amor sublime, pois assim ela escreve:

¹⁴ As expressões são de ÉPINEY-BERGARD e BRUN, 2007, p. 139.

¹⁵ Daí nossa ideia de uma *ascese do desejo* que deve ser entendida, primeiramente, no sentido grego da palavra *áskesis* (exercício). E em Beatriz trata-se mesmo de um exercício (físico, moral e intelectual) em vista de um progresso espiritual. Assim parece entender também o “seu biógrafo” que divide a vida de Beatriz em três fases que estão claramente em um plano de progresso espiritual: iniciação, progresso e perfeição.

A alma bem-aventurada conhece ainda um sétimo modo de amor sublime que realiza nela interiormente um trabalho singular. É atraída no amor acima de si mesma, mais além dos sentidos, mais além da razão humana e de toda operação de seu próprio coração. É introduzida pelo Amor eterno na eternidade do amor, na imensidão incompreensível, na largura e na altura inacessíveis, no abismo sem fundo da Divindade, que está em tudo mais e mais além de tudo e permanece incognoscível, imutável na plenitude do ser que tudo pode, que tudo abarca e opera sempre com seu ato soberano (BEATRIZ DE NAZARÉ, 2004, p. 53-54).

Trata-se, realmente, de um tempo pleno, posto que a alma bem-aventurada é introduzida na eternidade pelo Amor, muito além da vontade e da razão. Supera-se, portanto, a suposta dicotomia das instâncias humanas (*affectus e intellectus*) e inaugura-se um novo tempo, não mais o angélico em vida, mas o eterno que tudo abarca no abismo sem fundo da Divindade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de conclusão, e retomando *Os sete modos de amor* de Beatriz de Nazaré, podemos dizer que o caminho apresentado pela pensadora holandesa nos oferece, para além da expressão da sua própria experiência do desejo de Deus, também uma profunda reflexão filosófica de que o desejo nos leva ao radical conhecimento de si e do divino. Nesta direção, toda uma erótica do conhecimento é construída, não só pela força que o corpo e os afetos exercem no seu texto, como também por toda influência da literatura cortês que ali se apresenta e, claro, porque toda esta linguagem erótica é uma característica marcante da mística feminina medieval¹⁶.

Assim, quando avaliamos a experiência do desejo em Beatriz, percebemos que inicialmente o desejo aparece como uma atividade que tanto impulsiona a alma para Deus como requer que esta mesma alma realize um autoconhecimento. Depois o desejo busca devolver amor ao Amor numa atitude de gratuidade, sem porquê (segundo modo). Em contraste com esta gratuidade e porque parece ser próprio da natureza do desejo desejar, ele aparece como violento e não mede esforços para satisfazer sua sede de Deus, cai, assim, no abismo do Amor, onde oscila, nos dois modos seguintes (quarto e quinto), no toque suave das delícias às tempestades do amor. No sexto modo, enfim, a experiência do desejo encontra-se no domínio de si e, neste domínio, tem consciência da dignidade, da nobreza e da liberdade da alma. Estas ideias, por sua vez, são frutos do Amor, já que Beatriz comprehende que somos da linhagem de Deus e, assim, tudo *vem do Amor e a ele retorna*. Desta forma, por mais afetivo que se mostre o texto de

¹⁶ Veja-se o que escreve Lacan em um dos seus seminários quando entende a mística como um fenômeno bem peculiarmente feminino. Cf. LACAN, 1985, p. 87-104.

Beatriz, o que ela nos apresenta é uma experiência absoluta do Amor (*Minne*) que, como ela mesma nos diz no último modo, está além dos sentidos, da razão e do seu próprio coração (sendo, portanto, também conhecimento), sem, entretanto, deixar de abarcar absolutamente tudo na sua plenitude.

REFERÊNCIAS

- ARBLASTER, John & FAESEN, Rob. "The influence of Beatrice of Nazareth on Marguerite Porete: The Seven Manners of Love Revised. In: **Cîteaux: Commentarii Cistercienses**. Revue d'Histoire Cistercienne, fasc. 1-2, 2013, p. 41-88.
<https://lirias.kuleuven.be/handle/123456789/412675> [Acesso em 10 de Set.2016].
- BEATRIZ DE NAZARET. **Los siete modos de amor**. Vidas y visiones. Trad. María Tabuyo. Barcelona: José J. de Olañeta, 2004, p. 35-63.
- BERNARDO DE CLARAVAL. **De diligendo Deo**. "Deus há de ser amado". Trad. Matteo Raschietti. Petrópolis: Vozes, 2010.
- CIRLOT, Victoria e GARÍ, Blanca. **La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en La edad media**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.
- ÉPINEY-BURGARD, G. e BRUNN, Émile Zum. **Mujeres trovadoras de Dios – Uma tradición silenciada de la Europa medieval**. Trad. de A. López e M. Tabuyo. Barcelona: Paidós, 2007.
- GUILHERME DE SAINT-THIERRY. **De natura et dignitate amoris**. In: *Amour plurielles*.
- IMBACH, Ruedi e ATUCHA, Iñigo (Orgs.). Paris: Éditions du Seuil, 2006, p.32-49.
- LACAN, Jacques. **O Seminário**: Livro 20, mais ainda. Trad. M. D. Magno. 2^a ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. "Nicolau de Cusa e a Correspondência com os monges de Tegernsee". In.: Anais... XIII Congresso Internacional de Filosofia Medieval, Vitória, Espírito Santo, Agosto, 1-4, 2011/ Autor: Comissão Organizadora do XIII Congresso Internacional de Filosofia Medieval/ Organizado por Jorge Augusto da Silva Santos e Ricardo da Costa. Vitória: DLL/UFES, 2013, p. 719-754.
- RICHARD DE SAINT-VICTOR. **De quattuor gradibus violentiae caritatis**. In: *Amour plurielles*. IMBACH, Ruedi e ATUCHA, Iñigo (Orgs.). Paris: Éditions du Seuil, 2006, p.144-159.
- RUH, Kurt. **Storia della Mistica Occidentale**. Mistica femminile e mistica francescana delle origini. Trad. de Giuliana Cavallo-Guzzo. Milano: Vita e Pensiero, 2002.

SILESIUS, Johannes Angelus. **Peregrino Querubínico** o rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas que conducen a la divina contemplación. Trad. Héctor A. Piccoli. Argentina: Ediciones Nieva Hélade, 2000 (www.bibliele.com/silesius).

TOSCANO, María e ANCOCHEA, Germán. **Mujeres em busca del amado**. Catorce siglos de místicas cristianas. Barcelona: Ediciones Obelisco, 2003.

MESAS-REDONDAS

LÍÇÕES DAS UTOPIAS MEDIEVAIS: A CONTRIBUIÇÃO DE GIOACCHINO DA FIORE (1135-1202)

Dr. Alder Júlio Ferreira Calado (UFPB)

“Utopia”, “Eutopia”, “Atopia”, “Distopia”... são termos polissêmicos. Não é nosso propósito deter-nos sobre tal polissemia. Concentramo-nos apenas no conceito de “Utopia”. É conhecida a resposta dada por um expositor a uma pergunta que lhe fora dirigida, sobre “para que serve a utopia?” Nas palavras de Eduardo Galeano, a resposta conclui simplesmente que as utopias servem “para caminhar!”. Conclusão esta, precedida pela argumentação metafórica de que a utopia é como quem caminha em direção à linha do horizonte. Quantos passos são dados nesta direção, nesta mesma medida se distancia do horizonte de quem caminha, em direção ao mesmo...

As utopias despontam prodigas sobretudo, em tempos de carência, penúria ou de enormes desafios. Assim se tem passado em todas as épocas da história. Também, na Idade Média. Nesta, com efeito, também em função dos impasses econômicos-políticos e culturais então vivenciados, prosperaram abundantemente distintas utopias. Vasta é a bibliografia sobre este fenômeno (FRANCO JR, 1992)

Devido à longa duração da idade média, é amplo o espectro de situações de impasse social, econômico, política, cultural, em que diferentes populações medievais estiveram envolvidas, sob a égide do sistema feudal, ressalvados os segmentos privilegiados do sistema (a nobreza e o clero) enormes parcelas de camponeses tiveram que amargar, em distintos períodos medievais, sucessivas experiências de fome, de peste, de guerras, de marginalidades de ameaças, de humilhações de preconceitos de toda sorte... Tais situações constituíam a motivação maior de seus sonhos, de suas utopias. Assim como no sonho, cujo motor principal é a experiência de um cotidiano de faltas, de ausências, de frustrações, também as utopias servem para alimentar a esperança de pão para quem tem fome; de saúde para os enfermos; de paz para os que vivem vitimados de guerras; de justiça para os esfarrapados; de respeito e dignidade para os humilhados; de liberdade para os que vivem sob o julgo da lei.

Ao longo da idade Media, com efeito, sucederam-se ou coexistiram várias narrativas populares, a expressarem profundas aspirações de vários segmentos populares, organizações e movimentos, como instrumentos de superação das mais diversas situações de penúria de sofrimento, de perseguição, de marginalização e de preconceitos contra os “debaixo”, tanto ou

mais do que a história, são os textos literários que melhor relatam esses episódios. A literatura medieval é, sobre isto, farta. Bons clássicos serviram-se em suas obras primas, de incontáveis relatos, a este respeito a tal ponto, que nos convencemos cada vez mais da notável fecundidade das abordagens literárias para a construção das ciências sociais (da História, da Sociologia, da Política, da Antropologia, etc.).

Nas linhas que seguem, restringimo-nos a uma dessas utopias – à utopia da liberdade, especificamente tal como abordada pelo monge calabrês, Gioacchino da Fiore. Para tanto, a) partimos de uma breve contextualização do período histórico em que viveu o mone calabrês; b) em seguida, fornecemos alguns dados biobibliográficos de Giocchino da Fiore; c) expomos, resumidamente, suas principais teses; d) por fim, tentamos extrair alguns ensinamentos de sua utopia

Alguns traços históricos do século XII

Os últimos dos longos dez séculos medievais – em especial, a partir do século XI-XII – são conhecidos como “Baixa Idade Média”. Assinalam o declínio do modo de produção então vigente – o feudalismo, ao mesmo tempo em que prenunciam e inauguram o advento de um novo modo de produção – o capitalismo.

O século XII apresenta-se como de grande efervescência econômica, política e cultural, em continuação do que começara a ocorrer do século XI. O descontentamento com a sociedade feudal ganhava corpo. Sentia-se uma exaustão de parcelas consideráveis da população, decorrentes das diversas formas de exploração, de dominação e de marginalização presentes na organização feudal. Ansiava-se por liberdades. Para se livrarem do rígido controle da nobreza e do clero, uma crescente parcela da população recorreu ao comércio, fundando, em aliança com os reis, pequenos núcleos urbanos – os “burgos” –, estabelecidos em pontos estratégicos de rotas terrestres e fluviais espalhadas em parte da Europa (Flandres, Champagnhe...). À medida que se intensificavam as trocas de bens e produtos, em feiras e centros comerciais, ia-se registrando um crescimento demográfico considerável, inclusive pela necessidade de provisionamento constante de bens e produtos, para cuja produção deviam contribuir artesãos, nos mais distintos ramos de atividades. Daí foram nascendo as corporações de ofício e outras associações tipicamente urbanas, abrindo caminho para uma vida de escolhas de que não se dispunha nos ambientes feudais. Enquanto os burgos se expandiam, iam assumindo diferentes formatos, como no caso do surgimento das comunas, ampliando o leque de escolhas mais livres, pelo menos em relação ao Antigo Regime.

Essas condições de caráter econômico, a despeito das concessões políticas feitas aos reis, propiciaram o desenvolvimento de um clima de certa autonomia em relação, não apenas à nobreza, mas também em relação ao clero. Autonomia que acabaria viabilizando as condições para o surgimento de iniciativas de certa rebeldia ante o Antigo Regime. O ambiente urbano assumia, cada vez um ar de liberdade o que expressa na frase alemã “*Stadtluft macht frei*”. Disto são prova alguns movimentos populares da época, a exemplo dos movimentos pauperísticos, como o animado pelos Fraticelli ou os Espirituais Franciscanos. Outra iniciativa que expressava boa dose de rebeldia contra os malfeitos da hierarquia eclesiástica da época vinha da veia artística dos protestos lançados pelos Goliardos, uma espécie de “hippies” da época. São, com efeito, diversos os movimentos populares surgidos, a partir do século XII, dentre os quais: os Valdenses, os Albigenses, as Beguinhas, para mencionar apenas três.

Em “O Nome da Rosa”, por exemplo, Umberto Eco faz referência a ações ou episódios relativos a alguns desses movimentos, sobre os quais é relativamente farta a bibliografia¹. A influência das idéias de Giocchino da Fiore vai além: faz-se igualmente presente na formação de figuras protagonistas dos primeiros tempos da Reforma, a exemplo de Jan Hus.

Retalhos da vida e do pensamento de Giocchino da Fiore

Gioacchino da Fiore, monge calabrês, nascido em Celico (Itália), província de Cosenza, viveu entre 1135 e 1202, tem seu “sobrenome” ligado ao lugar que marcaria sua densa experiência monacal (Fiore, uma referência ao lugar que ele associava às flores de Nazaré), como abade cisterciense. Conta-se sobre ele com escassas informações, quanto à sua infância. Seus pais, Mauro e Gemma, antes dele, tinham tido três filhos – todos falecidos. Eles também tiveram três filhas. Por empenho do seu pai, um tabelião notário, segue, quando jovem, uma carreira de relações públicas, com Papas e Reis. Não duraria muito. Logo partiria em viagem para a Terra Santa, como peregrino. Fato que o marcaria profundamente, em definitivo. Dotado de raro talento intelectual, e desperto para a vida consagrada, em especial para a Ordem dos Cistercienses, (de origem Beneditina) ele vai dedicar-se incansavelmente à leitura e interpretação da Bíblia – do Antigo e do Novo Testamento, encontrando no Apocalipse uma preciosa chave de interpretação, dada a consistência das concordâncias entre o Antigo e o Novo Testamento.

O aprofundamento de seus estudos escriturísticos dar-se, principalmente, após o seu retorno à Itália. Ao mesmo tempo, apresentava fortes sinais de um vocacionado à vida

¹ cf., por ex., a obra de LE GOFF, Jacques. **História Memória**, 4^a ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

consagrada, mais do que a uma vida presbiteral. Sua humildade, sua simplicidade, sua vida de pobreza contrastavam com toda uma tendência carreirista dos clérigos do seu tempo, o que talvez pudesse explicar sua resistência à ordenação presbiteral, bem como ao cargo de abade, acabando por aceitar estes encargos em função da insistência de autoridades eclesiásticas da época.

De seus escritos mais relevantes, cumpre destacar: **Liber Concordiae Novi ac Veteris Testamenti** (livro de concordância entre o antigo e o novo testamento); **Expositio in Apocalipsim** (Exposição sobre o Apocalipse) e **Psalterium Decem Chordarum** (Saltério de dez cordas); **Liber Figurarum** (Livro dos Números).

Considerável foi o reconhecimento, desde sua vida, do legado de Gioacchino da Fiore. Reconhecimento de sua santidade, de seu genial talento de pesquisador, de profeta. A despeito de sua produção bastante avançada para o tempo – alguns dos seus escritos soando como heréticos, para não poucos ouvidos “ortodoxos” da época -, seu reconhecimento atravessa séculos e passa por figuras clássicas como Dante, em cuja obra-prima – “A Divina Comédia”, e mais precisamente no Canto XII do Paraíso -constam estes versetos: (...) e lucemi da lato/il calavrese abate Giovacchino/ Di spirito profetico dotato (...).

Idéias axiais de sua teoria da história

À semelhança de figuras tais como Agostinho, cujos escritos encerram uma concepção de história, também Gioacchino da Fiore é encarado como alguém que propõe uma leitura da história, de modo singular. A principal contribuição deste monge cisterciense calabrês reside justamente na proposta inovadora de interpretação da história, fundada na expressão trinitária de Deus, que se manifesta, a cada tempo, especialmente por meio de uma de Suas Pessoas – a do Pai, a do Filho e a do Espírito Santo. Em torno das qualidades específicas de cada uma dessas Pessoas, girava cada uma das três idades em que se divide a história da humanidade: a Era do Pai, a Era do Filho e a Era do Espírito Santo. Tal leitura da história se dá por meio de sua profunda incursão hermenêutica nos escritos bíblicos do Antigo e do Novo Testamento, em especial no Livro do Apocalipse, onde encontra expressiva concordância.

A Era do Pai corresponde ao tempo da lei, da obediência aos mais velhos. O Antigo Testamento constitui sua referência bíblica. Noite, inverno, água e ervas são tomadas como linguagens representativas desta idade. A Idade do Filho corresponde ao período do Novo Testamento, a época de Jesus, à qual correspondem virtudes como a graça, a sabedoria, a fé, a valorização dos jovens. A Idade do Filho também é representada por símbolos como a

primavera, a aurora, as espigas, o vinho. Quanto à terceira Era, que na leitura hermenêutica de Giocchino da Fiore, ainda estaria por acontecer, seria marcada pela Idade do Espírito Santo, tendo como características um tempo de liberdade, de compreensão profunda, a vivência do amor e da amizade, e pelo protagonismo das crianças. Correspondem a esta época símbolos como o verão, o meio dia, a colheita, o óleo.

Atendo-se especificamente à Era do Espírito Santo, Giocchino da Fiore, sempre fundamentado da interpretação escriturística, sublinha as novas condições avigorarem na humanidade, graças ao protagonismo de uma Igreja renovada animada pelo Espírito Santo, e, portanto, generosamente solícita ao que o Espírito Santo lhe propõe. A Igreja é chamada a empenhar-se numa espiritualidade transformadora, capaz de fermentar o mundo de novos valores – De justiça, de paz, de fraternidade, de partilha. Este chamamento a levaria a romper progressivamente com suas velhas práticas de corrupção, de luxo, de hierarquização, de imperialismo, etc.

A época de Giocchino da Fiore revelava-se muito favorável a um vigoroso ressurgimento do monaquismo, o que explica o aparecimento de mosteiros de abadias, de várias ordens mendicantes. O próprio monge calabrês parecia convencido de que a nova humanidade seria animada pela Igreja, por meio de uma espiritualidade fortemente contemplativa, sem ruptura com uma ação concreta renovadora – daí a formula então conhecida na expressão “contemplação na ação”.

A partir dessas ideias e dessas experiências que se difundiram por vários pontos da Europa vão surgir movimentos leigos de renovação, a se contraporem aos numerosos escândalos da auta hierarquia eclesiástica, ocasionando, de um lado, uma crescente perseguição (que chegaria ao auge, com o início da Inquisição, alguns séculos depois), bem como, por outro lado a assegurar condições para o grande movimento da Reforma.

Lições a extrair do legado de Gioacchino da Fiore

Quase nove séculos distam de nós, desde o nascimento de Gioacchino da Fiore (1135). De lá para cá, uma sucessão imensa de grandes e pequenas mudanças de toda ordem. Desde então, ruiu o modo de produção feudal, substituído pelo Capitalismo, em diversas etapas de seu desenvolvimento. Na esfera econômica, tivemos profundas alterações científico-tecnológicas, assegurando condições para grandes navegações, estabelecimento de entrepostos comerciais pelo mundo a fora; assistimos ao longo e penoso processo de colonização do continente

americano; tivemos várias etapas da revolução industrial... No plano político, o surgimento dos Estados nacionais, vários períodos de guerras fratricidas, transformações sócio-políticas de grande porte... No âmbito cultural, profundas mudanças de valores, resultado e expressão de sucessivas crises societais, como a que vivemos, atualmente. É sobretudo neste plano – o da Cultura – que podemos recolher as melhores lições do legado do monge calabrês. Pela sua formação, aqui destacamos sua contribuição, no plano do Cristianismo, e mais precisamente do Movimento de Jesus. Neste sentido, um primeiro ponto a servir de preciosa bússola ainda hoje: a força luminosa e transformadora de uma espiritualidade referenciada na comunhão trinitária, com incidência mais forte no Espírito Santo, enviado pelo Pai, em comunhão com o Ressuscitado.

Sem qualquer pretensão de sugerir uma sorte de retorno ou de reedição literal das intuições de Gioacchino da Fiore, vale a pena nelas buscar inspiração frutuosa, que nos ajudem melhor a irmos enfrentando e buscando superar os desafios de nosso tempo.

Um primeiro ensinamento que segue fecundo e atual é o de seguirmos tomando como referência maior o núcleo da pregação de Jesus e dos Seu Espírito: o Reino de Deus e Sua justiça. Revisitando o Novo Testamento, constatamos ter esta a grande preocupação de Jesus: anunciar e inaugurar o Reino de Deus. Nesse sentido, convém lembrar que a expressão “Reino de Deus” aparece mais de cem vezes. Bem mais do que a expressão “Igreja”. Sem pretendermos sugerir qualquer contraposição, entre um e outra, nunca é demais sublinhar que a Igreja (as Igrejas) são chamadas a serem instrumento do Reino de Deus, enquanto se voltam, pobres, humildes e servidoras, dos valores do Reino de Deus: justiça, paz, igualdade, solidariedade, partilha, serviço gratuito, misericórdia, liberdade.

Uma consequência concreta desta distinção entre reino de Deus e Igreja(s) consiste na disposição de nos abrirmos ao mundo, à humanidade, indo além das fronteiras eclesiais. O atual Bispo de Roma, Fransisco, não cessa de insistir, em seus gestos em seus escritos e em seus pronunciamentos, na necessidade e urgência de sermos fiéis ao horizonte do Reino de Deus, de modo a que superemos a tendência a termos na(s) Igreja(s) uma Instituição auto-referenciada, comportando-nos como meros funcionários eclesiásticos e não como vocacionados a sermos agentes transformadores de um mundo, em conformidade com os valores do Reino de Deus – de justiça, de paz, de fraternidade, de partilha, de solidariedade, de misericórdia, de verdade, de convivência harmoniosa com o planeta e toda a comunidade dos viventes.

Outra inspiração a recolher do legado do monge calabrês tem a ver com nossa vocação à liberdade. Seu estilo de vida de profunda comunhão trinitária, de imersão articulada nos textos

sagrados, na perspectiva da inovação, da construção de novas relações inspiradas na Era do Espírito Santo, isto é, chamando-nos ao protagonismo de um reino de liberdade, já apartir do chão do nosso cotidiano. Tal compromisso nos instiga, por exemplo, a nos comprometermos, pessoal e coletivamente, com a construção de um novo modo de produção, de um novo modo de consumo e de um novo modo de gestão societal.

A utopia Giocchinita da “Terceira Idade” ademais, nos incita a exercitar a memória histórica, em busca de inspiração e intuição, para, de um lado, recolhermos ensinamentos do passado, e, de outro, sermos capazes de conectá-los aos desafios presentes, em busca de uma sociabilidade alternativa.

Referências

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4^a ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

FRANCO Jr, Hilario. *As Utopias Medievais*. São Paulo, Editora. Brasiliense, 1992.

<https://www.youtube.com/watch?v=d2Cs5Kr2oNs>

<https://www.youtube.com/watch?v=PDmCb0AT6lM>

<https://www.youtube.com/watch?v=dQLddRnE3SU>

<https://www.youtube.com/watch?v=8OgfE1tFpeM>

<https://www.youtube.com/watch?v=cFZauj071B0>

O CORPO QUE CALA: A VIDA DIVINA E A EMANCIPAÇÃO DO CORPO NO PENSAMENTO DE MARGUERITE PORETE

Ma. Amanda Oliveira da Silva Pontes (UEPB/*Principium*)

Introdução

No horizonte da tradição da mística feminina cristã é comum encontrarmos experiências religiosas que extrapolam o puramente espiritual e terminam por se manifestar no próprio corpo físico daquelas místicas. Marguerite Porete é um caso excepcional dentro deste contexto.

Nascida aproximadamente entre os anos de 1250-1260, na região norte da França Medieval, nos limites do Condado de Hainaut, a autora e escritora do *Espelho das almas simples* rejeita veementemente a participação do corpo no gozo de Deus. Para ela, o corpo seria incompatível com o propósito de apreender qualquer realidade que lhe é suprema, que escape aos sentidos; este possui uma realidade amplamente inferior em relação a alma. Exatamente pela sua natureza finita, limitada e corruptível, o corpo não poderia manifestar por inteiro algo completamente contrário à sua própria natureza, a saber, a infinitude e perfeição de Deus ou das realidades suprassensíveis, senão de modo incompleto e deturpado.

Podemos notar que a postura assumida por Marguerite Porete sobre este assunto aponta claramente para a influência da filosofia platônica e neoplatônica em seu pensamento. Podemos assim afirmar porque há fortes razões apresentadas dentro do livro de Porete que indica isso. Para além dessa comprovação textual, a ser explorada adiante, temos as razões ‘contextuais’: Marguerite Porete é uma mulher cristã e, portanto, a construção do seu discurso é fundamentalmente baseada nos pilares dos dogmas da teologia cristã acrescidos às da filosofia platônica e do neoplatonismo. A própria teologia bebe, e muito, de fontes filosóficas. Os primeiros padres nos fornecem uma imagem bastante convincente desta influência, sobretudo, quando remetemos a figura de Santo Agostinho de Hipona (ca. 354 -430).

O dualismo platônico é certamente a teoria fundamental na qual se baseia o Cristianismo. Marguerite Porete é também herdeira desse pensamento. No entanto, enquanto a teologia cristã acrescenta a essa teoria um outro “ente”, isto é, o espírito, agregando a ele elementos imprescindíveis no que concerne à constituição do ser criado; Porete, por sua vez, se concentra essencialmente na alma, colocando-a como sendo um ser criado e eterno, se distanciando da teologia cristã, neste sentido.

Para a autora do *Espelho das almas simples*, a criatura é constituída de corpo, alma e espírito, como afirma a teologia cristã, mas, Porete vai um pouco mais adiante; para ela, repetimos, a Alma¹ é incriada.

O espírito e o corpo são elementos que Deus criou e colocou na alma humana no ato na criação do mundo (PORETE², [102], p. 168). São puramente criados. A Alma, por outro lado, estava no pensamento de Deus desde a eternidade.

Disto decorre que, na mística poretiana, a Alma é a parte mais elevada do homem, é a parte divina que há na criatura e é somente por meio desta parte que o homem, abandonando toda realidade criatural, ou seja, abandonando o corpo formado por Deus e o seu espírito criado, assume a natureza de Deus e une-se a Deidade.

Devemos agora apresentar as razões justificadas no próprio discurso de Porete, extraídas de seu livro, para excluir o corpo da participação ou manifestação de Deus.

A Emancipação do Corpo

Na teoria mística de Marguerite Porete o corpo possui um lugar definido no percurso em direção a Deus. Este lugar é o da negação. É por meio do corpo que se deve vencer o pecado, negá-lo e subjugá-lo. O corpo desempenha o papel de impulsionar o homem a desejar superar a dor, isto é, a superar o medo da morte; sugerindo ao homem que há um lugar onde não existe dor, sofrimento ou finitude. Ora, é para demonstrar este exemplo que se instaura o sacrifício do Cristo, para redimir o homem do pecado e apresentá-lo ao paraíso.

Ocorre que o paraíso ou a supressão da dor e do sofrimento não é prioritariamente o objetivo dos místicos, especialmente não é o objetivo de Marguerite Porete. Para ela, o paraíso é ver Deus, e mais que isso, o paraíso é estar em Deus, é conhecê-Lo e amá-Lo. Porete afirma que aquele que morre de amor por Deus não possui em si qualquer natureza criada.

Não sente nem comprehende a Razão ou a Natureza. Tal Alma não quer nenhuma das alegrias do paraíso, tantas quantas sejam colocadas frente a ela para que escolha, nem recusa nenhum dos tormentos do inferno, mesmo que dependesse inteiramente de sua vontade” (PORETE, [41], p.89).

Por conseguinte, a preocupação do corpo é distinta do objeto de que se ocupa a alma. O corpo busca se livrar do sofrimento, dos desprazeres, da dor eterna e, por isso, busca a salvação. A Alma, em sentido contrário, sangra e padece de tanto amar Deus, a ponto de desejar não ter

¹ Quando iniciarmos a palavra Alma com letra maiúscula, falamos da alma enquanto a personagem do livro de Marguerite Porete. Para a mesma palavra iniciada em letra minúscula utilizamos a noção de alma enquanto *psique* em grego e *anima* em latim.

² Optamos por referenciar as citações da obra de Marguerite Porete obedecendo o padrão (Autora, capítulo do livro, página). Este padrão será utilizado apenas nas citações referentes a obra *O Espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*.

vontade própria, mas ser tomada completamente pela Vontade de Deus. É exatamente neste sentido que o corpo se emancipa da Alma, o corpo tornar-se livre para desejar não sofrer, para fugir da dor, rejeitar o pecado e, enfim, colher os frutos na vida eterna.

Marguerite Porete dá muitas razões para sustentar a emancipação do corpo dentro do seu discurso. Selecioneamos um compilado de referências extraídos do *Espelho* que dão fundamento a defesa de que o corpo deve ser emancipado para que a Alma siga em direção a Deidade.

Os trechos extraídos da obra de Porete nos fornecem argumentos bastante consistentes para sustentar a conclusão a que chegou, dando-nos a possibilidade de compreender qual o lugar do corpo dentro de sua mística e por quê o coloca ali. As proposições podem ser elencadas do seguinte modo:

- a. Deus transcende o corpo;
- b. Deus é sentido na alma;
- c. O corpo representa um obstáculo para o homem, posto no ato da criação;
- d. Virtudes são consequências da experiência mística e não caminhos;
- e. Apenas a vontade, a memória e o intelecto operam na experiência mística.
- f. A experiência mística é uma experiência puramente intelectiva.

Vejamos como cada proposição se organiza na obra poretiana.

a. Deus transcende o corpo

Segundo Porete, Deus transcende o corpo na medida em que é constituído por uma forma distinta da que constitui a realidade material, física ou sensível. Deus não é corpo material, mas realidade imaterial. Enquanto não determinado pela realidade material, Deus é inapreensível pela matéria, ilimitado e infinito.

Pois Deus não é outro senão aquele sobre quem nada se pode compreender perfeitamente. Pois só Ele é o meu Deus, sobre quem não se pode dizer uma palavra e a quem todos os que estão no paraíso não podem alcançar, por mais compreensão que tenham dele (PORETE, [11], p.47-48).

(...) que tudo que essa Alma ouviu sobre Deus, e o que se lhe pode dizer sobre Ele, na melhor das hipóteses é nada (para falar apropriadamente), comparado ao que Ele é em si, que nunca foi dito, não é dito agora e nem o será; comparado a tudo que se pode dizer, tudo que já foi dito, e a tudo que poderia ser dito sobre Ele (PORETE, [30], 74).

Embora seja autor de toda matéria e determinação, Deus permanece indeterminado e inefável. Disto concluímos que a natureza de Deus é puramente divina e não está no tempo, por isso, não pode ser compreendido pela razão nem pode ser apreendido por qualquer realidade corpórea.

Jamais amou a humanidade aquele que ama a temporalidade. Jamais amou divinamente aquele que ama alguma coisa corporalmente; e aqueles que amam a Deidade sentem pouco a humanidade. Aquele que sente corporalmente nunca foi reunido, nem unido, nem divinamente preenchido (PORETE, [79], p. 139-140).

b. Deus é sentido na alma

Sendo Deus inapreensível pelo corpo, cabe a Alma, que possui a mesma natureza divina, vislumbrar Deus.

Pois, quem quer que sinta algo de Deus por intermédio da matéria que vê ou ouve externamente, ou pelo esforço que faz por si, isto não é inteiramente o fogo, pelo contrário, ainda há matéria junto com tal fogo. Pois o trabalho dos homens e o desejo de ter a matéria fora de si para aumentar o amor de Deus dentro de si não é mais que cegueira em relação à compreensão da bondade de Deus. Mas aquele que arde neste fogo sem buscar a matéria e sem tê-la ou querer tê-la, vê tão claramente em todas as coisas, que aprecia as coisas de acordo com a maneira como deve apreciá-las. Pois tal Alma não tem nenhuma matéria em si que lhe impeça de ver claramente, pois está somente em si mesma, pela virtude da verdadeira humildade (PORETE, [25], p. 70).

Nesse mesmo momento em que foi criada e unida a essas duas naturezas, era tão perfeita quanto é agora. E não poderia ser diferente: como a alma estava unida à natureza divina, o corpo, que era mortal, não podia criar-lhe nenhum impedimento (PORETE, [128], p. 212).

E continua: “O pensamento de tais Almas são tão divinos que não se prendem às coisas que passam e que são criadas” (p. 59). “Pois o verdadeiro âmago puro do Amor divino, sem matéria criatural, é dado pelo Criador à criatura” (p. 61). E conclui, “tal Alma vive no repouso da paz, pois não precisa de coisa alguma que tenha sido criada (p. 94). “Todas as coisas criadas estão tão distantes dela que ela não pode senti-las” (p. 142).

Nada criado pode tocar o incriado. Já dissemos, o corpo é formado por Deus e o espírito é criado por Ele e, neste sentido, são impedidos de ver Deus. Pelo mesmo motivo talvez sejamos capazes de justificar a ideia de que alma e corpo sejam inconciliáveis, corroborando a teoria platônica de que existem dois mundos distintos e incompatíveis, um mundo sensível e apreensível e outro pertencente a categoria das Ideias eternas, inatingível pelos sentidos.

Transpondo para uma linguagem cristã e poretiana, Deus não se mostra aos sentidos, senão de modo segmentado. Para Porete, Jesus se transfigurou na montanha, relato encontrado no Novo Testamento, em grande parte pelos evangelhos sinóticos³, com objetivo de “demonstrar e significar que ninguém pode ver as coisas divinas enquanto se mistura e se ocupa com as coisas temporais, ou seja, coisas que são menos que Deus (PORETE, [75], p. 133).

³ Os evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas. Estes evangelhos são chamados sinóticos porque relatam acontecimentos bastante parecidos entre si, narram as mesmas histórias e na mesma sequência, indicando assim que compartilham de um mesmo ponto de vista, a exemplo da transfiguração de Jesus no Monte Tabor, descritos nestes evangelhos de modo correlato.

A Alma consegue ver Deus claramente porque não há nenhuma matéria em si que lhe impeça de ver e apreciar as coisas divinas.

c. O corpo representa um obstáculo para o homem, colocado nele no ato da criação

É próprio do corpo embaciar a visão de Deus para a Alma. No entanto, quando a Alma se liberta de sua natureza criatural, o corpo deixa de ser um obstáculo e passa a ocupar o lugar de extrema oposição ao lugar no qual se movimenta a Alma.

Mais ainda, Senhor, é algo grandioso ver os anjos e as almas a quem haveis dado a visão da vossa doce face, anjos e almas que nenhum corpo pode ver e, por razão mais forte, nenhum corpo pode ver a Trindade, já que não pode ver os anjos e as almas (PORTE, [33] p..80).

Marguerite Porete se posiciona dizendo que o corpo foi, na verdade, formado por Deus e dado ao homem para que este pudesse alcançar uma perfeição maior, por meio do reconhecimento de sua profunda miséria diante de Deus, apesar dele mesmo *ser Deus* por transformação de amor. Ela afirma que “todos os que são plantados pelo Pai e vem a esse mundo, desceram da perfeição a imperfeição para alcançar a perfeição maior” ([117], p. 187). Deus permite que algum mal seja feito em vista de um bem maior, para que nasça um bem maior; este é o objetivo do corpo e esse é o seu sentido: ser um mal necessário.

Além do mais, o corpo é insignificante se colocado diante do propósito da Alma e sua eterna ligação com Deus. É também grosseiro e rude demais para que possa compreender esse propósito da Alma. Vejamos esta sequência de citações retirados do seu livro:

De fato, quereis suportar de bom grado mais do que alguém poderia dizer, pois permaneço em meu deserto, isto é, neste corpo insignificante (p.56).

E isto não é surpreendente, pois o corpo é muito grosseiro para falar das realizações do espírito (p.79).

A punição ocorre quando se cai numa falta com o consentimento da própria vontade; e a corrupção é resultante da grosseria da compleição de nosso corpo (p. 169).

A esta altura, já podemos concluir com certa firmeza que Marguerite Porete situa o corpo em um lugar distante e irrelevante se se considera a busca pela união com Deus. Percebemos ainda que a Alma possui uma existência autônoma e independente do corpo para ser o que é, mas o corpo é dependente da alma. Ainda assim, a emancipação deste corpo é anunciada pela própria Alma que anseia ver claramente a face de Deus. Daí resulta que o corpo pode ser emancipado da Alma e o espírito libertado do corpo (p.136).

d. Virtudes são consequências da experiência mística e não caminhos

A mística de Marguerite Porete apresenta como se dá a emancipação do corpo e a liberação do espírito por meios de estados, mais precisamente, sete estágios⁴ pelos quais a Alma deve mover-se para, enfim, poder usufruir plenamente de sua condição divina.

Por meio destes estágios, a Alma deve morrer para sua natureza criatural e reconhecer sua natureza divina. Todavia, este trabalho nos limita a falar apenas brevemente sobre estas mortes da Alma.

A partir do momento em que o homem deseja conhecer mais sobre as coisas divinas ou buscar salvação ou desfrutar do paraíso, ele estará se movimentando em direção à renúncia do pecado. Neste momento, ele busca praticar o bem e as obras da virtude em vistas do paraíso e de sua salvação eterna. Lá, o objetivo é viver em retidão para receber uma recompensa infinitamente maior que o sacrifício que está sendo feito. Para Porete, este é o momento em que a morte para o pecado se consuma para dâ lugar a morte da natureza.

Ao morrer para o pecado, a Alma emancipa o corpo de suas necessidades; a Alma isenta o corpo de realizar aquilo para qual não fora constituída, a saber, a contemplação da eternidade. Quanto ao espírito, Porete acredita que a morte para a natureza é exatamente o intervalo no qual o espírito tornar-se livre. Morrer para a natureza significa negar todo elemento criado. O espírito, diferente do corpo, comprehende que a prática das virtudes não é uma garantia suficiente de entrada no céu, mas somente o entendimento de que ela é nada diante de Deus.

Cabe ao espírito compreender que a humildade é a mãe de todas as virtudes e é por meio desta compreensão que chega ao entendimento de sua miséria e natureza puramente criatural. A cada morte a Alma vai assumindo uma nova vida, estas mortes são causas que dão origem a um modo novo de vida daquela Alma. Por isso, da morte do pecado nasceu a vida da graça e da morte da natureza nasce a vida do espírito.

A vida divina é consequência da morte do espírito. Na vida do espírito a Alma está em processo de auto aniquilamento; ela busca despojar-se de qualquer coisa criada. Neste sentido, a Alma ainda deseja por si. É somente quando atinge um alto grau de aniquilamento e despojamento que a Alma vive a vida divina. Nela, a Alma não possui qualquer vontade, não deseja nada, nem mesmo viver ou morrer. Agora, neste estágio, a Alma está completamente aniquilada por Deus e, por isso, nada teme ou deseja fora de Deus. Ali, a Alma tem a visão da Deidade.

Essa Alma não sabe mais como realizar obras, e, certamente, é assim desculpada e justificada, sem realizar obras, ao crer que Deus é bom e incompreensível. Essa Alma

⁴ Cada estado representa um momento pela qual a Alma vivencia indo em direção a Deidade, o último deles é sentido apenas depois da morte do corpo físico, isto é, a ser desfrutado apenas na glória eterna. Especificamente sobre eles, Marguerite Porete dedica o capítulo 118 do seu livro *O Espelho das almas simples*.

se salva pela fé sem obras, pois a fé sobrepuja toda obra, como o próprio Amor testemunha (PORETE, [11], p. 45).

Ela está tão oculta e localizada em Deus, que nem o mundo, nem a carne e nem os inimigos podem feri-la, pois não podem encontrá-la em suas obras. Assim, tal Alma vive no repouso da paz, pois não precisa de coisa alguma que tenha sido criada. E em virtude de ter tal paz, ela vive no mundo sem nenhum remorso (PORETE, [44], p. 94).

Disto decorre que a Alma não é orientada pelas virtudes, mas o contrário; ela é senhora das virtudes. Assim, o corpo participa da vida espiritual do homem, quando deseja agradar a Deus com suas ações virtuosas. No entanto, o corpo jamais participará da vida divina, já que somente a Alma pode salvar-se sem obras, isto é, apenas a Alma é capaz de amar e viver por amor de tal maneira que sua vontade inexiste. Logo, sua própria realidade como ser criado deixa de existir, retomando, assim, a sua forma eterna e divina.

e. Apenas a vontade, a memória e o intelecto operam na experiência mística

É bastante compreensível que se confunda, a partir de uma primeira impressão, a alma com o espírito dentro da teoria mística elaborada por Marguerite Porete. Mas, é possível perceber, depois do que vimos até aqui, que Alma e espírito não só pertencem a categorias diferentes como são concebidas por formas distintas.

A teologia cristã desenvolveu a ideia de que espírito é uma espécie de “substância” de Deus na alma humana. Isto é, o espírito é uma substância independente e imaterial que foi colocada no homem por Deus no momento da criação. Consta nas Escrituras: “formou o SENHOR Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gênesis, 2;7). O “fôlego da vida”, para a teologia cristã, pode ser chamado também de “espírito” e foi deste então que o homem passou a ser alma vivente; composto de corpo, alma e espírito.

A alma fora colocada num corpo formado por Deus e recebeu um “fôlego de vida”, este fôlego é o que caracteriza o homem como ser vivente e, consequentemente, mortal ao mesmo tempo em que participa da realidade divina. Logo, o espírito, juntamente com o corpo e a alma, forma o homem.

A Alma, por sua vez, já existia na eternidade *sem si mesma*, isto é, sem um espírito e um corpo material que constitui sua natureza humana; a Alma existia antes mesmo da criação do tempo (Cf. PORETE, Cap. 114), como já vimos. Consequentemente, é na Alma que preexiste uma cópia original de Deus, pois é eterna e infinita como Ele é.

Para Marguerite Porete, a Alma é dividida em memória, intelecto e vontade. E é por meio da memória que a Alma lembra que sempre amou Deus e Deus a amou eternamente.

Graças a memória, a Alma pode recordar-se do que *era quando era quem não era* (PORETE, [111], p. 180).

Então, já que eternamente Ele não amará coisa alguma sem mim, digo que, consequentemente, Ele nunca amou coisa alguma sem mim. E também, como Ele estará em mim para sempre por amor, consequentemente fui amada por Ele sem começo (PORETE, [35], p.82).

O intelecto possui a habilidade para compreender o que relembra e, por função da vontade, a Alma acolhe a Vontade de Deus e revive em unidade com Ele.

Agora essa Alma está sem nome, e por isso tem o nome da transformação pela qual Amor a transformou. Assim e com as aguas das quais falamos, que tem o nome de mar, pois tudo é mar quando elas retornam ao mar. Da mesma maneira, nenhuma natureza do fogo acrescenta qualquer matéria a si, pois faz de si e da matéria uma só coisa, não mais duas, mas uma. Assim são aqueles dos quais falamos, pois Amor atrai toda a sua matéria para si mesma. Amor e tais Almas são uma só coisa e não mais duas coisas, pois isso seria discórdia; ao contrário, elas são uma única coisa, e por isso há concórdia (PORETE, [83], p.145-146).

À vista disso, somente a Alma é coparticipante da existência eterna de Deus, pelo o tempo em que Ele é. Logo, a visão clara de Deus é obtida exclusivamente pelos olhos da Alma aniquilada e nada criado pode impedi-la de contemplar esta maravilha, mesmo que seja por um lapso de segundo, porque ainda está presa a um corpo físico.

f. A experiência mística é uma experiência puramente intelectiva

Neste momento é oportuno pensarmos sobre como essa alma pode ver e compreender as maravilhas que contempla.

Vimos que o intelecto, parte constitutiva da Alma, possui o propósito de tornar possível o entendimento sobre a própria natureza divina da alma. É por meio dele que a Alma pensa e ama, não é através nem da vontade, nem da memória. Estas desempenham outras funções. Dessa maneira, é pelo intelecto que a alma eleva o pensamento em busca do conhecimento de Deus.

Mas como isso pode ser? Somente por artifício da sutileza e habilidade que há no próprio comportamento intelectivo, mediante o esforço que aplica para chegar ao entendimento das coisas.

Pois posso com certeza dizer, sem que seja repreendida, que ninguém pode chegar até um fundamento profundo, nem até alta edificação, senão por meio da sutileza do grande sentido da natureza e por meio da agudeza da Luz e do Intelecto do Espírito. Sobre isso não se pode saber muito interrogando a vontade divina. Pois o Intelecto, que dá à luz, mostra a Alma, por sua própria natureza, aquilo que ela ama; e a Alma recebe a aproximação e a junção pela Luz do Intelecto, e, por meio da concórdia da união no amor fértil, ela recebe o estado para o qual tende e que lhe permite alcançar o descanso e o repouso. A Alma ouve com presteza o Conhecimento e a Luz, que lhe trazem notícias de seu amor (PORETE, [15], p.56-57).

Por força do intelecto a Alma é capaz de perceber, saber e compreender as coisas exatamente porque é constituída por estes elementos. A Alma exercita a sutileza do entendimento unicamente por ação do intelecto.

Amor: - (o que é a Arte?) É uma habilidade sutil de onde nasce o intelecto e que dá à Alma a inteligência para entender mais perfeitamente o que se diz, mais do que aquele que o diz, qualquer que seja o entendimento daquele que diz. E por quê? Porque quem entende repousa e quem diz, trabalha. E a compreensão não pode sofrer trabalho sem que se torne menos nobre. Essa arte é ágil e por isso tende, por natureza, a atingir a plenitude de seu propósito. Seu propósito não é nada mais que a justa vontade de Deus. Essa habilidade sutil é a substância da Alma, e a inteligência é a operação da Alma e a compreensão é o seu ápice; tal compreensão é feita da substância e do intelecto (PORETE, [110], p.178).

O intelecto é a parte mais elevada e mais interna da Alma. Para Marguerite Porete, no intelecto, o amor e a razão sutil estão intimamente unidos. Não há conhecimento sem amor. Não há entendimento sem razão. O intelecto é a condição *sine qua non* para que haja experiência mística em Marguerite Porete.

Neste seguimento, para poder contemplar o sublime, o intelecto da Alma transcende a razão simplória do homem, esta razão é resultado dos processos mentais; ela é grosseira, rude e inepta para compreender os mistérios que Deus revela apenas aos sutis de entendimento. Aos que insistem em racionalizar o que transcende a razão, Porete assegura que estes mesmos “tem pés sem caminho, e mãos sem obra, e tem boca sem palavras, e olhos sem claridade, ouvidos sem audição, e tem razão sem razão, e corpos sem vida, e coração sem entendimento” (PORETE, [86], p. 149).

Para Porete, a Alma aniquilada comprehende e contempla a Deidade ali, no instante em que encontra claridade para seus olhos, isto é, no momento em que a inteligência está no seu ápice, exercendo a sutileza para entender. Esta habilidade sutil é a substância que constitui a própria Alma.

De maneira efetiva, é por meio do intelecto que a Alma ama e compreender o objeto de seu amor. E “nada é mais doce ao homem do que compreender o que ele ama”, afirmou Etienne Gilson, quando falava da natureza do filosofar (1995, p.545).

É válido afirmar que, para Marguerite Porete, a experiência de Deus é essencialmente uma experiência que ocorre no intelecto e por meio dele. A experiência de Deus é, portanto, intelectiva, é uma experiência do pensamento e movimenta toda a estrutura da Alma.

Conclusões

A postura assumida por Marguerite Porete no que diz respeito ao corpo está fincada basicamente em dois princípios fundamentais: 1. A Alma é eterna e o corpo é finito; 2. Somente por meio do intelecto compreendemos e permanecemos na Deidade.

Como consequência destes dois princípios, o corpo está aquém da experiência mística. Tão alheio a ela que realiza um movimento independente, buscando se resguardar de todo sofrimento e dessabor.

Mesmo assim, Para Porete, o corpo não deve ser violado ou posto em sacrifício, ele deve ser emancipado, livre para desejar ser o que é. Portanto, martírios físicos não representam um caminho em direção a contemplação da face de Deus.

Seu lugar está bem determinado dentro da teoria mística poretiana: o corpo foi formado para a Alma, com o propósito de servi-la a fim de que a Alma possa atingir uma perfeição maior e mais sublime. O corpo, em última instância, é um mal necessário à Alma.

Não podemos deixar de notar que Marguerite Porete, em nenhum momento, se refere a corpos femininos ou masculinos. Inclusive, correríamos um grave risco de cometermos anacronias se exigirmos isto. Contudo, para não nos furtarmos a esta questão, podemos afirmar que Porete não estabelece uma distinção entre corpos masculinos ou femininos simplesmente porque não existe diferença alguma entre eles quando a expectativa é tornar-se Uno em Deus.

Tanto é assim que a força que se reclama para se aventurar e aceitar uma aniquilação de si e de tudo o que lhe representa é a força intelectiva e não física, neste sentido, o corpo não tem qualquer relevância. O que se exige é uma habilidade sutil e uma imensa vontade de retomar a nossa forma original, quando ainda a Alma era nada, ou seja, quando estava sem ser em Deus. A intenção é, portanto, mergulhar no mais íntimo de si mesmo até chegar no abismo do nada ser, retomando a forma que possuía no início da eternidade, sem espírito ou corpo físico.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO Santo. Confissões. Tradução de José M. Silva Rosa, Texto originalmente publicado Romântica, 16 (2007), Edições Colibri, Lisboa: LusoSofia, 2007.
- _____. A Trindade. Tradução do original latino e introdução de Agustino Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994 (*Patrística*).
- BÍBLIA, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- GILSON, Étienne. A filosofia na Idade Média. Tradução Eduardo Brandão – São Paulo: Martins Fontes, 1995. - (*Paidéia*)
- _____. O espírito da filosofia medieval. Tradução Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. (*Paidéia*).
- LIMA VAZ, Henrique C. de. Experiência Mística e Filosofia na Tradição Ocidental. São Paulo, Edições Loyola, 2000.

- MICHELAZZO. José Carlos. Mística, Heresia e Metafísica. In: Faustino Teixeira (organizador). *Caminhos da mística*. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 261-279.
- PLATÃO. Fedro ou Da Beleza. Tradução e notas de Pinharanda. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.
- _____. A República. Tradução de Carlos Alberto. – 3 ed. – Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2000.
- _____. Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1991. – (*Os Pensadores*).
- PORETE, Marguerite. O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor. Tradução e notas de Silvia Schwartz. Petrópolis, RJ: Vozes. 2008. – (*série clássicos da espiritualidade*).
- PSEUDO-DIONÍSIO. A teologia mística. Tradução de Marco Lucchesi. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994.
- TOSCANO, María e ANCOCHEA, Germán. Místicos Neoplatónicos - Neoplatónicos Místicos: De Plotino a Ruysbroeck. Madrid: Etnos S.A, 1998.
- VANNINI, Marco. Introdução à Mística. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- _____. Mistica e Filosofia. Firenze: Le lettere, 2007.

UTOPIAS MEDIEVAIS E MERLIM CRISTIANIZADO

Dr. André de Sena (UFPE)⁵

São muitas as utopias do medievo refletidas em sua produção literária, que vão dos espelhos de príncipes aos códigos de honra das novelas de cavalaria, dos escritos hagiográficos aos semi-encobertamentos das fabulações alegóricas, das asceses do peregrinar e eremitismo aos ideais do bom trovar e da cidade de Deus, do maravilhar-se com o milagre ao milagre de maravilhar-se. Neste sentido, um personagem específico, Merlim, aparece como um dos principais paradigmas de toda a literatura medieval, no sentido de que unifica e consubstancia diversas ânsias e projeções ligadas ao imaginário religioso de um longo período que vai da alta à baixa Idade Média e com prováveis ecos ainda mais antigos.

Compreendida como uma obra escrita com intencionalidade moralizante, pedagógica e até política, o *Merlim* de Robert de Boron (c. 1170 – c. 1230) também chama atenção para determinadas características criativas no universo ficcional que engendra e acaba por dignificar, nesse mesmo período em que a Literatura também é vista como impostura, inferior à Teologia, à História e mesmo à Oratória (COSTA LIMA, 1984). O poder da metaficcionalidade, a intertextualidade e as possíveis criptografias que sugerem os textos de *Merlim* e, também, da *Demande do Santo Graal* (conforme Megale [2001, p. 22], a *Demande* seria um texto que “esconde segredos cujo desvendamento aguça a curiosidade”), apesar de todo lastro propedêutico, normativo e catequético, fazem delas obras prenhas de literariedade, com camadas de significações que vão além, por exemplo, do tradicional gênero dos espelhos de príncipes (*Specula principum*), que também se consolida no século XIII.

O personagem Merlim sempre iconizou tais anseios, envolto em diegeses literárias em que aparece ora como chefe guerreiro, ora como bardo, ora como mago em pioneiros poemas galeses (sob o nome *Mirdim*); como o “Merlim das canções”, bardo insuperável no *Y Gododdin* (escrito em 600 em Edimburgo); como elo entre a natureza carnal e espiritual, detentor dos poderes da magia, na *Historia regum Brittanniae* de Geoffrey de Monmouth (c. 1095 – c. 1155) e no *Roman de Brut* de Wace de Jersey (c. 1110 – c. 1174); como vidente, mago, proteiforme, alçado à história universal e à teleologia, um renascentista *avant la lettre* no *Merlim*, de Robert de Boron, entre inúmeros outros textos antigos em que o personagem aparece envolvido nas mais diversas tramas (no processo de escrita e reescrita, autoconsciente e francamente

⁵ Prof. Dr. – Departamento de Letras/UFPE.

intertextual, das novelas e contos arturianos), mas, em geral, com características próprias bem mapeáveis⁶.

Deixando de lado os poemas galeses atribuídos ao próprio Merlim, provavelmente do século VII, bem como a coletânea da *Historia Britonnum*, coligida por Nennius em fins do século IX (em que motivos ligados ao universo literário de Merlim aparecem pionieramente, mas que é tido como um texto paralelo), segundo Markale (1989, p. 13), a mais antiga obra em que o nome do personagem aparece, como hoje o conhecemos, teria sido a *Vita Merlini* (1132), de Geoffroy de Monmouth, um erudito galês latinizado, escrita em verso. Merlim, no texto, nos surge como um nobre bretão, bardo da segunda metade do século VI com o poder de “cantar o futuro” (MARKALE, 1989, p. 14). Depois de lutas fratricidas entre tribos bretãs, teria se decepcionado com os homens e, num surto de aparente loucura, decidido se isolar na floresta da Caledônia, no sul da Escócia, onde “passou a viver como um animal selvagem” (MARKALE, 1989, p. 15). Houve várias tentativas de trazê-lo de volta ao palácio em que habitava sua irmã, Gwendydd, e o consorte desta, o rei Rodarcus, todas infrutíferas. Por ocasião de uma delas, em que é trazido acorrentado pelo rei (já que todos pensam que enlouquecera), Merlim já revela, com seu dom de vidência – e após um alucinado riso que viria a ser sua marca

⁶ A natureza bifronte relativa ao Merlim personagem literário (híbrido gerado do conúbio entre um demônio íncubo e uma mulher) também poderia ser entrevista, a seu modo, num provável Merlim histórico que teria dado início à lenda. Markale (1989, p. 44), comentando também o trabalho de outros historiadores do mundo celta, informa que aquele teria participado de guerras intestinas entre bretões, do lado de tribos pagãs (também havia bretões cristianizados), a exemplo da de Arderyd (573), na qual se fala de um soldado que enlouquecera e passara a viver numa floresta, segundo os *Anais de Câmbria* (séc. X), sendo o poder de vaticinar contemporizado como elemento pré-cristão. Por outro lado, também poderia ser confundido com um simples monge cristão, na etapa eremítica da religiosidade da alta Idade Média, conforme outro documento histórico sugere, a *Vida de São Kentigern* (séc. XI), talvez escrita pelo monge Jocelyn, que registra um certo homem de nome Lailoken, que também viveria em meio a floresta, profetizando. Markale tece uma relação histórica e filológica de contatos entre este Lailoken e Vyrdin, o Merlim de certos poemas galeses. Vê-se, ao mesmo tempo, o guerreiro pagão anti-cristão enlouquecido e o monge cristão profeta, inspirado em sua ‘loucura’ divina; desse provável hibridismo também resultaria o personagem literário. Markale (1989, p. 63) é da opinião de que teriam existido duas matrizes – talvez dois Merlins históricos – para a construção do personagem literário: o “Louco do Bosque” e “a criança-profeta e mágica”, a partir de documentos galeses intitulados *Triades da ilha da Bretanha*, especificamente a “Triade 101”, que realmente menciona a existência de duas pessoas com o mesmo nome Merlim. Nas palavras do próprio Markale: “isso corresponderia à distinção feita pela Triade 101 a respeito de Myrddin, filho de Morvryn, que seria o ‘Louco do Bosque’, do qual Geoffroy nos conta a história na *Vita Merlini*, e de Myrddin Emrys, criança-profeta, de quem o mesmo Geoffroy nos conta a história, mas desta vez na *Historia regum Britanniae*. Não foi Geoffroy que fundiu os personagens, mas seus sucessores, provavelmente Robert de Boron e seus adaptadores”. No fundo, trata-se de um mito que amalgama relatos de reis e soldados que enlouqueceram após batalhas (especialmente de origem gaélica e bretã), a vida dos cristãos solitários nos bosques em êxtases religiosos, aos resquícios da cultura celta. Em minha opinião, se o modo épico ainda se presentifica numa série de *topoi* nas novelas de cavalaria, por outro lado a metafísica cristã fará com que a antiga *aretê* guerreira mude completamente, saindo do paideuma da excelência bética para adentrar os territórios do misticismo, em busca de uma nova mitologia que substituisse a antiga. Hipoteticamente, é como se Calcas e Crises, sacerdotes videntes na *Ilíada*, ocupassem o primeiro plano na ação épica, protagonistas e não adjuvantes. De fato, é algo parecido com isso o que ocorre em *Merlim*, o druidismo é cooptado pelo cristianismo, numa porosidade *sui generis* em que elementos pagãos se entremesclam aos cristãos, sendo Uter Pendragão e Artur condicionados pelo vidente e profeta homônimo, da mesma forma como ocorrerá na *Demandia do Santo Graal* em relação a Galaaz, como veremos.

em tempos ulteriores – a perfídia amorosa de sua própria irmã, e reconquista assim sua liberdade. Só sairá da floresta, de volta ao reino, anos depois, ao descobrir, por conta de uma leitura astrológica, que sua ex-esposa, Gwendolyn – a quem libertara dos laços matrimoniais antes de sua derradeira ida à floresta da Caledônia –, contraíra novas bodas. Chega à corte montado em um cervo, seguido por dezenas de outros gamos e cervos, numa espécie de comitiva selvática. Depois de uma série de acontecimentos, prevê a morte de Rodarcus e pede à irmã para trazer de um monastério o bardo Taliesyn, que falará a todos sobre a ilha de Avalon e sobre a feiticeira Morgana – nas novelas de cavalaria, irmã do rei Artur –, que tem o dom de “conhecer as plantas”, “a arte de mudar a fisionomia”, “de voar através dos ares” (MARKALE, 1989, p. 16) e metamofosear-se em animais.

Mas é a *Historia regum Britanniae* (1135), de Monmouth, e uma adaptação ulterior da mesma para o francês, o *Romance de Brut* (1155), de Robert Wace, novamente conforme Markale (1989, p. 17), que poderiam ser considerados como os primeiros registros efetivamente literários em que o personagem Merlim é trabalhado, com profundas repercussões nos ciclos arturianos ulteriores. O argumento principal da *Historia regum Britanniae* será retomado ulteriormente também por Robert de Boron, que trabalhará mais amiudadamente os temas ligados a Merlim que aparecem na *Historia*, ou seja, seu nascimento, fruto do conúbio de sua mãe com um íncubo; sua indisposição com os magos saxões; o episódio dos dois dragões e da torre que cai, que ele explica; o transporte dos megalitos pelo ar através de sua magia; a paixão de Uter Pendragão por Igerne e o nascimento de Artur.

Debruçemo-nos mais detalhadamente sobre a obra de Boron, composta no século XIII em francês antigo, originalmente em verso e depois posta em prosa, que repercute outros tantos textos anteriores que trabalharam a imagem do mago, na perspectiva de como um personagem ligado a épocas pré-cristãs se modifica em herói da cristandade através da plasmação de importantes utopias. Utilizo a já histórica tradução para o português contemporâneo realizada há cerca de duas décadas pelo medievalista brasileiro Heitor Megale, um dos grandes nomes relativos aos estudos arturianos no Brasil, recentemente falecido. Segundo Markale (1989, p. 22), “parece ter sido Boron quem mais contribuiu para o crescimento da lenda de Merlim” no período medieval⁷, e consta que era relativamente comum a existência de exemplares de sua

⁷ Conforme Markale (1989, p. 22), Boron era “um clérigo originário das cercanias de Montbéliard, e viveu na Grã-Bretanha por volta do ano 1200. Deve ter frequentado a corte dos Plantagenetas, e inspirou-se em lendas célticas para escrever uma obra que devia ser grandiosa mas cuja maior parte, infelizmente, está perdida. Só nos restam o romance em versos da *História do Santo Graal* e alguns fragmentos do relato, também em versos, de um *Merlim*. Mas é possível que seu *Merlim* tenha sido depois adaptado para prosa, talvez por ele mesmo, e incorporado no conjunto arturiano conhecido sob o nome de *Lancelote em prosa* [...]. É possível também que certos textos posteriores, como o *Didot-Percival* e o romance intitulado *Huth-Merlin*, sejam adaptações mais ou menos fiéis da

obra em bibliotecas reais do período (houve, inclusive, uma versão em galaico-português da obra, presente, conforme nos indica Moisés [2010, p. 26], na biblioteca de D. Duarte [1391-1438], em cópia manuscrita hoje perdida⁸).

Como é comum nos escritos medievais, o imaginário religioso repercute em todo *Merlim*. Já no início do livro, após o resgate de Adão e Eva do Inferno por Cristo, reúne-se um queixoso concílio de demônios que busca uma forma de vingança contra os seus representantes na Terra (a Igreja e seus prelados), cuja aparição é vista como ameaçadora, já que podem “perdoar os pecados até o último instante da vida do homem [...], e ainda que esteja em nossas obras até o fim, se se arrepende e cumpre o que mandam seus ministros, nós o teremos perdido” (BORON, 1993, p. 22). Dito isto, decidem criar uma aberração da natureza, um ser capaz de prever o futuro e enganar os homens, à semelhança do falso profeta do “Apocalipse” ou mesmo do próprio anticristo. Curiosamente, tal ser advirá das camadas populares – e não da nobreza, como se seria de esperar, por conta do poder e influência desta; por outro lado, o leitor/ouvinte do texto original, de ânsia catequisadora, deveria compor aqueles estratos –, de uma família de camponeses para a qual o referido concílio enviará um demônio no intuito de causar cizânia⁹. Este demônio destruir-lhes-á o rebanho e fará com que cada um dos familiares enverede na loucura ou suicídio. O escopo da narrativa é frequentemente moralista, tendo-se em vista o alerta ao público da época sobre os malefícios que o diabo pode causar entre os mais virtuosos – a fala do eremita a duas personagens femininas sintetiza isso: “guardai-vos das más obras, porque as más obras conduzem o pecador e a pecadora a mau fim. E quem a Deus entrega-se não pratica más obras nem tem mau fim” (BORON, 1993, p. 27).

O diabo medieval pode ou não gerar a estranheza típica das narrativas de horror na relação direta de aproximação ou distanciamento da alegoria (quanto mais se aproxima desta, por conseguinte o referido horror se dilui). Ora, o tom moralizante é análogo aos processos alegóricos e acaba prefigurando um tipo muito comum ao imaginário medieval, ligado ao cotidiano e ao maniqueísmo moralista. As metamorfoses do diabo para causar danos a outrem, por exemplo, aparecem como um desses típicos malefícios, sem maiores perplexidades, por ser imanente ao cotidiano.

obra primitiva de Robert de Boron, pelo menos de seu *Merlin* e de seu *Percival*⁸. Por sua vez, a *Vulgata*, ou *Lancelote em prosa*, compreenderia “A história do Santo Graal, A história de Merlim, o Lancelote propriamente dito, A demanda do Santo Graal e A morte de Artur. As diferentes partes são, evidentemente, de autores diferentes, mas o conjunto constitui uma espécie de reunião das aventuras arturianas” (MARKALE, 1989, p. 181).

⁸ Um importante trecho em galego-português da chamada *Suite de Merlim* foi descoberto em 1979 na Biblioteca de Catalunha (Barcelona) por Amadeu J. Soberanas.

⁹ Lembre-se que na *Vita Merlini* e na *Historia regum Britanniae*, de Geoffroy de Monmouth, Merlim é tido como descendente de reis e, na primeira das duas, como rei da Bretanha.

Apenas duas irmãs da referida família sobrevivem. A tentação e a “perda da alma” de uma delas se dá pela via erótica, sendo o corpo medieval muito comumente a praça de guerra entre Deus e os demônios. A irmã mais velha, muito virtuosa, segue à risca os ensinamentos de um eremita, espelho do dogmatismo cristão dessas épocas:

– Crês no Pai, no Filho e no Espírito Santo? Crês que essas três pessoas fazem um só Deus? Crês que Nosso Senhor veio à terra para salvar todos os pecadores que acreditarem no poder do batismo e dos outros sacramentos da Santa Madre Igreja e obedecerem aos ministros que ele deixou na terra para ensinar a acreditar no seu nome? (pp. 30-31).

Além do respeito impositivo aos sacramentos e dogmas da Igreja, o eremita aconselha, como defesas contra o maligno, a persignação constante e a proximidade da luz, esta última, precaução ou antídoto duma *physis* excogitada a partir de inúmeras metáforas bíblicas. Diz o eremita: “cuida que haja sempre claridade onde dormires, porque o diabo odeia sobretudo a luz e não vem facilmente onde ela brilha” (p. 31).

A cólera é outro meio de arreter as defesas contra o diabo. Este faz com que a irmã mais nova siga para a casa da outra, virtuosa, juntamente a um grupo de pérfidos amantes. Dá-se uma discussão e violências físicas contra a irmã virtuosa que, esgotada, acaba dormindo sem se persignar, num quarto escuro. Durante a madrugada, um íncubo (do latim *incubus*, de *incubare*) lhe deflora e a faz conceber, possível metáfora inconsciente de um certo temor ao onírico. A única prova da existência de um íncubo é o aparecimento em sonhos nos quais a vítima sente prazer físico, diabólica paródia à pureza ideal da concepção mariana. O sonho é a outra encruzilhada do medievo, onipresente em suas representações escritas: o eremita, por fim, consegue salvar a alma da vítima e a do fruto que carrega no ventre, através de uma longa penitência imposta de jejuns e orações. Contudo, o território do sonho é ambíguo, conforme reconhece o eremita numa dessas imposições:

– Prometes cumprir a penitência que te imporei e fugir de todo pecado?
– Sim, prometo.
– Renuncia então a toda luxúria e eu te proíbo, até o fim de teus dias, de sucumbires a qualquer pecado da carne, exceto em sonho, porque o homem nada pode contra os sonhos (p. 36).

Logo em seguida, a mulher virtuosa é acusada de luxúria e trancafiada numa torre, onde vem a nascer seu filho que, segundo a narração, dispõe igualmente dos poderes do bem e do mal:

Desde o nascimento, a criança teve o poder e a inteligência do diabo, pelo qual havia sido concebido [...]. Ora, o diabo havia seduzido aquela mulher por astúcia, por ardil e estando ela dormindo. E tão logo sentiu-se enganada, implorou a piedade de quem

era preciso e submeteu-se aos mandamentos de Deus e da Santa Igreja e fez tudo o que lhe ordenaram. E porque Deus não quis que o diabo perdesse o conhecimento do que devia acontecer e quis que ele tivesse o que desejava, por isso o criou. Ele o criou para que tivesse a arte de saber as coisas que existiam, as coisas ditas e feitas e acontecidas, e tudo isso ele soube. E Nosso Senhor que tudo sabe e conhece, pelo arrependimento da mãe, pela confissão e pelo bom propósito que tinha em seu coração, pela boa vontade que a conduzira até o ponto em que estava e pela força do batismo, pelo qual o filho havia sido levado até a fonte batismal, quis Nosso Senhor que o pecado de sua mãe não o pudesse prejudicar. Deu-lhe então o poder e a inteligência de saber as coisas que deviam acontecer. (pp. 40-41)

O conhecimento (ou a busca por ele), geralmente associado nas alegorias judaico-cristãs à perda da pureza e ingenuidade adâmicas e, por conseguinte, ao afastamento de Deus, continua a aparecer em matizes diabólicos, contudo pacificado pelos sacramentos da Igreja. O eremita faz com que a jovem beba água-benta no dia seguinte ao de sua parição, purificando o que era para ser maligno e possibilitando uma utopia medieva: o conhecimento luciferino trazido novamente à esfera da positividade divina. Merlim se diz possuidor de todo “engenho e arte” dos demônios; contudo, prefere não os utilizar “em proveito deles” (p. 54), ecoando, como deslinda Bogdanow (1994, p. 187), os ensinamentos de São Bernardo de Claraval a respeito de se vencer o mal utilizando-se de suas próprias armadilhas, que muito influenciaram Robert de Boron. Guardadas as devidas proporções, vemos aí uma antecipação do homem total renascentista e até mesmo daquele Fausto capaz de servir-se do engenho demoníaco em sua inquirição cósmica que ultrapassa a medida humana. Algumas características físicas endossam o estranhamento em torno da criança, que é batizada e recebe o nome de Merlim:

E assim ele nasceu. Quando as mulheres o tomaram em seus braços, assustaram-se porque ele era mais peludo que todas as crianças que haviam visto. Levaram-no à mãe que persignou-se aovê-lo e disse:
– Este menino me enche de medo (BORON, 1993, p. 41).

A excentricidade da criança é logo confirmada na cena posterior em que, com apenas dezoito meses, se põe a falar como adulto, causando horror a quem o ouve. Sua primeira fala é destinada a acalmar a mãe, que teme ser levada à fogueira por conta do aspecto bizarro do filho:

Como se lamentasse dessa forma por sua morte, dizendo que em má hora Deus havia permitido seu nascimento e geração em seu corpo para sua morte e seu suplício, falando essas coisas e mostrando a Nosso Senhor seus sofrimentos, o menino olhou para ela, riu e disse:

– Querida mãe, não temas nada, não morrerás pelo pecado de que nasci.
Ouvindo-o assim falar, enfraqueceu seu coração e teve pavor e soltou o menino dos braços (p. 42).

O famoso riso de Merlim – tema de inúmeros estudos críticos – é ato ilocutório tão importante quanto sua primeira fala. Trata-se de uma espécie de loucura divina, um êxtase pela consciência de dispor de poderes especiais, uma sabedoria que se faz superior ao absurdo,

embora compactue com todas as suas instâncias. É um riso-oxímoro, de acusação e compaixão, limite e deslimite, mas sempre operando na positividade e na justiça. E isso faz do personagem uma boa exceção literária, uma utopia que reflete anseios humanos, talvez impensável, por exemplo, num plano puramente hagiográfico. A omnividência oriunda do hibridismo luciferino de Merlim também é acusativa e, confrontado pelos juízes que desejam queimar-lhe a mãe, responde, ainda criança, a um deles: “— Sei quem é meu pai melhor do que vós, o vosso; e vossa mãe sabe melhor quem vos gerou do que a minha, a mim” (p. 48). Em outra ocasião, afirma que “é costume dos maus ver por toda a parte os próprios vícios e enxergar muito mais o mal do que o bem” (p. 54).

Merlim relata segredos e antecipa o futuro, conseguindo salvar a mãe perante os juízes. Sua primeira previsão, o suicídio de um confessor (na realidade, o verdadeiro pai, por traição amorosa, do juiz que tencionava matar a mãe de Merlim), põe a descoberto os limites do humano ao tempo que assegura uma positividade insuspeita ao que poderia ser contemporizado, em âmbito medieval, como nociva vidência e magia. O suicídio do confessor também serve de pretexto a um comentário da Igreja de escopo doutrinário, que impõe limites ao *idios*, à individualidade de uma forma geral:

Foi assim que o diabo, cujas obras ele [o confessor] sempre havia feito, o induziu a lançar-se ao rio e afogar-se nas águas, sob os olhares dos dois homens que haviam sido enviados juntamente com a mulher [a mãe do juiz] e o haviam seguido. Eis porque a estória aconselha que nenhum homem fuja da companhia dos outros, porque mais facilmente o diabo apodera-se de quem está isolado (p. 53).

Tais comentários configuram a faceta doutrinadora da obra. Contudo, a sobrevivência de elementos pagãos nesses poderes de Merlim – que é, por si mesmo, um ícone do imaginário celta cristianizado – a tornam singular em relação à ortodoxia religiosa preponderante em muitos escritos da época.

Em certo momento, o próprio Merlim invade o domínio narrativo e passa a expôr metalinguisticamente a história, em frequentes *mîses en abyme*, substituindo o anterior narrador heterodiegético por uma autodiegesse (o primeiro narrador não será de todo eclipsado, mas sua atuação estará agora atrelada ao discurso merliniano). Merlim comandará a narrativa, num processo de crescente intervenção que chegará ao auge, como veremos, na *Demande do Santo Graal*, numa encruzilhada pioneira entre ficção, realidade e intertextualidade. As narrativas de Merlim, como se sabe, são registradas inicialmente pelo ermitão Brás¹⁰, espécie de alter-ego, a

¹⁰ Já nos textos iniciais de Geoffroy acusa-se um processo narrador/narratário e de intertextualidade semelhantes, como afirma Markale (1989, p. 178): “Geoffroy pensa no futuro, já que pouco tempo depois da *Vita* ele escreveria *As verdadeiras profecias de Merlim*, que em seguida se intercalariam em sua *História regum Britanniae*. Deve-se

quem convence de que é portador da luz cristã (já que este temia sua possível astúcia demoníaca) – outra forma simbólica de conformação do antigo visionarismo (na Idade Média, luciferino) ao controle cristão. Tal controle também está presente no momento em que uma prolepsis de Merlim aponta para o não-apostolado de Brás:

Serei procurado desde o Ocidente e todos os que vierem a minha procura terão jurado a seus senhores matar-me e levar-lhes meu sangue. No entanto, logo que me verem e me ouvirem, perderão a vontade de cumprir seus juramentos. E quando eu for com eles, o senhor se dirigirá para onde habitam os que guardam o Graal, lá o escutarão sempre e conservarão de bom grado o livro em que tanto tem trabalhado. Entretanto este livro não estará revestido de autoridade, porque o senhor não tem autoridade, visto que não pode ser um apóstolo. Os apóstolos não meteram em escrito senão o que viram e ouviram de Nosso Senhor, ao passo que o senhor, o que faz é meter no livro o que viu e ouviu por meio de mim. *E assim como eu sou obscuro para as pessoas a quem não quero esclarecer, assim seu livro será cheio de segredos e poucos haverá que os desvendarão.* Quando eu for com os que vierem me buscar, o senhor levará o livro. Então, os livros de José e de Bron e o seu, quando o senhor o tiver terminado, serão reunidos [...]. E quando os dois livros forem reunidos, formarão um belo livro e os dois serão a mesma coisa, só não estarão lá as palavras secretas trocadas entre Jesus Cristo e José, que não posso e nem devo contar (pp. 56-57, grifo meu).

O excerto em itálico nos motiva a inferir a respeito de possíveis criptografias merlinianas. O processo é difícil, a começar pelo fato de que no novo caminho autodiegético, o leitor/ouvinte, a quem antes era endereçada a obra, passa a figurar como uma espécie de testemunha oculta e quase impertinente das revelações de Merlim ao narratário Brás. Contudo não nos deixemos impressionar: no mesmo excerto é possível observar a presença de clara metalinguagem: os textos – cheios de “segredos”, como alude Merlim todo o tempo – de livros separados deverão ser unidos para formar um só. Aponta-se para fora do texto, isto é, a intencionalidade ficcional se abre para o universo empírico, relatando talvez a vontade do próprio Boron, ou talvez de toda uma tradição, em relação a essa união. O livro de Merlim busca se aproximar das realidades ligadas ao Santo Graal, como antecipação da *Demand*a. Realidade diegética, ficcional, mas com escopo empírico, como é comum na literatura do medievo, em que as categorias de ficcionalidade e realidade ainda não estão totalmente separadas. Umberto Eco, parafraseando Mumford, fala mesmo numa “fraqueza na percepção [medieval] da linha de separação entre as coisas” (2010, p. 105) que, se por um lado, difere dos processos lógicos associados ao pensamento escolástico, por outro, opera um ganho simbólico ao tempo em que prolonga “a atividade mitopoética do homem clássico, elaborando novas figuras e referências

notar que nas versões da lenda onde aparece o eremita Blaise [o qual é encontrado na floresta], é a este que Merlim dita suas profecias e seus relatos de batalhas ou acontecimentos, e sugere-se ser Blaise o autor de tudo que se refere a Merlim [de forma semelhante ao narratário Brás, no livro escrito por Boron]”.

em harmonia com o *ethos* cristão; um reavivamento, através de uma nova sensibilidade ao sobrenatural” (p. 105).

Ao tempo que Merlim descreve claramente a genealogia mítica que será o *gérmen* da *Demanda do Santo Graal*, desde a época de Uter e Pendragão, na qual está inserido, observam-se momentos exuberantes de maravilhoso medieval, como no episódio em que o rei saxão Voltigerne busca construir uma alta torre para se refugiar de seus inimigos e não consegue o intento, visto que ela sempre cai sem causas aparentes. Clérigos são instados a descobrir o motivo e fazem uma consulta astrológica, ocasião em que se é revelada (diabolicamente, como se verá) a existência de Merlim. Por instâncias diabólicas, os mesmos clérigos buscarão destruí-lo, falando ao rei que seria necessário o sangue de uma criança gerada sem o pai na argamassa da torre para que esta não mais caísse. Há, novamente, uma inversão de conceitos, pois os religiosos são apresentados como indivíduos malignos (talvez por simbolizarem magos não-cristãos), enquanto Merlim, filho de um demônio, lhes serve de antítese justamente por ser capaz de revelar sua pusilanimidade moral (haverá algum simbolismo ligado ao sete? São sete os clérigos que buscam assassinar Merlim, que, nesta altura, conta a idade de sete anos; os antigos poemas galeses atribuídos ao personagem também refletem o mesmo jogo simbólico ligado ao número). Os soldados enviados pelo rei encontram o garoto jogando a péla com outras crianças, episódio que se reveste, ao contrário do que poderia parecer, de significado especial: Merlim *deseja* que os soldados lhe reconheçam e bate propositalmente na perna de um garoto com um bastão, pois sabe, com sua visão profética, que este lhe injuriará chamando-lhe de “filho sem pai” (BORON, 1993, p. 67), justamente o “filho sem pai” que o rei ordenou aos soldados encontrar. Em outras palavras, ele tem a possibilidade de interferir a seu bel prazer no futuro e não apenas de vaticiná-lo. O futuro da diegese não é apenas antecipado em prolepses, mas os fenômenos que nelas se presentificam são elaborados de forma consciente e até determinista pelas escolhas de Merlim, autor da fábula e espelhador da onisciência divina cristã na História, a qual, um dia, pensou na necessidade de um Judas para a realidade do Cristo.

Merlim convence os soldados de que sua vida é mais importante do que sua morte. Todos são conquistados por sua sabedoria e ele prova – configurando uma trama muito bem urdida – que os clérigos queriam matá-lo justamente porque ele seria o motivo de sua futura morte, ao revelar suas más intenções diante do rei. E acrescenta que foi o próprio diabo quem lhes sugeriu a morte, como vingança por haver passado para o lado cristão. Contudo Merlim os perdoa, desde que abjurassem da astrologia – no que também demarca sua própria visão profética de tais usos (apropriação cristã contrária, por exemplo, à caracterização do mago conhecedor dos segredos astrológicos das obras anteriores a Robert de Boron).

Merlim explica os consecutivos desmoronamentos da torre por conta de dois dragões que habitariam o interior da terra, sob um lençol freático e resolve o problema ao drenar a água, chefiando obras de engenharia aos sete anos de idade (estas são operacionalizadas por trabalhadores reais, diferentemente da obra de engenharia mágica de outro episódio do livro, quando Merlim faz vir da Irlanda pedras gigantescas provavelmente pelo ar – explicação mítica para o alinhamento de megálitos de dezenas de toneladas, a exemplo de Stonehenge, na Inglaterra¹¹). A luta dos dois dragões configura um dos ápices maravilhosos de *Merlim*: o terror que desperta é apenas inicial e logo todos estão a apreciar a “maravilha” do embate. Há também a típica explicação alegórica medieval, quando Merlim diz que a perda do dragão ruivo pelo branco espelharia o mau reinado de Vortigerne (o dragão ruivo) e a valorização do real monarca (o dragão branco, ou o filho de Constâncio).

A primeira metamorfose do protagonista se dá após a queda de Vortigerne e seus sequazes, outra alusão ao processo histórico de cristianização da Bretanha. Merlim aparece em trajes de lenhador, portando “cabelos desgrenhados e uma barba hirsuta”. Mesmo sem marcações cronotópicas explícitas, a barba acusa a passagem do tempo e a maioridade do personagem. O lenhador confunde novos soldados que andam em busca de Merlim a pedido do rei Pendragão e diz-lhes que este os esperará dentro da floresta de Nortumberlândia, *locus* feérico ideal para as travessuras do proteiforme personagem. As constantes metamorfoses serão explicadas pela necessidade de atrair a amizade do jovem rei Pendragão e, assim, influir nos rumos de um encadeamento histórico que culminará na época da Demanda do Santo Graal; nas palavras de Merlim a Brás: “Eles [Pendragão e Uter] são jovens e belos e eu não conseguia de outro modo atrair sua simpatia, senão fazendo muitas de suas vontades, propiciando-lhes divertimentos e alegrias” (p. 98). Merlim domina a narrativa: o rei o busca durante dias na floresta e quando encontra um pastor “muito feio e muito disforme” (p. 91), na verdade, a segunda mutação de Merlim, este lhe diz para voltar à cidade mais próxima. Em seguida um homem “muito bem vestido, muito bem calçado e de boa aparência” (terceira mutação) (p. 92) chega à cidade e diz ao rei que ainda não é hora de Merlim visitá-lo, ao que lhe responde o monarca: “Eu sempre preciso dele [...]. Não há ninguém no mundo que eu queira tanto conhecer” (p. 92).

¹¹ A casa que a irmã de Merlim decide construir para ele na floresta da Calidônia, já na *Vita Merlini* de Monmouth, é descrita como tendo “setenta portas e setenta janelas, a fim de lhe permitir a observação dos astros” (MARKALE, 1989, p. 16). Na *Historia regum Britanniae*, Merlim, com o dom da magia, transporta pelos ares as pedras originais da Irlanda até os navios dos bretões, que as levariam à Escócia.

Após a brincadeira de transformar-se duplamente em frente aos servos e do rei Pendragão, Merlim dá-se a conhecer. Conta em seguida como salvara o irmão do monarca, Uter, alertando-o para uma emboscada de seu inimigo, Anguis, aparecendo àquele, pela primeira vez, na forma de “um velho de cabelos brancos” (p. 95), geralmente associada a sua iconografia tradicional (sendo esta a sexta mutação merliniana contida na diegese). Merlim interfere o tempo todo no desenrolar da fábula e quando os irmãos Pendragão e Uter se reencontram e o primeiro lhe relata a morte de Anguis (descrita por Merlim), este último replica: “– Foi assim, mas Deus me ajude, contaste-me algo que imaginava que ninguém, salvo Deus soubesse e um homem bom muito velho que me havia dito tudo isto em segredo” (p. 97). Ou seja, Merlim salva a vida de Uter sem lhe revelar a identidade. Este associa-o a um eremita, “homem bom”, como na Idade Média os ermitões eram chamados, bem como os de origem nobre.

Na sétima mutação merliniana, novamente o protagonista toma a forma de serviçal, desta vez, de um pajem, no caso, da corte de uma jovem pela qual o personagem Uter está apaixonado. A esta, sucedem-se outras mutações, mas de aparências já conhecidas. Quando, por fim, Pendragão explica ao boquiaberto Uter os poderes de Merlim, ambos clamam para que ele se torne seu conselheiro mor, ao que responde:

É preciso que saibais que, de tempos em tempos, me convém, por força da natureza, estar afastado dos homens. Mas estai seguros de que, mesmo longe de vós, onde quer que eu esteja, sois a minha primeira preocupação [...]. Peço-vos, pois que minha companhia desejais, que não desanimeis em minha ausência e que externeis em público, cada vez que eu volte a vos ver, grande alegria. Os homens bons apreciarão muito isto, e os maus, aqueles que não vos amam, me odiarão, mas não ousarão demonstrar, se agirdes dessa maneira. Sabei, por fim, que, exceto para vós e privadamente, não modificarei mais minha aparência. É sob a aparência já conhecida que vou apresentar-me, logo mais, em vossa casa. Assim, os que já me viram alguma vez irão logo anunciar aos outros que cheguei. E assim que souberdes, manifestareis grande alegria, e dirão todos que sou muito bom mago.

É a primeira vez que Merlim se autodenomina “mago”, termo que se associa a uma percepção positiva, em consonância com o conceito de feiticeiro de séculos anteriores ao XIV, analisado por Jacques le Goff (2005, p. 319), em que o elemento pagão é efetivamente contraposto ao cristão, porém ainda não teme as fogueiras da Santa Inquisição (da mesma forma como o cavaleiro pagão Palamades, na *Demand do Santo Graal*, é respeitado por encarnar todas as virtudes dos códigos cavaleirescos, mesmo sem ser batizado). Na *Demand*, Merlim chega inclusive a ser comparado a Tanabos, o Encantador, no episódio que trata da mágica movência do castelo de Corberic (2008, p. 510); Tanabos é chamado de “o maior conhecedor de necromancia [...] afora Merlim”, em sentido elogioso. Mas tal ambiguidade poderá ser

encontrada até os tempos do *Leal conselheiro* do rei D. Duarte (1391-1438), obra compilada por volta de 1438, no capítulo intitulado “Das superstições e crendices”, onde um saudável ceticismo é sugerido em relação à

Crença nas profecias, visões, sonhos, previsão do futuro [*dar a voontade*], virtudes das palavras, pedras e ervas, sinais dos céus e que se fazem na terra em pessoas e alimárias, e terremotos, graças especiais que Deus outorga que ajam em algumas pessoas; e a astrologia [*estrollazia*], nigromancia, geomancia e outras semelhantes ciências, artes, experimentos e sutilezas; do modo de fazer prestigitação [*do modo de tregeitar*] através das sutilezas das mãos ou natural maneira não costumada, e outros modos, pela força da natureza [...], me parece caminho muito duvidoso, motivo por que se diz: “melhor é duvidar que atrevidamente, sem descrição, determinar” (1973, p. 61).

As obras de Deus são indevassáveis, mas há outros fenômenos (naturais ou provocados) que podem ser compreendidos em acordo com determinadas instâncias. Têm-se aí, na prática, o que o medievalista Jean-Claude Schmitt, estudando as obras de Gervais de Tilbury, um autor de inícios do século XIII, define como a diferença entre *miracula* e *mirabilia*:

É necessário distinguir *miracula* e *mirabilia*, ainda que as duas noções, que têm a mesma raiz, frequentemente se encavalem e ambas remetam à mesma ideia de prodígio. A distinção é clara em [...] Gervais de Tilbury. Para ele, *miracula* e *mirabilia* têm em comum suscitar a *admiratio*, o maravilhamento por alguma coisa de novo, de raro ou de inaudito. Mas os primeiros consistem na suspensão da ordem da natureza (*praeter naturam*) pela vontade do Criador (é o caso da maternidade da Virgem, da ressurreição de Lázaro ou de uma cura miraculosa), ao passo que os segundos, mesmo que não contradigam a ordem da natureza, espantam-nos pois não lhes conhecemos a causa: não compreendemos por que a salamandra não sofre os ataques do fogo, por que um vulcão como o Etna arde incessantemente sem se consumir, por que a carne do pavão é incorruptível. Ou seja, dois tipos de fenômenos aparentemente análogos, mas que diferem na relação com a ordem da Criação e suscitam atitudes muito diversas: o milagre convida a confiar-se à fé, a admitir a onipotência de Deus que transtorna a ordem que ele próprio estabeleceu. Aqui a razão humana pode apenas inclinar-se. Ao contrário, o maravilhoso suscita a *curiositas* do espírito humano, a busca de causas naturais ocultas, mas que um dia serão desveladas e compreendidas. É preciso ver nessa tentativa, na virada dos séculos XII-XIII, uma primeira forma de espírito científico que se preocupa com a investigação (*inquisitio*), com o testemunho verdadeiro e mesmo com a experiência (*experimentum*) (SCHMITT, 1999, pp. 98-99).

Os poderes de Merlin estariam pois ligados, para ele próprio, aos princípios da *miracula* (têm origem diabólica, mas foram sublimados por Deus), enquanto, aos olhos dos outros, dos da *mirabilia*. E são estes últimos que fazem com que ele seja promovido a conselheiro principal do rei Pendragão, na luta contra os saxões. Após ter sido o paradigma da engenharia, agora é o diplomata oficial e estratego nas ações guerreiras contra os inimigos. Ei-lo dando ordens de cerco a exércitos, ei-lo organizando a entrega de naus para a fuga dos inimigos etc. Ao fim e ao cabo, na revelação que faz ao rei Uter (sagrado monarca após a morte de Pendragão na grande batalha contra os saxões), chamado agora Uterpendragão, temos a evidência final de que toda a arquitetura que Merlin vai construindo ao longo da narrativa tem como último fim a

realização da Demanda do Santo Graal. Todos os fios são conduzidos para este termo. Merlim manipula os fatos para dar consecução ao início da revelação do Santo Vaso e a ulterior Demanda e, neste processo, até mesmo os monarcas são manipulados como títeres – mas sempre com a anuência dos mesmos, fato digno de se ressaltar. Uterpendragão, com quem Merlim cria a Távola redonda, é o maior dos títeres e quando o rei criminosa mente se apaixona por Igerne, esposa de um vassalo, o duque de Tintagel, Merlim o ajuda a conquistá-la indo contra toda a dignidade e compondo o cenário de um dos maiores casos de abusos de poder em Literatura¹². Tudo isso pela antevi são de que o filho que o casal gerará será o futuro rei Artur, a quem o mago se encarregará de formar, direta ou indiretamente. O maquiavelismo de Merlim é flagrante no caso, pois ele, pela primeira vez, vai contra o sentido de justiça ao sacrificar personagens virtuosos: o duque morre em seu castelo acossado pelas forças de Uterpendragão e Igerne concebe após deitar-se com este último, metamorfoseado no referido duque; após a morte do marido, será condenada a permanecer ao seu lado como esposa obediente.

O caso é interessante no que toca à metamorfose, pois revela como Merlim é capaz de, também, mudar a aparência de outras pessoas (uma “erva” é esfregada no rosto e no corpo, mas, ao que parece, a pessoa a ser modificada deve conhecer a aparência daquele a quem quer roubar a forma). Há mais duas transformações de Merlim, em velho e mendigo paralítico. É ele também quem vem pegar Artur logo após seu nascimento, metamorfoseado novamente em ancião.

Após a morte de Uterpendragão é Merlim quem, a pedido do conselho do rei, decide o futuro de todos. Deposita a famosa espada na bigorna durante as festas de fim de ano do reino de Logres e, apesar da mensagem contida no aço, em letras de ouro (“aquele a quem viesse pertencer a espada – e seria quem a tirasse dali – haveria de ser o rei da terra, *pela escolha de Jesus Cristo*” [Boron, 1993, p. 178, grifo meu]), é obviamente graças a seu feitiço que Artur consegue removê-la (“O processo de seleção da espada-e-da-pedra claramente se deu sob o controle de Merlim, apesar de Malory ter providenciado um supervisor na figura do arcebispo”, afirmará Dandrey [2010, p. 25]). No final do manuscrito de Módena, instado por Artur para continuar em sua corte, Merlim diz não poder mais “estar no século, porque não me despedi de meu salvador” (1993, p. 195) e, no manuscrito Didot, diz Merlim: “E agora convém que eu vá,

¹² Na *Historia regum Britanniae*, o próprio Merlim também se metamorfoseia em vassalo do verdadeiro nobre a quem Uter Pendragão rouba a forma, para seguir de perto o processo que culminará no nascimento de Artur. Contudo, como observa Markale (1989, p. 180), “Uma única alusão é feita a Merlim no fim [da *Historia*] sobre suas profecias, particularmente aquela em que ele anuncia a volta do rei Artur. Nota-se que em Geoffroy não há nenhum contato entre Merlim e o rei Artur. Na *Historia*, Merlim provoca o nascimento de Artur e é tudo. Na *Vita*, Merlim se contenta em ouvir as últimas notícias sobre Artur”.

porque não posso ficar muito tempo no convívio de todos”, ao que acrescenta: “mas ainda voltarei a vos ver” (1999, p. 199).

Esta última frase pode ser esclarecedora em relação à diegese da *Demand do Santo Graal*, a qual *Merlim* serve como uma espécie de texto precursor. É como se Merlim continuasse aparecendo sob as mais variadas formas em instantes capitais da *Demand*, ainda que o texto não acuse isso declaradamente. Novamente ele possibilitará que o curso dos fatos esteja de acordo com suas intenções, as quais refletem as utopias religiosas e cavaleirescas do período. Não seria de espantar que, apesar de nenhuma vez, na obra de Boron, o mago não se transfigurar em personagem feminina, fosse ele a misteriosa donzela mensageira que vem da floresta em busca de Lancelote, numa das primeiras cenas da *Demand*. Também poderia ser ele o ermitão que acompanha Galaaz na vigília da igreja (e o ermitão pede a este para “pôr por escrito todas as maravilhas que Deus mostrará [...] na Demand” [2008, p. 20]) e, logo depois, apresenta o cavaleiro perfeito (Galaaz) ao rei Artur:

Eles nisto falando, olharam e viram que todas as portas do paço se fecharam e todas as janelas, mas não escureceu por isso o paço, porque entrou um tal raio de sol, que por toda a casa se estendeu. E aconteceu então uma grande maravilha, não houve quem no paço não perdesse a fala; e olhavam-se uns aos outros e nada podiam dizer [...]. Aconteceu que entrou Galaaz armado de loriga e brafoneiras e de elmo e de duas divisas de veludo vermelho; e, depois ele, chegou o ermitão, que lhe rogara que o deixasse andar com ele, e trazia um manto e uma garnacha de veludo vermelho em seu braço. Mas tanto vos digo que não houve no paço quem pudesse entender por onde Galaaz entrara, que em sua vinda não abriram porta nem janela. Mas do ermitão não vos digo, porque o viram entrar pela porta grande [...].(p. 29-30)

Será Merlim o responsável por algumas das maravilhas e milagres contidos no livro, muitas vezes, sugestões de fenômenos sobrenaturais? E o que falar de outros inúmeros personagens aparentemente secundários na trama da *Demand*, anônimos, representantes de profissões menores, que, contudo, servem muitas vezes de elos imprescindíveis à trama? Poderíamos citar, como hipotéticas mutações merlinianas intervencionistas:

- O escudeiro que dá a notícia ao rei Artur sobre a retirada da espada da pedra, ou seja, que Galaaz repetira o feito anterior de Artur;
- A donzela feia, do feitiço da espada sangrenta, que denuncia as latentes intenções malignas de Galvão;
- O velho que anuncia que os cavaleiros não poderão levar mulheres à Demand (dizendo-se “em nome do eremita Nascião”);
- O escudeiro que pede para Galaaz torná-lo cavaleiro (ou seja, para que o protagonista da *Demand* possa cumprir a importante prerrogativa de introdução de um novel à cavalaria);

- O monge que explica a aventura do mosteiro a Galaaz;
- O ermitão das oliveiras de folhas vermelhas;
- O velho que aparece quando Galvão mata o rei Bandemaguz (p. 276);
- O ermitão que Galaaz encontra no episódio da irmã de Persival (p. 379);
- O escudeiro que informa ao rei Artur sobre o desbaratamento da Joiosa guarda (p. 423);
- A voz que fala ao rei Artur no episódio da queda da torre (p. 479).
- A voz que fala a Galaaz quando este adormece numa capela abandonada e o conclama a uma aventura (p. 485);
- O ermitão que aparece após Lancelote ser expulso de Corberic (p. 512);
- O escudeiro que indica a posição real da besta ladradora (p. 548);
- O “homem velho” que recepciona Galaaz e o conduz ao Rei Paralítico (p. 551);
- O homem luminoso que se transfigura diante dos cavaleiros protagonistas, próximo ao Santo Graal (p. 554-555);

Também poderíamos pensar numa metamorfose animal do mago, no episódio em que apareceria como um cervo branco (primeira descrição na p. 92, e, segunda, na p. 410). Na segunda descrição, o cervo é explicado alegoricamente por um ermitão – poder-se-ia ver Merlim na forma animal e, logo em seguida, no disfarce de ermitão (quando se diz: “porque viram e assim lhes pareceu [aos cavaleiros], que o cervo se tornou homem e sentou-se sobre o altar numa cadeira muito formosa e muito rica [...]” [p. 410])¹³.

¹³ Em geral, atribui-se à esta imagem do cervo branco da *Demanda* uma representação de Cristo, sendo que, em outros exemplos medievais, o mesmo ser possui conotações diabólicas, conforme Markale (1989, p. 178). Contudo, parece tratar-se aqui de mais um processo de cristianização do imaginário pagão. O mesmo autor (que, por sinal, também associa o cervo a Cristo) cita, além das cerimônias agrícolas do Neolítico, o deus gaulês com chifres de cervídeo, Cernunnos, e todo um ciclo de literatura pré-crística ligado ao seu culto. Contudo, é na *História de Merlim* da *Vulgata*, ou *Lancelote em prosa*, que a ligação se estabelece, no sonho do monarca romano Júlio César: “Certa noite o monarca teve um sonho que não pôde explicar e no dia seguinte um cervo chegou à cidade, ajoelhou-se diante do imperador e lhe disse: ‘Não encontrarás ninguém capaz de explicar tua visão, exceto o Homem Selvagem’. E o cervo desapareceu. O imperador prometeu então dar a mão de sua filha a quem descobrisse o cervo ou o Homem Selvagem. O senescal, que se fazia chamar de Grisandole, teve a sorte de poder trazer o Homem Selvagem, que, diante do imperador e de seus barões, caiu na risada ao ver a *imperatriz*, suas falsas donzelas [homens vestidos de mulher] e Grisandole. Em seguida, contou a verdade. Tudo terminou bem, e o imperador casou-se com Avenable-Grisandole. O Homem-Selvagem retirou-se, mas antes de partir escreveu estas palavras ‘em caracteres hebraicos’: ‘Saibam que o grande cervo galhudo que foi procurado em Roma e o Homem Selvagem que explicou ao imperador seu sonho é Merlim, primeiro conselheiro do rei Artur da Bretanha’ (in: MARKALE, 1989, p. 25, grifo meu). Ou seja, é claramente o próprio Merlim que se diz “cervo” e “Homem selvagem”. Além disso, conforme o mesmo estudioso – que associa o imaginário que cerca Merlim a toda uma longa tradição druídica celta – as epopeias antigas irlandesas asseguram claramente a transmutação da própria forma como atributo dos magos (druidas). Em suas palavras, “[...] os druidas são considerados, pelo menos nas epopeias, como sendo capazes de transformar sua aparência às vezes em animal. Além disso, podem, da mesma forma, metamorfosear a aparência de outras pessoas” (1989, p. 149) e, por fim (1989, p. 161), que “[...] não há dúvida de que Merlim é um dos aspectos dessa divindade que os gauleses chamavam Cernunnos e que os irlandeses tenham

Obviamente, não se pode afirmar peremptoriamente que toda uma série de donzéis, escudeiros, donzelas mensageiras e ermitães seja necessariamente fruto de metamorfoses merlinianas. Há ermitães que morrem, como o que defende Boors contra o irmão Leonel, que, obviamente, não poderia ser Merlim, mas, por outro lado, a hipótese de que apareceriam como personagens atuantes sob o influxo de uma força externa a qual se lhe poderia associar não pode ser de todo descartada. Faz sentido, quando Markale (1989, p. 139), mesmo em elucubrações de cunho esotérico as quais, contudo, geram bons *insights* do ponto de vista das estruturas antropológicas do imaginário, chama Merlim de “Demiurgo”, ressaltando o fato de que se “ele não é o Criador”, por outro lado, seria “o Organizador”. Tratam-se, como afirmado, de personagens que servem de importantes liames dos capítulos, ora reconduzindo os protagonistas ao caminho de alguma aventura importante, ora ensinando e moralizando acontecimentos e atos, ora fenomenalizando a necessária dose de maravilhoso. Geralmente tidos como secundários, numa leitura atenta, observa-se como interferem na ordenação que culminará na chegada dos cavaleiros eleitos e no reencontro com o Graal. Em alguns casos as pistas são clarividentes, a exemplo do estranho personagem que se aproxima de Galvão, após este ter matado displicentemente o herói rei Bandemaguz: “Enquanto [Galvão] fazia tal lamento, aconteceu que passava por ali um homem muito velho, a pé, vestido de hábito branco [...]” (2008, p. 276). O desespero de Galvão será então amplificado pelo velho, que o lembrará novamente do erro de estar participando da Demanda. Em outro caso, os cavaleiros escolhidos completam a Demanda e são recepcionados por “um homem velho”: “Os cavaleiros isto falando, veio a eles um homem velho que lhes disse [...]” (p. 551). Se aventadas tais hipóteses, poder-se-ia afirmar que Merlim é o grande movedor das cordas de todas as cenas e personagens; tudo é feito e realizado de acordo com sua vontade, da mesma forma como acontece em *Merlim*, mas de forma velada¹⁴. Em sua presciência diabólica, tornada divina, poderia até mesmo invadir o sonho de outros personagens, como num momento em que se relata o sono do perfeito cavaleiro Galaaz:

Aquela noite aconteceu que estava dormindo Galaaz e veio a ele um homem muito formoso, vestido de uns panos brancos, e disse-lhe:

- Galaaz, bem sei o que pensavas quando adormeceste.
- E como o sabeis? – disse Galaaz.
- Eu o sei bem – disse ele.

talvez chamado Finn (ou Demné) [...]. Enquanto filho do diabo, só pode ser aparentado ao cervo, pois na iconografia medieval o diabo é representado sob a figura de Cernunnos”.

¹⁴ Aparecimento velado ulterior que já é sugerido em *Merlim* mas que, indiretamente, também nos remeteria a outras versões antigas, provavelmente pré-cristãs, sobre o seu desaparecimento, ou aprisionamento consentido: os últimos registros de suas perambulações arturianas falam que estaria encerrado numa espécie de prisão de cristal (ou vidro) construída pela amante e algoz Viviane.

– Pois dizei-mo – disse Galaaz.

– Pensas se voltarás ainda ao reino de Logres ou se o santo Vaso lá voltará. Eu te digo que jamais voltarás ao reino de Logres, nem Persival, mas Boorz voltará; e jamais o santo Graal, que tanto bem fez no reino de Logres, voltará lá, porque não o veneraram lá nem serviram como deveriam, e, por quanto bem dele tiveram, muitas vezes, não deixaram de pecar; por isso serão privados dele de modo que jamais o terão.

Deste modo soube Galaaz que o santo Vaso não voltaria à Grã-Bretanha. (p. 576)

É dessa forma que tais personagens invadem a narrativa e configuram momentos especiais da diegese, sugerindo a proeminência do mago e da magia como utopia medieval, ainda que sugestivamente criptografada. O auge dessa hipotética perspectiva dar-se-ia com a transfiguração final de Merlim, se o aceitássemos como o personagem luminoso das últimas cenas da *Demand*a, após a cura do rei Paralítico efetivada por Galaaz. Leiamos todo o trecho final deste momento da narrativa:

Os doze cavaleiros que ele deixou no paço aventuroso ficaram lá até a hora de vésperas. E Galaaz lhes contou o que vira da lança vingadora e da bacia da qual caía o sangue; depois ouviram uma voz que lhes disse: “Cavaleiros cheios de fé e de crença, escolhidos sobre todos os outros cavaleiros pecadores, entrái na câmara do santo Vaso e tereis abundância do manjar que demandastes e tanto desejastes”.

Quando ouviram esta voz, ficaram de joelhos e choraram de alegria e deram graças a Nosso Senhor, depois disseram a Galaaz:

– Ide adiante e guai-nos.

E ele o fez, pois viu que o rogavam, e foi atrás dele Persival e depois Boorz, e atrás, todos os outros. E depois que entraram na câmara e viram a mui rica coroa de prata sobre a qual o mui santo Vaso estava, não houve quem não reconhecesse que aquele era o santo Graal; e ficaram logo de joelhos no chão tão alegres e com tão grande prazer do que viam, que lhes pareceu que nunca haviam de morrer.

Estando assim em sua oração, viram sobre a mesa de prata um homem vestido de branco, mas sem falha, o rosto não lhe podiam ver, porque era de tão forte claridade que olhos mortais não o podiam ver, antes se envergonhavam de que os olhos mortais não pudessem ver maravilha celestial. O homem que estava sobre a mesa, como vos digo, disse:

– Vinde à frente, cavaleiros cheios de fé e de crença, e tereis o manjar que tanto desejais. E tu, filho Galaaz, que achei mais leal e melhor do que qualquer outro cavaleiro, vem adiante.

E ele se ergueu e aproximou-se da mesa, mas a claridade era tão grande, que dificilmente podia ver por onde ia. E o homem lhe disse:

– Abre a boca.

E ele a abriu; e lhe deu a hóstia, e assim fez a cada um. Mas bem sabei que não havia um deles a quem não parecesse que lhe metiam na boca um homem vivo, e não houve quem cuidasse que estava na terra, mas nos céus [...] (pp. 554-555).

Galaaz, paradigma do santo cavaleiro, é um segundo Artur, na perspectiva pedagógica de Merlim. Mestre *in praesentia* com este e, com aquele, *presentia in absentia*, sua promessa dirigida a Artur no final de *Merlim* parece clara: “[...] Mas ainda voltarei a vos ver”. Seria Cristo quem se transfiguraria mais acima, ou, nesta leitura, o próprio Merlim, em êxtase por ter conseguido encontrar e desenvolver os protótipos guerreiros que vinha testando e provando desde o início? É por isso que chama a Galaaz de “filho” espiritual. Que outra pessoa seria mais

indicada a servir à tópica do coroamento da longuíssima série de aventuras cavaleirescas narradas até então, a não ser o mago Merlim, que há mais de uma geração vinha organizando tudo – desde aquele chute na perna de uma criança durante o jogo da péla – para a chegada do perfeito cavaleiro cristão que iria redimir até mesmo a faceta diabólica de seu hibridismo atávico?

E é isso que transforma Merlim num personagem excêntrico nos textos em que aparece. Ele não pode ser conformado dentro da dinâmica geral dos cavaleiros e até dos monarcas, pois é como se estivesse acima deles. Desde Chrétien de Troyes (1130-1191), segundo Megale (2001, p. 44), o ideal de cavalaria passaria a ser desenvolvido a partir de uma “[...] ordem de estrutura profunda” entrevista em três frentes principais gerais, ou narremos: “o herói como indivíduo, depois ele mesmo entre os outros, como unidade de um grupo”. Ora, Merlim participaria desse esquema só muito forçosamente. Enquanto indivíduo e em meio aos outros, aparece como uma incógnita, motor silencioso da diegese, quase sempre, disfarçadamente; e, em relação à unidade de um grupo, ele antes dirige os outros para tal formação do que busca participar efetivamente dela.

Contudo, a possível, mas, obviamente, hipotética transfiguração de Merlim, sugerida após a chegada dos cavaleiros virtuosos e pela manutenção da incorruptibilidade na trajetória de Galaaz, o pacificaria finalmente com a esfera divina tão decantada pelo mago ao longo do livro homônimo e da *Demande*? Por fim, na perspectiva de uma provável utopia medieval, operar-se-ia uma inversão: se, de acordo com a ortodoxia cristã, o diabo é uma criatura divina, porém decaída, Merlim configuraria um outro prisma: a do ser híbrido – metade anjo (decaído), metade humano – que consegue entrar de novo, luminosamente, no Reino dos Céus, sem com isso deixar de ser o esteio da magia, ícone dos andarilhos e dos solitários, afiançador do maravilhoso e da própria literariedade.

Referências

- ARDREY, Adam. *Em busca de Merlim: a verdade por trás da lenda*. Tradução de Rafael Aragon Guerra. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- BOGDANOW, Fanny. “O Graal, Artur e Merlim segundo Robert de Boron”. In: Revista da USP, nº 21. São Paulo: Edusp, jan-mar / 1994. (pp. 179-196).
- BORON, Robert de. *Merlim*. 2^a edição. Tradução de Heitor Megale. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Demande do Santo Graal*. Organização e atualização do português por Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- DUARTE, Dom. *Leal conselheiro e Livro da ensinância de bem cavalgar toda sela (excertos)*. Organização e notas de F. Costa Marques. 2^a edição revista. Coimbra: Coleção Literária Atlântida, 1973.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mário Sabino. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GOFF, Jacques le. *A civilização do Ocidente medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru, SP: Edusp, 2005.
- MARKALE, Jean. *Merlim, o mago*. Tradução de Francisco José P. N. Vieira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- MEGALE, Heitor. *A Demanda do Santo Graal: das origens ao códice português*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura portuguesa*. 37^a edição. São Paulo: Cultrix, 2010.

MINNESÄNGER - LA GUERRA E L'UTOPIA DELL' AMORE

Dr. Claudio Lanzi (Centro de Pesquisa SIMMETRIA)

Introduzione

In una bellissima regione situata ad est del regno Francese, ed esattamente nella zona cosiddetta di Champagne, si afferma nei secoli XI e XII la dinastia dei conti palatini di *Champagne e Brie*, eredi di quella leggendaria tradizione carolingia che aveva infiammato l'ammirazione e a volte la fantasia delle popolazioni europee. Citiamo questa dinastia in quanto al centro della regione si trova la città di *Troyes* (che vi consigliamo di visitare) la quale convogliava, a quei tempi, il commercio fra Italia, Paesi Bassi, Provenza e Renania. Quella terra di Champagne ove nacque *Hugo de Payns*, il fondatore con i suoi otto confratelli, dell'Ordine del Tempio, che non fu estraneo alla concezione dell'amor cortese con la sua intensa devozione a Maria.

Il conte di Champagne, *Enrico il Liberale*, sposa Marie, figlia della famosissima Eleonora D'Aquitania e di Luigi VII di Francia. Enrico era uomo coltissimo, forse uno dei più colti del tempo, paragonabile, sotto certi aspetti, ad una figura che vedremo in Italia due secoli e mezzo dopo: Lorenzo il Magnifico. Suo padre era stato amico sia di *Abelardo che di Bernardo* e, con ogni probabilità, trasmise al figlio lo "spessore" culturale di entrambi questi straordinari esponenti del cristianesimo che pure avevano avuto modo di confliggere drammaticamente.

Enrico promuove uno sviluppo intensissimo delle attività degli *scriptoria* monastici, allocati nella *collegiata di Saint Etienne*. Moltissimi codici provenienti da Troyes sono stati conservati nelle più importanti biblioteche europee. Purtroppo della Collegiata e delle moltissime opere promosse dai conti di Champagne non sono rimaste che alcune brevi descrizioni.

Ma se abbiamo citato Marie, sposa di Enrico, è soprattutto perché è a lei che dobbiamo quello straordinario sviluppo della letteratura cavalleresca d'ispirazione "nordica" che sostituì progressivamente quella d'ispirazione carolingia. Infatti, fu proprio Marie che ispirò e incoraggiò tutte le opere di uno dei più grandi poeti dell'epoca: *Chrétien de Troyes*, il quale dedicò a lei il suo primo romanzo "arturiano" "*Erec et Enide*".

A proposito dei romanzi arturiani ci sembra opportuno precisare che l'epica cavalleresca non parte sicuramente dai romanzi del Graal ma ha nobili e potenti ascendenti nel *palatinato carolingio*. Per cui le storie di Orlando e Rinaldo e degli altri cavalieri, attualmente surclassate da quelle del ciclo graalico, in realtà anticipano sia simbolicamente che spiritualmente, quelle

di Galad, di Galvano, di Perceval, e degli altri Cavalieri della Tavola Rotonda. E forse bisogna ricordare anche che la famosa *Durlindana* e le altre innumerevoli spade magiche della corte carolingia, precedono la più famosa *Excalibur*. Ma il mito e la storia, per varie ragioni, privilegiano a volte un aspetto o un altro, a seconda delle forze politiche, economiche e sociali in campo.

Resta il fatto che dalla potenza della corte d'Aquitania a quella normanna passeranno molti anni e moltissime vicende ma la *filosofia poetica* cavalleresca, così intrisa della mistica trovadorica, attraverserà per oltre un secolo tutta l'Europa, arrivando fino a Dante e ai *Fedeli d'Amore* e congiungerà mistica, architettura sacra, liturgia, epica guerriera e poesia d'amore. Ma la parola "amore" nella poesia trovadorica medievale, nella bocca dei chierici erranti, in quella dei giullari e dei monaci, avrà molteplici significati ed infiammerà i cuori delle corti d'Europa mentre, nelle congregazioni monastiche e cavalleresche, servirà spesso quale lasciapassare o parola "chiave" di per corsi iniziatici.

In epoca moderna sono molti gli autori che hanno tentato un recupero dei significati più profondi della "mistica d'amore". Tra i moderni citiamo Silvano Panunzio, *Cielo e Terra*, ed. Metapolitica. E poi, andando indietro nel tempo, A. Ricolfi *Studi sui Fedeli d'Amore*, Bastogi, L. Valli *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, A. Terenzoni *L'ideale teocratico dantesco*, R. John, Alkaest *Dante Templare*, e poi ovviamente D. Rossetti e tanti altri risalendo fino a Boccaccio.

Tale filosofia d'amore avrà un posto particolare in Sicilia, alla corte di Federico II, sicuramente per merito di due fra i suoi più fedeli seguaci: *Jacopo da Lentino* e *Pier delle Vigne*. In fondo è proprio in Sicilia che l'epica carolingia, affiancandosi e a volte surclassando quella arturiana, formerà il tessuto delle storie dei narratori popolari, confluiti nella tradizione dei *pupari siciliani*, di cui resta ancora qual che erede al giorno d'oggi.

Ma per tornare a Jacopo da Lentino e a Pier delle Vigne, sappiamo bene che entrambi contribuirono notevolmente sia alla ristrutturazione culturale del regno come alla creazione di una nuova etica del governo, in quel delicato equilibrio che nel medioevo tenta di recuperare lo *ius imperiale* e quello sacerdotale. *Jacopo da Lentino*, in particolare, è autore di una numerosa serie di poesie in cui si allude ad una non meglio identificata *confraternita di seguaci della rosa e del fiore* in genere. Siamo intorno al 1230. La tematica del fiore avvolge tutta la simbologia sia religiosa che profana. Allo stesso Dante viene attribuito un volumetto, chiamato *Il Fiore*, in cui gli argomenti propri del *Roman della Rose*, dei *Fedeli e del fiore* vengono ripresi in vari modi. I personaggi sono infatti: l'*Amante*, la *Ragione*, l'*Amore*, *Franchezza*, *Bell'Accoglienza*,

Malabocca, Gelosia, Astinenza, Falsembiante, ecc.. E il Fiore viene colto, guarda caso...alla fine di un pellegrinaggio.

Il *fiore di Verità*, spesso identificato con la *donna unica*, è diventato un elemento intorno al quale si sviluppano novelle, canzoni e tenzoni dei trovieri medievali e, nella poesia germanica della corte degli Hohenstaufen, tale fiore diventa il supporto filosofico della famosa e ineffabile “*Minne*”.

L'amor cortese, spesso giudicato stucchevole da una critica superficiale, soprattutto nel XX secolo (per il ripetersi all'infinito di tematiche apparentemente *lamentose*) racchiude un simbolismo complesso e raffinato.

Si dice che all'amor cortese si dovesse essere *iniziatati* da *bambini*. Sembra sciolto iniziare un bambino a fare gli elogi, velatamente erotici, ad una dama e ad una *Minne*, che risulta essere lo scopo e l'ottenimento supremo della vita, se tale tematica non nascondesse un significato più elevato. È certo che sia *Federico II* come *Enrico VI Hohenstaufen*, figlio di Federico Barbarossa, iniziano a comporre, fin dall'adolescenza, poesie cortesi, seguiti, a loro volta, da tutori iniziati a tali misteri. Ma ci piace ricordare una cosa che normalmente viene disattesa, e cioè che, ben due secoli prima, Carlo magno obbligava i rudi nobili del Palatinato a studiare poesia e che quindi la vera attività “cortese” in Europa inizia proprio con lui.

Teniamo sempre presente che tali attitudini poetiche venivano perseguitate insieme allo studio della scienza della guerra, a un duro allenamento all'uso delle armi, alle prove delle tenzoni in una costante sfida alla morte. Questa attitudine, così lontana dalla nostra pigra mentalità “moderna” è stranamente vicina a quella del *bushido giapponese*, per lo meno fino allo scorso secolo.

L'amor cortese, così come a noi pervenuto, fa riferimento ad una *donna*, in genere mal maritata. Il marito è infatti *lontano*, sta combattendo contro i saraceni o è impegnato in altre guerre locali. Nella corte uno stuolo di spasimanti la circonda e... la *corteggia*. È evidente che in questo sottile gioco, le allusioni si prestano a molteplici letture, da quelle più superficiali a quelle più profonde, come vedremo appunto da una breve analisi di alcune poesie cortesi.

A volte si allude specificamente all'amor profano, con paragoni e raffigurazioni che oggi stesso verrebbero definite... audaci. Assai più spesso però vengono enfatizzati i sentimenti, idealizzando l'idea stessa dell'amore che viene fatto *coincidere* con la donna stessa o, in alcuni casi, con un eros che tutto pervade ed anima provocando gioia, sofferenze e conseguimenti... celestiali. Quindi si tratta di un sentimento “urano”, assai simile a quell'*intelletto d'amore* che anima la coeva poesia italiana. Come già detto, su chi sia questa donna è stato scritto moltissimo

ma, che si tratti di un aspetto della *Sapienza* o che rappresenti l'oggetto stesso d'Amore delle confraternite esoteriche, è ormai accettato perfino nelle scuole di letteratura più materialiste. Eppure, ogni tanto, proprio nei testi moderni di critica letteraria o di analisi della miniatura medievale, ci troviamo di fronte a quel distorto concetto di “donna angelicata” che ha funestato i giovani studenti nelle letture dantesche dello scorso secolo.

Non bisogna però confondere le tematiche dell'amor cortese con la poesia mistica di tutto il medioevo e, anche se gli autori sono spesso i medesimi, in realtà svolgono temi complementari:

- lo spirito è, per così dire, tutto per la Vergine;
- il corpo, il sentimento, ma soprattutto l'idealizzazione e la “trasfigurazione” dell'amore, sono per la *donna*. Ma ove la donna diventa *Donna* e spesso, per dichiarazione stessa degli autori, viene fatta coincidere con la *Sapienza*, con la *Coscienza* o, secondo alcuni, con la stessa *confraternita iniziatica*, allora i versi dei cantori e le raffigurazioni dei codici, si librano verso gli aspetti più sottili del simbolismo. In tali casi la *mistica cavalleresca* si sovrappone a quella prettamente religiosa e spesso la integra indicando, all'interno di schemi simbolici condivisi, un percorso ascetico (o iniziatico) preciso.
- l'amante, il trovatore, è sempre un uomo che chiede pietà, *merzè* o *grazia* (soprattutto nei *Minnesänger*) alla donna amata. Questo chiedere *pietà* ci collega ai versi più raffinati dei Fedeli d'Amore e fa assumere alla donna (perlomeno nei contesti di autori più vicini all'ermetismo) ruoli salvifici particolari. Le osservazioni di *Valli*, di *Foscolo*, di *Rossetti*, di *John* e di tanti altri, a partire da *Boccaccio*, hanno spostato questo ruolo, secondo prospettive diverse. Ma, alla luce di tali autori e delle esplicite parole di *Dante* (nella *Vita Nova* o nel *De Monarchia*) appare che il senso *anagogico* con cui i poeti si riferiscono all'Amore e alla Donna, allude ad una trasformazione di cui la Donna è *mezzo*, è *artefice* ed è *fine*.

Per quale ragione bisognerebbe infatti chiedere *pietà* a questa donna? Solo per alleviare le pene d'amore, che poi ritroveremo in versi sempre più *smielati* del tardo rinascimento? Forse proprio perché in questa *merzè* si auspica l'intervento di una *Grazia*. Anzi oseremmo dire che il tema della *Grazia* o della *corte delle Grazie*, così vivo nel rinascimento, viene anticipato proprio nel medioevo. Le *Grazie*, con il loro eterno ed universale simbolismo, accompagnano la *Regina d'ogni grazia*: la *Vergine*, per l'universo cristiano, e la *Venere* *Urania* e *Pandemia* per quello pagano (v. il nostro *Sentieri spirituali*, Simmetria-2001). Questo duplice aspetto, particolarmente velato nella poesia d'Amore medievale, diventerà omnipervadente in quella rinascimentale, e particolarmente esplicito in quella del *neoplatonismo ficiniano*.

L'atteggiamento del trovatore-corteggiatore due e trecentesco potrebbe sembrare addirittura effeminato, e spesso in contrasto con la coesistenza del guerriero (così come vedremo nelle immagini a seguire), ma si giustifica pienamente tenendo presente che il ruolo *maschile*, in questa dinamica sapienziale, è assai simile a quello *dell'anima che vuol raggiungere lo Spirito* (così come efficacemente mostrato, tre secoli più tardi, dalla poesia d'Amor Mistico di Giovanni della Croce o di Teresa D'Avila). E quindi l'anima, maschile o femminile che sia, deve farsi, per così dire, passiva e accogliente. Questa *Donna*, infatti, oltre che centro di perfezioni, diventa mezzo per ottenere la pace, la completezza, per ritrovare sé stessi. E il percorso per raggiungerla, al di là delle apparentemente sdolcinate espressioni, è *una vera e propria guerra*. Ciò che viene esaltato è soprattutto la *tensione* che precede l'ottenimento dei *favori*. In tale tensione si allude al mistero che anima ciò che è in *potenza* ma non in *atto*. Per tale ragione, assai spesso, non viene cantata una donna in particolare ma *la Donna* come elemento divinizzante e *mezzo realizzativo*.

Far paragoni e paralleli con la mistica erotica delle vie orientali, oggi tanto esaltata, sarebbe sin troppo facile, ma potrebbe portare a frain tendere lo spirito trovadorico. Del resto l'oriente saraceno e quello bizantino descrivono la *Donna* esattamente nello stesso modo. Un esempio fra tutti può essere la famosa *Meravigliosa e straordinaria storia d'amore del fortunatissimo Florio e della fanciulla Plazialfiore*. Tale romanzo, il cui autore della corte di Bisanzio è nascosto nei numerosi rimaneggiamenti, ha avuto moltissime rielaborazioni a partire dal secondo fino al quarto secolo dopo il mille. Vi si parla, *sub specie interioritatis*, della storia di due fanciulli, lui musulmano e lei cristiana, i quali, conosciutisi a scuola e fin da allora innamorati l'uno dell'altra, saranno separati con l'inganno e si riuniranno dopo una serie di peripezie e di viaggi simbolici.

Tali peripezie ricordano un poco il nostrano e sapientissimo *Guerin Meschino* e le equivalenti novelle arabe; e crediamo che sarebbe auspicabile che si sviluppasse, anche a livello accademico, una maggiore conoscenza di tali tematiche che, a nostro avviso, mostrerebbero un medioevo delle corti d'oriente e d'occidente assai più osmotico di quanto di norma non sembri. Abbiamo dunque affermato che l'inizio della canzone trovadorica viene abitualmente imputato a *Guiot de Provence*, anche se è certo che sia in Provenza come in Spagna, e parzialmente in Germania, esistessero già da due secoli semi documentati del canto cortese. Guiot era un troviero della corte di *Beatrice di Borgogna* (anche se alcuni dicono che fosse un monaco amico dei Templari), la quale, nel 1156, sposò Federico Barbarossa. È probabile che questa sia la principale ragione se, a tale cantore, si deve il maggior contributo al trapianto della canzone

provenzale in Germania: come si vede siamo assai vicini al 1170, anno fatidico in cui Chrétien de Troyes inizia le sue opere sui cicli arturiani. (v. “*Atti: Settimana di studi medievali*, Carini 1983 e anche A. Littlewood, *Romantic paradeses, the Role of the garden in the Byzantine Romance*, Byzantine and Modern Greek Studies 1979). L’osmosi fra questo tipo di canzone e quella *goliardica* di ispirazione decisamente profana, già radicata in Germania, crea il mondo dei Minnesänger (da *Minne*, tradotto anche come amor cortese). Sovrani, vassalli, borghesi, chierici si cimentano nell’esaltazione della *Minne*. Nel più celebre codice miniato dedicato ai Minnesänger sono raccolte canzoni di principi e sovrani europei, ad iniziare proprio da quelle di Enrico.

Nel 1200 le voci di due tra i trovieri più famosi, *Tannhauser* e *Wolfram von Eschenbach*, entrarono in una eclatante competizione. E ciò contribuì alla loro fama, ispirando, cinque secoli più tardi, l’opera di Wagner.

Come già accennato, nel periodo in cui in Germania si sviluppava il canto dei Minnesänger, in Italia trovava maggior spazio la *laude parareligiosa*. Ciononostante anche l’Italia venne notevolmente coinvolta dalla canzone d’amore, alcuni dicono che sia stato soprattutto per merito degli Svevi, altri sostengono che una conoscenza della tematica del Fiore e dell’Amore fosse presente anche nei più modesti ma agguerritissimi *vescovati-principati* italiani. Indubbiamente i Minnesänger giravano moltissimo per le corti eu ropee, non disdegnando i contatti con quelle islamiche e bizantine (questo nomadismo li apparenta al pellegrinaggio continuo, o meglio, alla *ventura* dei *Cavalieri Erranti*). Molti di loro erano infatti cavalieri, a volte forse Templari (quale fra gli altri fu *Ricaut Bonomel*, autore della ballata *Ir’ e dolors s’es dins mon cor asseza*) e parteciparono sia alle crociate che alle altre infinite guerre in corso per l’Europa.

Nelle corti europee avviene quindi un intenso *scambio di tematiche*, favorito proprio dalle guerre e dagli spostamenti di grandi masse al seguito dei sovrani (vedi ad esempio quanto accadeva con Federico II, che amava spostare l’intero apparato di corte durante le sue campagne, compreso uno zoo con animali feroci).

In Italia, ed in particolare proprio alla corte di Federico II, arrivarono *Reinbants de Vaqueiras*, *Peire Vidal* e, soprattutto, il famoso *Tannhauser* che partecipò alla crociata di Federico nel 1228.

Non bisogna però dimenticare che, parallelamente ai grandi mistici cristiani ed arabi, il medioevo ospita un potente filone di mistica ebraica, nato in parte nello stesso crogiolo alessandrino dal quale erano sorti i capostipiti del neoplatonismo e del neopitagorismo, i quali,

per i primi quattro secoli, avevano convissuto con il cristianesimo. La mistica ebraica fu sempre assai gerarchizzata e forse assai più chiusa di quella islamica, ma influenzò ugualmente il mondo intellettuale dell'Occidente. Soprattutto un testo, lo *Zohar* (*Libro dello Splendore*), fornirà le basi filosofiche a tutti i sistemi, sia ebraici che cristiani, che si rifanno alla *numerologia* e alla *ghematria* cabalistica. Pochi cristiani ne conosceranno il valore ma furono proprio i circoli dei Fedeli d'Amore, della Scuola Siciliana e delle confraternite Sufi che avvicineranno maggiormente i significati occulti di tale testo straordinario.

Le immagini

Le illustrazioni presentate in queste pagine sono in parte richiamate nel testo ed in parte (indicate con la sigla cp) sono complementari a quanto commentato nelle relazioni dei singoli autori.

Averle riportate a colori consente una corretta valutazione dei rapporti cromatici che, in tutte e quattro le relazioni, risultano indispensabili per la comprensione del simbolismo iconografico.

Le tavole, che nascono in ambienti diversi, con scopi diversi e in epoche diverse, sono accomunate da una stessa ricerca simbolica del sacro, e, in alcuni casi, dallo stesso afflato ascetico o trasmutativo. L'alchimia dei colori ha un valore analogo e osmotico rispetto a quello dei simboli rappresentati. La lettura della tavola risulta incomprendibile se non si conosce il contesto culturale nel quale è nata. Nella maggior parte dei casi le omologie risentono della concezione Platonica dell'Amore, così efficacemente mostrata nel celebre libretto di Marsilio Ficino di cui esistono numerose edizioni, ma le radici filosofiche e religiose vanno ricercate nei primi secolo d.C., nei quali le influenze mediorientali e alessandrine delle embrionali concezioni alchemiche, condizionano il simbolismo dell'immagine. Fanno parziale eccezione quelle bizantine, precipuamente ispirate all'ascesi nell'ortodossia rigida dell'ambiente orientale. Ma anche in tali sedi il simbolismo dei colori è facilmente rapportabile a quanto, più esplicitamente, avviene nell'iconografia d'amore occidentale.

Le rime e le immagini

Le rime e le miniature a cui fa riferimento questo intervento sono tratte e rielaborate dal famoso codice *Manesse*, forse il più celebrato fra i codici miniati dedicati specificamente

all'amor cortese. I testi e gli autori che abbiamo scelto non sono i più famosi ma quelli che hanno spesso messo *in crisi* il mondo della Minne. Sono, a nostro avviso, assai interessanti perché, proprio nelle loro *incertezze*, nei loro drammi e nelle loro malinconie, annunciano la fine di un'epoca luminosa, ricca di genio e meraviglia: il Medio Evo. Abbiamo cercato di mediare fra varie traduzioni dal tedesco, nessuna delle quali può rendere piena giustizia ad una ritmica che trova spazio soltanto nella canzone in lingua originale. A questo proposito non bisogna dimenticare che la totalità delle rime medievali cavalleresche era *cantata*, nel rispetto di quel modo arcaico ereditato dagli aedi e dai vati, che ha sempre considerato la musica come sostegno inscindibile di tutte le altre arti liberali.

Bernger von Horeim (1200 circa) forse appartenente alla famiglia di Enrico VI o di Filippo di Svevia, fu legato comunque agli Hohenstaufen. Quelle che presentiamo sono le cosiddette “*rime delle bugie*”, che contrassegnano un particolare stile espressivo nel quale illusione e disillusione, entusiasmo e malinconia segnano la prossima fine dell'amor cortese e della Minne. Inoltre denunciano quell'aspetto che oggi definiremmo schizofrenico, in cui il poeta ci si mostra nella sua *ambiguità* ed incarna la stessa ambiguità della sua ricerca.

Nella miniatura il Poeta e la dama sono separati dall'albero. L'albero è una costante delle rappresentazioni d'amore e compare spessissimo a separare i “campi”. Da una parte la donna, dall'altra l'uomo. E' una terza presenza, radicata in terra ma con i rami e le foglie nel cielo. Non ne impedisce l'unione ma ne esalta la tensione causata dalla vicinanza. E' un albero filosofico, quando non è esso stesso una similitudine dell'*Arbor Vitae*. Tra le foglie e i rami spesso si nascondono gli elementi “anagogici” dell'unione d'amore.

Da notare che il tipo di foglie ha la forma del cuore, quella caratteristica delle foglie del tiglio, albero dall'intensissimo e dolcissimo odore. Nella nostra immagine la congiunzione delle mani (estre) indica il giuramento d'amore e forse allude anche all'inizio di un passo di danza. Lo spadone, confiscato in terra, attesta, per alcuni commentatori, la virilità, la decisione. Ma, a nostro avviso, è anche un'affermazione d'imitazione dell'albero: l'elsa della spada allude ai rami e la lama al tronco ben piantato in terra da cui trae forza e alimento. Non è dunque una dimostrazione di forza (sarebbe inutile che un cavaliere piantasse in terra uno spadone, tra lui e la dama, per mostrare la propria virilità) bensì di imitazione.

Ma tale posizione ricorda anche quella famosa spada che, in alcuni romanzi medievali del ciclo arturiano, divide gli amanti, in una prova di volontà in cui entrambi devono giacere nudi nel letto, senza però poter superare la spada e giungere ad una unione carnale.

La Donna col cane in braccio e il volto denso di ritrosia mostra fedeltà ma apparente indecisione. Il secondo tronco reciso nell'albero mostra la difficoltà dell'unione auspicata e allude alla “doppia via d'amore”: una via si compie, l'altra si interrompe. La scelta sarà dolorosa e difficile. Compaiono dei gigli d'oro sullo scudo, otto rose fiorite nell'albero e otto boccioli chiusi (il tema degli otto fiori ritorna spesso nelle miniature); le piume di pavone sul cimiero sono segno di realizzazione, di gloria, di pienezza.

“Mi sembra spesso di levarmi in volo su tutto il mondo, e che il mondo sia mio. Con un salto arrivo dove credo; ciò che è lontano, se voglio, è qui con me. Forte, bello, libero e potente è il mio animo. Perciò corro in questo modo e non mi sfugge alcuna preda nel bosco.

È tutto falso: io peso come il piombo.

Potrei perfino diventare folle di gioia (mi è andata talmente bene con la Minne): Semmai ci fosse un bosco lungo e largo, tutto fiorito, io lo vorrei scoprire, là mi vedreste saltare dalla gioia. Ho ben ragione de essere felice. Perché mento, pazzo? Non so cosa dico: mai mi andò così male, a dire il vero. Rovino il buon umore a chi mi guarda e ho guadagnato invidia e antipatia per la mia donna ch'è nobile e virtuosa. Prima ho sofferto ma ora son sempre più felice. Quel dolore di cui non potevo mai scordarmi ora è scomparso, senza alcuna traccia, e la gioia si è sostituita agli affanni. Ma no, nulla è cambiato e io sto mentendo”. (Bernger von Horeim (Tav. 7, 1200 circa)¹)

Hartmann von Aue (1160-1210 Hartmann viene considerato il maestro dei *poeti epici* (ha scritto almeno due poemi del ciclo arturiano e quindi è assai vicino agli autori della canzone provenzale). Fu un ministeriale di Aue, un nome che significa “regione con acqua”, e partecipò sicuramente ad una crociata. Si rivolterà contro quello che, già alla sua epoca, si temeva fosse il decadimento dell'amor cortese. Certi versi ricordano quelle che, più tardi, saranno le lamentazioni di Dante contro i suoi ex confratelli. Due sono le tematiche che s'inseguono in questa canzone. La prima è una specie di vademecum delle virtù cavalleresche: il servizio, l'onore, la fede; il secondo allude alla perdita del principe al cui seguito militava il cavaliere. La *coincidenza della fede al principe con la fede a Dio* mostra quali fossero gli elementi più nobili del vassallaggio.

Nell'immagine il cavallo balza in avanti. Il cavallo è non solo l'irruenza ma è l'elemento animale da governare, da domare. E' un aspetto stesso del cavaliere che, una volta che sia salito in arcioni, diventa un centauro sapiente. Hartmann è un guerriero. Teste d'Aquila con becco rosso sulla gualdrappa e sul cimiero indicano il volo dell'anima e il coraggio. Otto rose (di

¹ Codice Palatinus Germanicus 848 Biblioteca Universitaria di Heidelberg (detto anche Codice Manesse).

nuovo) sono aperte sul tralcio e contrassegnano il segreto del cammino (un albero fiorito è esso stesso un aspetto della Minne come abbiamo cercato di mostrare per la poesia precedente).

“Chi ha cuore puro e onesti costumi è degno della croce: con lei si può ottenere la savezza. Ed ogni altro bene. E non è piccola difesa per il debole che non sa mantenere il dominio di stesso. Sotto il suo segno l'uomo non può restare imbelle: a che serve una veste esteriore se non la si porta nel cuore? Pagate la vostra vira, o cavalieri, e il vostro ardore, per amore di Colui che vi ha donato la vita stessa, e ogni altro bene. La sua insegnà è stata offerta al mondo. Alto è il compenso: chi ora a Dio stesso si nega non può dirsi saggio. Colui a cui tocca di comparire il buon viaggio due cose guadagna: gloria del mondo e salvezza dell'anima. Il mondo falsamente mi sorride ed ammicca. Come uno fino ad ora l'ho seguito ed ho corso dietro le sue lusinghe per molti giorni.

Dove non c'è sicurezza io mi affannavo. Aiutami tu, Cristo Signore. Possa io sottrarmi a chi mi tende insidie con il suo Segno che porto su di me. Da quando la morte mi ha privato del ciò che succede nel mondo più non mi tocca. La maggior parte della mia gioia è andata via con lui. Solo la ricerca della salvezza dell'anima ha ormai senso nella mia vita”. (Hartmann von Aue (Tav. 8, 1160-1210)²

Der Von Buchein (inizi 1300?) E' un poeta "tardo" vicino agli Svevi, ma si rifà scrupolosamente al primo "minnesäng". Buch vuol dire libro. Il canto inizia con la constatazione di una "decadenza" della Minne che passa da esperienza sublime, luce e speranza del cavaliere, ad oggetto di mercimonio e prostituzione. C'è un'invocazione ad un recupero della virtù cavalleresca che ricorda le lamentazioni dei Fedeli d'Amore quando si accorgevano della devianza rispetto agli scopi cavallereschi e filosofici della confraternita.

Anche questa poesia che presentiamo deplora la morte di un cavaliere. Non è solo un'elegia funebre, ma l'esaltazione dell'*importanza del Cavaliere* nel contesto sociale e filosofico. Si esalta lo "scopo sublime" delle "imprese" cavalleresche. Alla fine (e questi versi forniscono la chiave dell'intera canzone) si esalta la Donna che sceglie l'amore nei suoi significati più sublimi e si deride quella che ricerca l'amore "più basso".

Nell'immagine miniata il cavaliere brinda con la dama. Nello stemma c'è scritto: "La Minne domina la ragione, il suo dardo porta dolore". In realtà il cavaliere si rivolge alla difficile Via che ha intrapreso. Ascendere alla Minne è percorso eroico e perciò doloroso. E' percorso in cui la ragione si perde; o forse sarebbe più giusto dire che la ragione, da sola, è del tutto insufficiente a raggiungere la Minne. Solo la giusta musica può consentire tale passo.

Il poeta porge il calice con il vino, cioè la Minne rappresentata dal vino stesso, che, inebriando, domina la ragione. Il gallo al disopra dell'elmo può essere sia risveglio (come in altre canzoni) che la passione o il canto (spesso il gallo coglie con il suo canto gli "amanti" al mattino e li invita a separarsi, come vedremo nell'ultima poesia che presentiamo). Il gesto della dama è di

² Codice Palatinus Germanicus 848 Biblioteca Universitaria di Heidelberg (detto anche Codice Manesse).

accoglienza. Il fanciullo suona il salterio e rappresenta l’armonia della Minne e la dimensione adolescenziale (come quella di Dante quando incontra Beatrice) necessaria a comprenderla: è il controaltare del vino e soprattutto della scritta nello stemma. L’albero, al solito, unifica e separa e nasconde i segreti della poesia.

“Perchè non mi dici, Minne, che cosa ti è accaduto? Prima stavi sempre con gli Prima Stavi sempre con gli uomini poveri ma onesti. Ora hai cambiato umore, e doni i tuoi favori per interesse. Chi non possiede nulla a te deve sempre rinunciare, eppure una donna nobile non può vendersi a prezzo; ciò non è degno della sua nobiltà. Minne, tu ti vuoi umiliare se per merito non ti si può ottenerе.

Quando muoiono uomini nobili e probi che sempre ricercano l’onore, la loro morte rallegra i malvagi ma rende tristi gli onesti cavalieri. Ahimè, che grande dolore! Il nobile signor Calw, che sempre si è battuto per altre imprese, troppo presto è mancato. Era uno straordinario eroe valente e coraggioso in tutto. Gravi sciagure ci annuncia la sua morte. Se ancora vissuto un uomo di tal valore quanto sarebbe stato più prezioso l’onore dei cavalieri di Svezia.

Un falcone che a caccia disdegna la piccola preda, è più apprezzato di quello che insegue un uccellino. L’esempio vale per le donne, giovani e belle, che hanno però in pregio l’amore più basso e disdegnano quello nobile e puro.

Una donna onesta non deve degradare il suo cuore. Con ciò mette in pericolo il suo onore. Farebbe meglio a tacere chi stima il basso e disprezza l’alto Amore” (Der Von Buchein (Tav. 9; inizi 1300)).³

Rubin (1228 circa) Forse Rubin, di cui si sa solo il soprannome, fu di famiglia sudtirolese. Si rifà al grande Reinmar. Anche questa poesia rappresenta un momento in cui l’etica cavalleresca sta decadendo. È straordinario il confronto tra presente e passato, e Rubin non dispera di entrare nelle grazie della dama nonostante sia ormai “dura di cuore”.

Nell’immagine compaiono due arcate sovrapposte e una corona di merli. Due arcate, due sensi, due livelli. La Dama è altissima rispetto al cavaliere e per “lanciare” la missiva della Minne ci vuole una balestra. Nella freccia è fissata la lettera d’amore. Una donna lo incoraggia, l’altra lo ammaestra (due aspetti della Minne). Il cavallo nitrisce impaziente verso l’alto. Un anello d’oro con rubino contrassegna lo scudo; l’elmo, anch’esso contrassegnato da un anello e da un rubino (rubin), sembra sostituire la chiave di volta.

O donna, amata sopra ogni altra cosa, ascoltami: come mi devo comportare in questo mondo nuovo?

Creanza e gentilezza si stimavano un tempo fra la gente cortese, ovunque allora si parlava di Minne e con rispetto si corteggiavano le dame.

Questo era il costume antico ed io lo manterrò ancor oggi, signora, se tu me lo comandi.

Io ignoro se il mio amore sa che da tempo io canto fedele la sua lode.

Ma prima o poi, vorrei farglielo sapere, ma non so come arrivare al suo cuore.

Ella ha costume di donna buona e saggia, eppure non è tale verso la mia antica preghiera.

³ Codice Palatinus Germanicus 848 Biblioteca Universitaria di Heidelberg (detto anche Codice Manesse).

Oh duro è il suo cuore che non si piega e non impara, ahimè, grazia e favore. (Rubin (Tav. 10; 1228 circa))⁴

Der Shenk Von Limburg (1250 circa) Appartiene al casato dei ministeriali Svevi. I Limburg saranno “coppieri” degli ultimi *Hohenstaufen*. La poesia si sofferma sul *viaggio*, sulla lontananza, sul dolore per la lontananza e, attraverso sottili allusioni erotiche, si esalta la pena connessa al non sapere se la Dama si è accorta dell’ansia del cavaliere. Il cavaliere è consapevole del fuoco che ha acceso entro se stesso ma non ne conosce gli esiti. Si sente condannato alla tristezza.

La speranza e la soluzione sono nella condivisione di tale pena. Nell’immagine il poeta riceve l’elmo d’oro con due corna di bufalo ornate di piume di pavone. Lo scudo è con tre mazze ferrate d’argento in campo azzurro. Il pa vone guarda un falco che spicca il volo (il cavaliere parte al servizio della dama). La sopravveste ha una grande A bianca (per Amor in latino?). La canzone è una canzone di commiato ma allude a qualcosa di straordinario: il cavaliere riceve una investitura superiore a quella che ha ricevuto nel momento in cui è stato ordinato da parte di un suo pari. È la Dama stessa ad ordinarlo e a conferirgli l’elmo con le sue insegne di potenza e di nobiltà.

Ahimè quale distanza mi separa da colei che è per me Minne!
Ahimè quanto a lungo ho viaggiato e ora vivo nel rimpianto e nel dolore!
Ella tiene con sè la mia mente e il mio cuore e io devo privarmene.
Di nulla mi potrò rallegrare se a lei resta il mio cuore.
Perciò io soffro, in terra straniera, per sua colpa le pene d’amore.
Se potessi ancora vedere la più adorabile ridere d’amore allora sic he ritornerei felice, e quale pena non potrei ricacciare! Ella è capace di far dolce ogni cosa e solo questo mi può consolare.
Ma tutto di lei mi si nasconde di là dai monti e dal lungo cammino.
Non mi si chieda cosa mi tormenta: ben lo vedete senza domandare.
Io mai non vidi, lo posso giurare, delle gote così luminose né bocca così lucente di rose,
né occhi così splendenti d’amore.
Perciò non posso non struggermi per lei.
E ancor più mi addolora non sapere se il suo cuore soffre le pene d’amore per me come io per lei. No, non potrebbe una così acuta pena sopportarla per più di due giorni (Der Shenk Von limburg (Tav. 11; 1250 circa)).⁵

Frauenlob (...1318) Frauenlob (soprannome di Konrad von Wurzburg) vuol dire “esaltazione della donna” o “gloria della donna”. Donna come *Minne* ma anche come *Maria*, così come si legge in un suo epitaffio, dove lo stesso Frauenlob dice: “La pace benevolà, Trinità

⁴ Codice Palatinus Germanicus 848 Biblioteca Universitaria di Heidelberg (detto anche Codice Manesse).

⁵ Codice Palatinus Germanicus 848 Biblioteca Universitaria di Heidelberg (detto anche Codice Manesse).

vergine e pura, concedi a lui, a *Konrad*, l'eroe di Wurzburg. Sepolto a Magonza, com pianto da tutte le donne alle quali rese onore". Frauenlob ha uno stile fiorito. Qui viene stabilito un primato. Frauenlaob è fiero della sua "arte", quello che sembra un atto d'orgoglio è in realtà un richiamo, ultimo e disperato.

Nella miniatura abbiamo un gruppo di musicisti che inneggiano a Frauenlob contrapposto robabilmente a Rogenbogen, con cui il n stro ebbe un certamen "poetico", in cui il modo di cantare la donna di Frauenlob ebbe la vittoria. I musicisti si accordano sulla viola (al centro) e il Minnesang "ammaestra" i cantori. Da una parte è evidente la tenzone, dall'altra appare che il "maestro cantore" ha una dignità simile a quella di un sovrano. E' infatti incoronato e detiene il bastone di comando sugli esecutori. Lo scudo mostra una dama con la testa turrita, sapienza e forza, mentre l'elmo mostra la stessa dama che però è "vivente". La stessa dama si è dunque sostituita alla ragione corrente; essa diviene intelletto d'amore, e guarda in tensamente il poeta.

"Ciò che un tempo cantò Reinmar, signore di Eishenbach, ciò di cui un tempo cantò il signor di Vogelweide con veste d'oro io Frauenlob decoro il loro canto così come vi annuncio: essi han cantato solo la schiuma, in superficie, ed hanno evitato il fondo. La mia arte viene dal fondo del barile, per bocca mia ve lo assicuro. E ancora vi rendo noto, con musica e parole e in tutta serietà: è lo scrigno del mio prezioso canto che deve portar corona. Stretto sentiero han percorso gli altri in margine alla strada dell'ingegno.

Di chi ha cantato un tempo e ancora canta, putrido tronco vicino a un verde ramo, io sono

Il maestro di lor tutti, io porto il giogo della ragione sulle spalle, io sono il capocuoco delle arti. I miei versi e la mia musica non furon mai lontani dalla vera sapienza" (Frauenlob, (Tav. 12; circa 1318)).⁶

Jakob Von Varte (1269-1331) Jakob è di famiglia baronale svizzera. Epoca tarda. Imita pedissequamente *Von Eshenbach* come temi e fraseggio. Ma nasconde ancora nei suoi versi la chiave iniziatica della Minne.

Questa poesia è una delle più straordinarie del codice Manesse. E' tutta condotta sul sottile filo di un erotismo che trova i due amanti pronti a *condividere l'alba* nello stesso letto. La guardia della dama è anche il *messaggero* mattutino di un'opera filosofica e trasmutativa che si è appena compiuta e annuncia la necessità di una separazione in quanto non è bene che tale conseguimento sia mostrato a tutti, alla luce del giorno. Ma il dolore di questa separazione è mitigato dalla certezza di una nuova e più potente unione che avverrà dopo poco tempo. La poesia termina con l'arrivo dell'alba e la comparsa della *stella del mattino*. Essa decreta la

⁶ Codice Palatinus Germanicus 848 Biblioteca Universitaria di Heidelberg (detto anche Codice Manesse).

provvisoria separazione degli amanti ma, attraverso Venere, annuncia la bellezza ormai raggiunta.

Nell'immagine, sotto l'ombrellino del tiglio (nuovamente l'albero con le foglie a forma di cuore), il poeta-cavaliere, con il corpo coperto di fiori, fa il bagno assistito da tre dame e da un'ancella che scalda l'acqua sul fuoco. Tre dame: tre aspetti della Minne. La prima con un abito rosso e i capelli sciolti lo incorona con un serto di sei rose, emblema del completamento e della gloria; la seconda, con i capelli raccolti in segno di continenza e servizio, lo assiste e lo deterso, inginocchiata vicino a lui; la terza gli porge la bevanda (lo stesso vino, anche questa volta, che nelle immagini precedenti abbiamo visto essere simbolo della prevalenza della Minne sulla ragione) e che, fatalmente, ricorda quel Calice miracoloso che contrassegna i cicli arturiani: tale dama ha i colori della trascendenza e dell'oro. Le dame sono simili a quelle altre due che si trovavano sugli spalti, nella miniatura dedicata a Rubin; ma mentre in quel caso eravamo nella fase del "tentativo" di conseguimento, qui siamo nella gloria e nella pace del raggiungimento. Assai interessante è la funzione di una quarta fanciulla: si tratta di un'ancella, rappresentata senza colori ma che ha una funzione importantissima, quella di soffiare con il mantice sul fuoco in modo da fornire la giusta temperatura all'acqua dove il cavaliere si trova immerso.

"Buon cavaliere ascolta ciò che dico: odo già gli uccelli cantare separati in tempo dal tuo amore. La nube si schiarisce incontro al giorno.

Io già lo vedo farsi luminoso. Odioso è il mio annuncio e non dà gioia. Prendi congedo in segreto dall'amata! Lasciatevi, seguite il mio consiglio per l'amore che vi lega (il giorno ormai trionfa), ormai la notte ha fine".

Dal bel sonno destata la dolce udi la guardia cantare i levar del giorno, e chiese: "Amico mio fedele, dimmi prudenti parole: odi tu invero gli uccelli fra i cespugli? Dal dolce sonno mi hai fatto sobbalzare".

Ripose: "Non fate altre domande, ma presto Destate il cavaliere: giunge il mattino, velo giuro sul mio onore e sulla mia lealtà".

La donna amabile dunque lo destò e disse: "Ah, mio signore amato, la guardia ormai ci annuncia il giorno, perciò son così triste e infelice.

Io speravo che lontano restasse chi ha il potere di separarci". Ripose il cavaliere: "Resti lieto il tuo cuore; presto mi rivedrai gioioso consolare il tuo dolore. Dio ci salvi, vedo ormai la bella stella del mattino" (Jakob Von Varte (Tav. 13; 1269-1331)⁷.

BIBLIOGRAFIA:

Leggende della Bretagna: Gwenc'hlan La Scouezec, Arcana 86 Studi sui fedeli d'amore: A. Ricolfi, Bastogi 83

⁷ Codice Palatinus Germanicus 848 Biblioteca Universitaria di Heidelberg (detto anche Codice Manesse).

Discorsi Spirituali: Isacco di Ninive, Ed Qiqajon 85

Sedes Sapientiae: C. Lanzi Simmetria 09

Illuminations e sécheresses: Et. Carmélitaines. Desclée de Brouwer 37

Musica occidentale ed orientale alla corte di Federico II: C. Lanzi - Convegno alle scuderie

Ruspoli per l'Accademia Tiberina 1995 *Dinamica, flussi emozionali ed elementi catartici*

nella danza rituale arcaica: C Lanzi *Da Musica ed esoterismo*, Fondazione Scelsi 1998

Amore Cortese e Modelli teologici: A. Pulega, Jaca Book 95 *Esoterismo Cristiano e Amore*: P.

Virio, Simmetria 97 *Preparazione alla contemplazione*: R. di S. Vittore, Nardini 91 *Studi sui*

Fedeli d'amore: A. Ricolfi, Bastogi 83

Il Romanzo della Rosa Guillame de Lorris Arché 83

Amore Cortese e Modelli Teologici A. Pulega Jaka Book 95 *Intelletto d'Amore*. C. Lanzi,

Simmetria 010



Tav. 7. Bergen Von Horeim- (1200 circa)



Tav. 8. Hartman von Aue (1160-1210)



Tav. 9. Der Von Buchein (inizi 1300)



Tav. 10. Rubin (1220 circa)





Tav. 11. Der Shenk von Limburg (1250 circa)



Tav. 12. Frauenlob (1318 circa)



Tav. 13. Jakob von Varte (1269-1331)



Tav. 14. (cp) Burhard von Hoehenfels 1216, circa



Tav. 15. (cp) Heinrich Von Morungen, 1180 circa

**“NETA(S) DE D. DINIS”: FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO, MARIA TERESA
HORTA, MYRIAM COELI E NATÁLIA CORREIA**
Dra. Conceição Flores (UnP)

Introdução

Os cancioneiros medievais galego-portugueses¹ permaneceram longo tempo adormecidos em bibliotecas até serem revisitados no século XIX, sob os auspícios dos românticos, cujo ideário considerava a Idade Média o período de florescimento das nacionalidades e da cultura. Em 1840, foi redescoberto o **Cancioneiro da Vaticana**, editado em 1877 por Teófilo Braga; em 1875, o da Biblioteca Nacional, editado em 1880 por Enrico Molteni. Em 1904, Carolina Michaëlis de Vasconcelos lança uma edição crítica do **Cancioneiro da Ajuda**. Essas edições, no entanto, tiveram uma circulação restrita. A divulgação da lírica trovadoresca se deve a José Joaquim Nunes que, em 1928 e 1932, publicou, respectivamente, **Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses** e **Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses**.

As publicações de José Joaquim Nunes repercutiram entre os poetas e começaram a aparecer poemas dialogando com as cantigas medievais. A título de exemplo, cito o caso de João de Deus em “Desalento”, cujo subtítulo “Retoque da lírica DV da lírica do Cancioneiro da Vaticana” aponta para a relação intertextual estabelecida².

O reflorescimento da lírica trovadoresca foi entendido, então, por galegos e portugueses como uma tendência poética que passou a ser designada Neotrovadorismo. Rodrigues Lapa, em 1932, foi o primeiro a usar essa designação. Mais tarde, a estudiosa galega Tereza López escreveu:

[...] o neotrobadorismo preséntase así como a etapa final nun percurso que tería o seu inicio nas noticias sobre a existencia material dos cancioneiros e que pasaría pola difusión dos seus textos poéticos, a súa asúncion como parte do

¹ Refiro-me aos seguintes cancioneiros: Cancioneiro da Ajuda que reúne as composições dos autores mais antigos da poesia galego-portuguesa e é composto exclusivamente por cantigas de amor; é o mais antigo, provavelmente “compilado ou copiado em fins do século XIII” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 46); Cancioneiro da Vaticana e Cancioneiro da Biblioteca Nacional que contêm todos os gêneros que foram cultivados: cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escárnio e cantigas de maldizer. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional traz um fragmento de uma “Arte de Trovar”, onde são definidas as especificidades de cada gênero. O Cancioneiro da Vaticana e o Cancioneiro da Biblioteca Nacional são cópias feitas na Itália no século XVI, a partir de uma compilação que se estima ser do século XIV.

² Sobre esses primeiros poetas que dialogam com a lírica trovadoresca, remeto para a dissertação de Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, intitulada *Un Chant Novel A inspiração (neo)trovadorese na poética de Jorge de Sena*, defendida na Universidade de Aveiro e disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2781/1/2008001878.pdf>. Vale informar que DV (505) indica o número da cantiga no cancioneiro. Acesso em 08 jun. 2017.

nosso património cultural e sua recepción como produtos estéticos, ata a súa conversión en material susceptíbel de (re)creación literaria. (1997, p. 7)

O Neotrovadorismo surgiu no contexto do modernismo português, não sendo, porém, uma vertente deste, constituindo-se, segundo Cunha (2008, p. 16), como um *corpus* poético que reúne autores diversos.³

Consideramos que os poemas aqui em análise não se vinculam ao Neotrovadorismo, posto que a autoria feminina se impõe como identificação própria que, embora dialogando com as cantigas de amigo medievais, assume um eu lírico que coincide com a identidade autoral. Julgamos, pois, que se trata de releituras de cantigas, diálogo intertextual que recupera o passado, mas que assume, a nosso ver, uma proposta de visibilidade das vozes femininas do passado, apagadas pelo sistema patriarcal vigente.

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é analisar as relações dialógicas estabelecidas entre as cantigas trovadorescas e as cantigas de amigo de Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), Maria Teresa Horta (1937), Myriam Coeli (1926-1982) e Natália Correia (1923-1993), todas elas “Pela linha da poesia/ [...] neta[s] de D. Dinis” (CORREIA, 2000, p. 61). A escolha do *corpus* e a ordem de apresentação seguem uma “linha do tempo” que se inicia com o poema “Fundamentos”, de Myriam Coeli, manifesto poético sobre o trovadorismo galego-português; em seguida, passa-se à barcarola de Fiama Hasse Pais Brandão intitulada “Lisboa tem barcas”, publicada em 1967 no livro **Barcas novas** e à de Natália Correia, “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo”, que integra a **Obra Completa** editada em 2000, barcarolas em que as duas poetisas apresentam revisitações da histórica de Portugal; fecha-se este trabalho com a resurreição de Eros operada pela poesia de Maria Teresa Horta presente em **Minha senhora de mim**, livro de 1971.

1. “Fundamentos”

Cantigas de amigo (1981), publicado pela norte-rio-grandense Myriam Coeli⁴, recebeu, em 1980, o Prêmio Othoniel Menezes da Secretaria Municipal de Educação de

³ Para mais informações sobre este e outros aspectos sugiro a consulta à dissertação de Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, intitulada *Un Chant Novel A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena, indicada na nota anterior. A leitura deste trabalho foi bastante esclarecedora.*

⁴ Myriam Coeli nasceu em 19 de novembro de 1926, em Manaus, mas veio ainda criança para São José de Mipibu, onde foi criada pelas tias paternas. Formada em Letras Neolatinas (1950) pela Faculdade de Filosofia do Recife; bolsista Instituto de Cultura Hispânica, formou-se em jornalismo pela Escuela del Periodismo de Madrid (1954). Foi professora, tendo ensinado em diversas instituições de ensino de Natal,

Natal. O livro reúne 23 cantigas de amigo e apresenta uma introdução poética de Stella Leonardos, poetisa carioca, cuja obra **Amanhecência** (1974) dialoga com o trovadorismo galego-português.

O poema de abertura intitula-se “Fundamentos” e descreve o cenário medieval das guerras da reconquista, dos amores ausentes, apresentando as linhas mestras da poética trovadoresca sob uma nova perspectiva no que tange às cantigas de amigo. Vejamos um fragmento desse poema:

Velhos castelos distantes
Cavaleiros visitavam
Cantando gestas do amor
Que poetas lhes legavam.
[...]
Distantes mulheres mouras
De altas torres ais soltavam
Mui só, cristãs ou moçárabes
Agonias castigavam.
Os segréis tanta tristeza
Em violas cantigavam
O amor, alfinete em peito,
Que os dias espetavam.

Rios de Portugal e Espanha
Buscando o mar soluçavam.
Malferidas as mulheres
Em teares que teavam
Doces cantigas de amigo
Com os fios que trançavam,
Cantavam com voz sentida
Saudades que descantavam;
Ou entre ovelhas no prado
Que sozinhos pastoravam,
Suspirando em solidão
Duas fontes derramavam.
Os jograis essa tristeza
Em violas cantigavam.
E as mulheres recolhiam
Toda dor que desatavam.
(COELI, 1981)⁵

Seguindo o cânone, a autora narra que as cantigas de amor eram cantadas pelos “Cavaleiros [que] visitavam [os castelos] /Cantando gestas do amor/ Que poetas lhes legavam.”. Já em relação às cantigas de amigo, afirma que eram compostas pelas

entre elas, o Atheneu Norte-rio-Grandense e a Faculdade de Jornalismo. Jornalista, trabalhou em todos os jornais de Natal. Faleceu em 21 de fevereiro de 1982, vitimada pelo câncer. Para mais informações consultar o **Dicionário de Escritores Norte-rio-grandenses**: de Nísia Floresta à contemporaneidade (FLORES, 2014, p. 268-269).

⁵ Não há indicação do número de página, visto a numeração do livro se dar a partir deste poema.

mulheres enquanto faziam a sua lida, “Em teares que teavam” ou “entre ovelhas no prado/ Que sozinhas pastoravam/ Cantavam com voz sentida/ Saudades que descantavam”. Essas mulheres de outrora “entretinham seus cismares/ [...] Com cantigas de amigo/ Que elas mesmas inventavam”. Porém, a poetisa esclarece que eram “Os jograis [que recolhiam] essa tristeza/ [que] Em violas cantigavam.” (1981).

A “Arte de trovar”, inclusa no **Cancioneiro da Biblioteca Nacional**, referindo-se às cantigas, afirma:

E porque algúas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por ené bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a razom dele, como vos ante dissemos; e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam em ūa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.⁶

A partir da leitura deste fragmento e levando em conta as referências feitas aos trovadores nos outros capítulos da “Arte de Trovar”, as histórias e manuais de literatura portuguesa e galega estabelecem a diferença entre as cantigas de amor e as de amigo, isto é, se o eu lírico for masculino trata-se de cantiga de amor, se for feminino, de amigo.

Seguindo os ensinamentos de Paul Zumthor (1993, p. 9) em relação à oralidade medieval, sabemos que “a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que [...] foi denominada literária”. Acreditamos, no entanto, com Ria Lemaire que, no processo de fixação do texto, houve vários fatores – transformações sociais, políticas e culturais, que contribuíram para que fosse estabelecido o primado masculino. Esses fatores estavam em consonância com a sociedade patriarcal vigente, em que:

A invenção da tecnologia da imprimeria foi outro fator decisivo na marginalização e mutilação das tradições orais em geral e pelo fato de a imprimeria constituir muito mais ainda do que a tecnologia da escrita, um monopólio masculino, dos gêneros literários femininos. (LEMAIRE, 1990, p. 20).

Nos cancioneiros galego-portugueses não há a presença de trovadoras, todas as cantigas são de autoria masculina. A partir das afirmações da poetisa Myriam Coeli e seguindo o pensamento da pesquisadora Ria Lemaire (1990), constata-se que a autoria feminina foi apagada, porque eram os homens que detinham o controle da cultura, isto é,

⁶ Capítulo III da Arte de trovar. Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>. Acesso em 15 ago. 2017.

havia “um monopólio masculino” que controlava a reprodução e a fixação dos gêneros literários.

As mulheres medievais cantaram, fizeram versos, que foram apropriados por jograis e trovadores que os popularizaram. Da oralidade para a transcrição escrita, como a pesquisadora Ria Lemaire refere, a autoria feminina foi apagada e os gêneros literários se estabeleceram sob a égide masculina, o que redundou em histórias da literatura que, regra geral, ignoram a presença das mulheres nas letras. A título de exemplo, registramos que se fizermos um levantamento da presença feminina na clássica **História da Literatura Portuguesa** (1996) de António José Saraiva e Óscar Lopes constatamos que poucas são as autoras citadas, algumas das quais apenas aparecem em notas de rodapé. No entanto, no **Dicionário de Escritoras Portuguesas**: das origens à atualidade (FLORES, DUARTE, COLLARES, 2009) encontramos cerca de 2.000 autoras; as primeiras são as poetisas do **Cancioneiro Geral** de Garcia de Resende.

As releituras feitas pelas poetisas do século XX firmam pacto com o passado, assumindo uma poética no feminino que se escreve com novos cantares.

2. Novos cantares de amigo

2.1 Revisão da história

Fiama Hasse Pais Brandão⁷ publicou, em 1967, **Barcas Novas**, obra que tem como epígrafe a curiosa barcarola de João Zorro “Em Lixboa, sobre lo mar”. A cantiga tem como motivo a cidade de Lisboa, onde a *persona lírica* mandou simplesmente fazer “barcas novas” para as por ao mar. Com uma estrutura de cantiga de amigo, paralelística com refrão “Ai, mia senhor velida!”, a voz masculina é a enunciadora desta barcarola⁸.

João Zorro terá exercido a sua atividade no reinado de D. Dinis (1261-1325)⁹ e nesta cantiga a voz seria a do rei, que tem autoridade para mandar fazer barcas novas e as deitar ao mar, sem, no entanto, ficarmos a saber qual o motivo que determinou essa

⁷ Fiama Hasse pais Brandão nasceu em Lisboa em 15 de agosto de 1938. Formada em Filologia Romântica pela Faculdade de Letras de Lisboa, colaborou com vários jornais e revistas, tendo participado do grupo Poesia 61. Autora de uma vasta obra de dramaturgia e de poesia, aclamada pela crítica, faleceu em 19 de janeiro de 2007. Para mais informações consultar o **Dicionário de Escritoras Portuguesas**: das origens à atualidade (FLORES; DUARTE; MOREIRA, 2009, p. 104).

⁸ Sobre esta discussão remeto para a nota geral da cantiga disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1177&pv=sim>. Sobre a biografia, remeto para <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=82>. Acesso em 10 jul. 2017.

⁹ D. Dinis, o rei trovador, segundo Fernando Pessoa, foi “O plantador de naua a haver”, aquele que teria plantado o pinhal de Leiria, “E a fala dos pinhaes, marulho obscuro,/ É o som presente d’ esse mar futuro,” (PESSOA, 1998, p. 73).

decisão. A poetisa, ao dialogar com essa cantiga, vai deixar claro o motivo de em Lisboa haver “barcas novas” e recupera não só o vazio da história, o “silêncio murmuro” ouvido pelo rei, mas também o “marulho obscuro [...] d’ esse mar futuro” (PESSOA, 1998, p. 73). Isto é, o rei, segundo Pessoa, premonitoriamente, ao plantar pinhais, estaria projetando o Portugal futuro, o do Império.

Em 1967, a poetisa vê com clareza o passado e analisa o presente, que não corresponde ao que D. Dinis e Pessoa entreviram. Em fevereiro de 1961, em Angola, começara a guerra colonial e, logo em seguida, iniciou-se o envio das tropas portuguesas para lutar em Angola, Moçambique e na Guiné contra os movimentos de libertação dessas colônias. É, pois, nesse contexto de guerra colonial que Fiama Hasse Pais Brandão escreve o poema “Barcas novas”. Composto por 9 dísticos, uma sorte de resposta ao de João Zorro.

Barcas novas levam guerra
As armas não lavram terra

São de guerra as barcas novas
ao mar mandadas com homens
[...]
Nelas mandaram meter
os homens com a sua guerra

Ao mar mandaram as barcas
novas levadas de armas

Em Lisboa sobre o mar
armas novas são mandadas
(BRANDÃO, 2006, p. 31)

As barcas partem de Lisboa carregadas de armas, levando homens para a guerra. O delírio do império colonial jaz moribundo, enquanto os homens partem, mas não regressam. É um tempo de uma “austera, apagada e vil tristeza” (CAMÕES, X, 145) que perduraria até a esperança ressurgir com a Revolução dos Cravos (25 de Abril de 1974).

O diálogo com a lírica trovadoresca e com a história de Portugal é continuado por Natália Correia¹⁰, que deixou inéditas “Cantigas de amigo”, publicadas postumamente em **Poesia Completa** (2000), obra preparada pela autora e cuja maior parte foi ainda revisada por ela. No texto introdutório, a autora narra que com essas cantigas pretende

¹⁰ Natália Correia nasceu em 13 de setembro de 1923, na Fajã de Baixo, ilha de São Miguel. Poetisa, ficcionista, autora teatral e ensaísta, foi figura de destaque da cena cultural e política portuguesa. Autora de dezenas de livros dos mais variados gêneros literários, sua obra foi bem recebida pela crítica desde a sua estreia em 1945. Faleceu em Lisboa em 16 de março de 1993. Para mais informações consultar o **Dicionário de Escritoras Portuguesas**: das origens à atualidade (FLORES; DUARTE; MOREIRA, 2009, p. 277-279).

“fazer reflorir a sagrada matriz do nosso lirismo” (CORREIA, 2000, p. 619). Divididas em duas partes: a primeira intitulada “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo” é composta por 10 cantigas; a segunda “Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo”, por 8.

O primeiro poema de “Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo” é uma barcarola, cantiga de amigo que faz referência ao mar e à ausência do amado (CORREIA, 2000, p. 620).

Natália Correia faz, nesta cantiga, uma retrospectiva histórica das partidas dos portugueses pelos mares, desde as cruzadas até os bombardeamentos aéreos, passando pela guerra colonial portuguesa, mostrando que os tempos mudam, mas “Não mudam as dores”, refrão desta cantiga. O sofrimento é sempre das mulheres e é a nós, as “amigas”, que a poetisa se dirige, enfatizando em todas as estrofes a perda dos “amores”, com a repetição dessa palavra. Nos cancioneiros galego-portugueses, há poucas cantigas em que a palavra “barcas” comparece. João Zorro¹¹, conhecido trovador, é autor de quatro; Juião Bolseiro¹², de duas e Nuno Fernandes Torneol¹³, de uma.

A primeira estrofe é referente às cruzadas, primeiro momento da ausência dos “nossos amores”, e a *persona* lírica convoca as “amigas” para fazerem “cantares de amigo” e assim chamarem as barcas, numa referência ao desejo de regresso dos amados.

Nesta praia, amigas, de onde p’rás cruzadas
Foram matar mouros nossos lidadores
Com cantares de amigo chamemos as barcas
Que à lide levaram os nossos amores.
Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas
Discorrem idades. Não mudam as dores.
(CORREIA, 2000, 620)

Na segunda estrofe, o cenário é o da viagem de Vasco da Gama à Índia e das conquistas levadas a cabo pelas grandes navegações. Também é assinalado o papel pioneiro de D. Dinis, o “plantador de naus a haver”, (PESSOA, 1998, p. 73), e o ambiente

¹¹ Segundo o site do projeto Littera, da Universidade Nova de Lisboa, João Zorro terá sido um jogral talvez português, que terá exercido a sua atividade no reinado de D. Dinis, provavelmente nos seus anos iniciais. Embora constem quatro cantigas, “Em Lixboa sobre lo mar” é uma cantiga de amor. Cf. <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=82>.

¹² Segundo o site do projeto Littera, da Universidade Nova de Lisboa, Juião Bolseiro foi um jogral galego, ativo em meados ou no terceiro quartel do século XIII. Cf. <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=85>.

¹³ Segundo o site do projeto Littera, da Universidade Nova de Lisboa, Nuno Fernandes Torneol terá sido um trovador galego e terá desenvolvido a sua atividade trovadoresca por meados do século XIII, muito provavelmente na corte castelhana de Fernando III ou Afonso X. Cf. <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?pv=sim&cdaut=107>.

em que prosperaram as cantigas trovadorescas. Se se avançou no tempo, as dores são sempre as mesmas, posto que sempre há a ausência dos amados.

Com velhos cantares que por estas matas
Fizemos quando eles ainda eram pastores,
Chamemos as naus, pois que ora são nautas
Que à Índia levaram os nossos amores.
Mudadas em naus as lenhas das matas
Mudaram o mundo. Não mudam as dores.
(CORREIA, 2000, 620)

A poetisa passa em seguida para as décadas de 1960 e de 1970, para focalizar a guerra colonial¹⁴ que Portugal travou na África, a fim de manter um “Império colonial” há muito desfeito, mas pelo qual muitos homens perderam a vida. Essas guerras perduraram até a queda da ditadura marcelista ocorrida com revolução do 25 de abril de 1974, cujas senhas foram dadas na rádio com as cantigas “E depois do adeus”, de Paulo de Carvalho e “Grândola, Vila Morena”, de Zeca Afonso.

Neste cais de tantos prantos de onde eles em armas
Foram matar pretos pelos seus senhores
Com cantares chamemos as frotas iradas
Que à guerra levaram os nossos amores.
Vêm os soldados e foram-se as Áfricas,
São outras as guerras. Não mudam as dores.
(CORREIA, 2000, 620)

Na última estrofe, as barcas ganham asas e a cena descrita ainda é mais devastadora. As bombas lançadas pelos aviões, as barcarolas modernas, arrasam cidades, causando destruição e morte. O canto da poetisa é de intensa dor: chegou aos céus, mas “Não mudam as dores”.

Com cantares que chegam às nuvens mais altas
De onde lançam bombas os aviadores
Chamemos as barcas que ganham asas
Pró inferno levam os nossos amores.
Mudaram-se as armas que em ímpias fornalhas
Mudam as cidades. Não mudam as dores.
(CORREIA, 2000, 620)

Tanto Fiama Hass Pais Brandão, quanto Natália Correia revisitam barcarolas para erguerem as suas vozes em novos cantares, em que velhos temas são abordados sobre novas perspectivas, pois as duas poetisas focalizam o mar sob a ótica do povo, dos

¹⁴ A guerra colonial travada em Angola, Guiné e Moçambique, entre os movimentos de libertação e o exército português, teve início em 1961 em Angola. O término ocorreu na sequência da Revolução dos Cravos (24 de abril de 1974) e a independência das colônias se deu em 1975.

portugueses. Não é mais tempo de cantar as glórias de Portugal, mas de por o dedo nas feridas abertas pelas tenebrosas heranças deste país “onde a terra se acaba e o mar começa” (CAMÕES, III, 20).

Temos vindo a comentar poemas que dialogam com as cantigas trovadorescas, seja para resgatar as vozes anônimas do passado, como Myriam Coeli fez em “Fundamentos”, seja para operar releituras de barcarolas à luz de episódios da história portuguesa do século XX, como fizeram as poetisas Fiama Hass Pais Brandão e Natália Correia. Passamos à poesia de Maria Teresa Horta, à análise de poemas de **Minha senhora de mim** (1971), que abrem um novo diálogo com as cantigas trovadorescas, em que o empréstimo da forma medieval vai receber novos temas.

2.2 Ressurreição de Eros

Maria Teresa Horta¹⁵ abre uma perspectiva diferente das outras poetisas no diálogo que estabelece com as cantigas trovadorescas. Em 1971, publica **Minha senhora de mim**, obra em que o corpo da mulher ganha uma centralidade, seja pelo erotismo, seja como espaço de encontro consigo mesma, seja pelo desejo pelo amado. A reação a essa publicação foi imediata: a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) apreendeu o livro e a editora foi ameaçada de ser fechada se voltasse a publicar qualquer obra da escritora. Maria Teresa Horta passou a ser ameaçada através de telefonemas e cartas anônimas, até que, numa noite, foi espancada por três homens que, entre palavrões e ameaças, lhe disseram: “isto é para aprenderes a não escreveres como escreves”¹⁶.

O conservadorismo português, sob a ditadura de Marcelo Caetano, reagia ao fato de uma mulher ousar cantar o corpo do amado, o desejo e o corpo feminino. Passados nove meses, a resposta a essas agressões foi dada pelas **Novas Cartas Portuguesas**, obra escrita pelas Três Marias – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa – e publicada pela iniciativa de Natália Correia, então diretora literária da Estúdios Cor. Segundo Maria Teresa Horta, o livro foi “um acto de desobediência claro” (*apud*

¹⁵ Maria Teresa Horta nasceu em Lisboa, em 20 de maio de 1937. Poetisa, ficcionista, ensaísta e jornalista, tem dezenas de títulos publicados. Estreou na literatura em 1960 com a publicação de **Espelho inicial**. Participou do movimento literário Poesia 61 e é coautora com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa das **Novas cartas portuguesas**. Para maiores informações remeto para o verbete do **Dicionário de Escritoras Portuguesas**: das origens à atualidade (FLORES; DUARTE; MOREIRA, 2009, p. 259-260).

¹⁶ Transcrevi as palavras de Maria Teresa Horta, visto ter assistido, na USP, à bela e comovente fala da escritora. O texto continua inédito.

BRANCO)¹⁷, e teve consequências penosas para as Três Marias, que foram processadas, acusadas de pornografia e de ofenderem a moral portuguesa. O processo foi extinto após a Revolução de 25 de Abril de 1974.

O que provocara a ira dos portugueses fora a ressurreição de Eros pela voz feminina, retomada da linha poética de Safo, a décima musa, que há milênios ousara o lirismo erótico. **Minha senhora de mim** inaugura em Portugal uma poesia de autoria feminina em que tradição e subversão se unem num canto novo que exalta o amado, o desejo feminino. À tradição, Maria Teresa Horta vai buscar a estrutura poética das cantigas de amigo – estrofes curtas e muitas vezes com refrão; à subversão, a abordagem poética dos temas.

“Minha senhora de mim”, poema de abertura, define as coordenadas poéticas que se estabelecem a partir do diálogo subversivo com a tradição trovadoresca. Agora é a voz feminina que declara ser senhora de si mesma, não mais a “minha senhora” das cantigas de amor, apenas musa inspiradora, senhora inatingível, a quem o trovador prestava vassalagem amorosa. Transcrevo o poema para que acompanhem esse movimento que ocorre entre assumir o comando de seus atos e o peso da tradição.

Minha senhora de mim

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

sem ser dor ou ser cansaço
nem corpo que disfarço

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

nunca dizendo comigo
o amigo nos meus braços

Comigo me desavim
minha senhora
de mim

recusando o que é desfeito
no interior do meu peito
(HORTA, 2001, p. 15)

¹⁷ Cf. BRANCO, Sofia. “Autoras afirmam que “Novas cartas portuguesas” é um livro “mal amado em Portugal”. **Público**, 05 de maio de 2004. Disponível em <https://www.publico.pt/2004/05/05/culturaipsilon/noticia/autoras-affirmam-que-novas-cartas-portuguesas-e-um-livro-malamado-em-portugal-1192967>. Acesso em 01 de jul. 2017.

Assumir-se senhora de si mesma não é um ato fácil, por isso o “desavir-se” consigo mesma. E a esse propósito lembro “Comigo me desavim” de Sá de Miranda, em que o poeta renascentista confessa “não posso viver comigo / Nem posso fugir de mim”, expondo a briga interior que o ser humano trava em momentos decisivos. Assim, a poetisa, ao mesmo tempo em que firma a sua individualidade, mostra o conflito que essa atitude acarreta.

Em “O meu desejo” (2001, p. 79), o eu lírico feminino assume o desejo e dá instruções ao amado dizendo como ele deve proceder. A primeira instrução é “Afaga devagar as minhas/ pernas”; em seguida, pede: “Entreabre devagar os meus/ joelhos// Morde devagar que é/ negado” até atingir o orgasmo e aí instar: “Bebe devagar o meu/ desejo”. É Eros que, segundo Correia (1966; p. 32), ressurge a partir do Surrealismo na poesia masculina pela “via luminosa do amor sem culpa”, tendo o lirismo português sido despertado para “uma poesia sexual, a que a poesia feminina se rendeu com o maior entusiasmo (Teresa Horta)”. Natália Correia referia-se então às publicações lançadas na década de 1960, e afirmava:

Maria Teresa Horta merece ser salientada a esta luz: Com ela decaem os últimos tabus [sic] do erotismo encarado do ponto de vista feminino, [...] [Ela] dá a medida de encantamento activo perante a sexualidade que implicitamente a faz postergar os eufemismos para poetizar a realidade tangível do sexual. (1966, p. 534-535).

O erotismo latente de algumas cantigas de amigo que, apropriadas pelos homens, perderam o seu fulgor, ressuscita com todo o seu vigor na poesia de Teresa Horta¹⁸.

Para concluir

As quatro “netas[s] de D. Dinis” que comparecem neste trabalho escreveram os textos aqui referenciados em períodos diferentes e, possivelmente, a norte-rio-grandense Myriam Coeli não conhecia a poesia das portuguesas, mas todas elas pertencem a uma genealogia feminina que reclama e dá voz ao apagamento da voz feminina operado pelos homens que dominavam, então, a tecnologia da escrita e da editoração dos livros.

Myriam Coeli era formada em Letras, Fiama Hass Pais Brandão também, e Maria Teresa Horta frequentou a Faculdade de Letras de Lisboa. Natália Correia não frequentou

¹⁸ Sobre apropriação e adulteração das cantigas que as mulheres cantavam, remeto mais uma vez para o texto de Ria Lemaire “As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer” (1990).

a universidade, mas foi uma leitora ávida, senhora de uma vasta cultura, tendo sido consultora literária de várias editoras. Estamos perante autoras a quem não falta, como diria o poeta, “engenho e arte” (^{CAM}ÕES, I, 2), ou seja, são mulheres cientes da tradição literária galego-portuguesa, das primeiras manifestações da literatura portuguesa e é com essa vertente lírica que estabelecem o diálogo poético.

Une-as a identidade feminina, o dizer no feminino, aspecto fulcral da poética de Teresa Horta, que relata que nos encontros com Natália Correia esta fazia questão de ressaltar que elas eram poetisas: “Nós somos mais: somos mulheres! [...] não mudamos de sexo.”¹⁹ (*apud* HORTA).

Terminamos este texto com as palavras de Natália Correia para firmar uma poética no feminino, onde letra e voz formam uma unidade com identidade feminina.

Referências:

- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. **Obra breve**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BRANCO, Sofia. “Autoras afirmam que ‘Novas cartas portuguesas’ é um livro ‘mal amado em Portugal’”. **Público**, 05 de maio de 2004. Disponível em <https://www.publico.pt/2004/05/05/culturaipsilon/noticia/autoras-affirmam-que-novas-cartas-portuguesas-e-um-livro-malamado-em-portugal-1192967>. Acesso em 01 de jul. 2017.
- CAMÕES, Luís de. **Lusíadas**. 3 ed. Coimbra: França Amado, 1913.
- CANTIGAS MEDIEVAIS PORTUGUESAS. Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 10 Jul. 2017.
- COELI, Myriam. **Cantigas de amigo**. Natal: Clima, 1981.
- CORREIA, Natália. A reintegração de Eros. In: ANTOLOGIA DE POESIA PORTUGUESA ERÓTICA E SATÍRICA. (Seleção, prefácio e notas de Natália Correia). [s l]: [s n], 1966.
- _____. **Poesia completa: o sol nas noites e o luar nos dias**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- _____. **Entrevistas a Natália Correia**. Edição de Zetho Cunha Gonçalves. Lisboa: A. M. Pereira Livraria Editora, 2004.
- CUNHA, Sílvia Marisa dos Santos Almeida. **Un Chant Novel: A inspiração (neo)trovadoreasca na poética de Jorge de Sena**. Disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2781/1/2008001878.pdf>.
- FLORES, Conceição; DUARTE, Constância Lima; MOREIRA, Zenóbia Collares. **Dicionário de Escritoras Portuguesas**: das origens à atualidade. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2009.
- FLORES, Conceição. **Dicionário de escritores Norte-rio-grandenses**: de Nísia Floresta à contemporaneidade. Natal: edUnP, 2014.
- HORTA, Maria Teresa. **Minha senhora de mim**. Lisboa: Gótica, 2001.
- _____. Natália Correia. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5186.pdf>.
- LEMAIRE, Ria. As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer: o papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita. In: GOTLIB, Nádia Batella (Org.). A

¹⁹ A citação foi retirada do texto de Maria Teresa Horta intitulado “Natália Correia”, que está disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5186.pdf>.

- mulher na literatura.** Vol. III. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990, p.13-33.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, A. José. **História da Literatura Portuguesa.** 17 edição, Porto: Porto Editora, 1996.
- LÓPEZ, Teresa. **O Neotrobadorismo.** Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1997.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In: _____. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 67-89.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz.** Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**“QUEM É A AUTORA?”: LITERATURA DE AUTORIA FEMININA NA
INGLATERRA MEDIEVAL**
Profa. Ma. Fernanda Cardoso Nunes (UECE-FAFIDAM)

Introdução

Com a pergunta “haveria autoras na Idade Média?”, Jennifer Summit (2003), provoca uma interessante reflexão sobre de que forma a definição de “autor (a)” pode ser relacionada à categoria “mulheres” no contexto medieval. Percebemos que, na realidade, o conceito de “autor (a)” constitui uma variável ao longo da história da literatura.

Este trabalho tem como objetivo analisar como o conceito de “autoria” é elaborado nas obras de três autoras inglesas medievais: Christina de Markyate (c. 1096-c.1155), Juliana de Norwich (1343- c.1416) e Margery Kempe (1373- c.1438). A obra das três autoras inglesas, consideradas pioneiras em termos de literatura de autoria feminina na Idade Média inglesa, propõe desafios aos estudiosos dessa literatura no sentido de que o próprio *status* de “autor (a)”, em seu sentido atribuído pela crítica literária moderna, não existia naquele período histórico.

Nesse sentido, Luciana Deplagne ressalta “a importância de se buscar as vozes femininas do passado para a reconstituição da história das mulheres, a partir de suas próprias representações, tanto do mundo exterior, quanto de si mesmas.” (2008, p.289). Tal importância vem sendo confirmada através das pesquisas e estudos realizados por muitas/os estudiosas/os que se debruçam cada vez mais sobre a questão da literatura de autoria feminina medieval e buscam, dessa forma, reverter esse cenário de aparente silêncio acerca das autoras medievais.

Utilizando-nos das reflexões de Chenu (1927); Foucault (2009); Compagnon (2001); as supracitadas Summit e Deplagne; Perrot (2015) e Telles (1992); pretendemos analisar, brevemente, como os escritos das três místicas inglesas problematizam a questão da autoria feminina no âmbito da literatura medieval inglesa.

As Noivas de Cristo

Christina de Markyate (c. 1096 - c.1155) nasceu Theodora em Huntingdon, East Anglia, Inglaterra, trinta anos depois da conquista normanda. Tronou-se conhecida pela obra *The Life of Christina of Markyate*, originalmente em latim, escrita provavelmente por um monge da abadia de St. Albans. Determinada a devotar sua vida a Deus e a permanecer virgem, Christina recusa as investidas sexuais do bispo de Durhan e este, por

vingança, arranja o casamento entre ela e um jovem nobre. Ela se nega a consumar o casamento, atraindo a ira de seus pais.

Sustentada por visões, ela encontra refúgio junto ao eremita Roger e passa a viver reclusa por quatro anos em Markyate, no mosteiro de St. Albans, onde posteriormente se tornou prioresa: “Embora o tropo de se tornar uma Noiva de Cristo remeta aos dias da Igreja primitiva, o uso de Christina da imagem vai além do metafórico e prenuncia uma nova literalidade na forma com a qual mulheres santas conversavam com seu Deus.” (FANOUS; LEYSER, 2008, p. xi) (Tradução minha).¹

A obra da mística Juliana de Norwich constitui o mais antigo escrito conhecido de autoria feminina em língua inglesa. Nascida na cidade de Norfolk, Inglaterra, em aproximadamente 1343 ou 1342, e falecida provavelmente em 1416, a anacoreta teve suas experiências místicas ainda jovem. Pouco se sabe sobre sua vida. Escrevendo em inglês médio (*Middle English*) e não em latim, como se esperaria de uma religiosa católica do século XIV, Juliana de Norwich, em seu texto *A Revelation of Love* (também conhecido por *Shewings*), da segunda metade do século XIV, apresenta as visões que teve da divindade, durante a recuperação de uma séria doença que a teria deixado entre a vida e a morte por “três dias e três noites”.

Sua única obra conhecida, *A Revelation of Love*, foi escrita em inglês médio (*Middle English*) entre 1373 e 1395:

E assim Jesus é a nossa verdadeira Mãe quanto à natureza por nossa primeira criação, e é nossa verdadeira Mãe quanto à graça por sua assunção de nossa natureza criada. [...] A mãe amamenta seus filhos com seu leite, mas nossa preciosa Mãe Jesus pode nos alimentar consigo mesmo, e o faz muito cortesmente e ternamente com o santo sacramento, que é o alimento da vida verdadeira. (In: BAKER, 2005, p.93-4) (Tradução minha).²

O texto de Juliana oferece um diálogo entre a teologia e a utilização de metáforas inusitadas para se referir a Jesus, como por exemplo, a metáfora de Cristo como mãe (Mãe Jesus). Partindo desse elemento eminentemente feminino da perspectiva teológica da autora, os estudos de gênero irão investigar e analisar seu texto como produtor de uma possível conceituação *gendrada* da divindade cristã.

¹ “Although the trope of becoming a Bride of Christ went back to the days of the early Church, Christina’s use of the image carries it beyond the methaphorical and foreshadows a new literalness in the way in which holy women came to talk about their God.”

² “And thus is Jhesu oure very Moder in kynd of oure furst makynge and he is oure very furst Moder in grace by takyng of oure kynde made. [...]The moder may geve her chylde hyr mylke, but oure precyous Moder Jhesu, he may fede us with hym selfe and doth full curtesly and full tendyrly with the blesyd sacrament that is precyous fode of very lyfe.”

Já *The Book of Margery Kempe* (1436) é considerada a mais antiga autobiografia em língua inglesa. Foi considerada perdida por séculos até 1934, quando foi redescoberta em um manuscrito do século XV. Sua autora, Margery Kempe (c. 1373 – c. 1438), apresenta a voz de uma mulher inglesa medieval de caráter inesquecível, coragem inegável e experiências sem igual:

E essa criatura teve contrição e grande compunção, com muitas lágrimas e muitos soluços sonoros e violentos, por seus pecados e sua maldade para com seu criador. Ela refletiu sobre sua maldade desde sua infância, quando nosso Senhor colocou isso em seu pensamento muitas vezes. (KEMPE, 1994, p.48) (Tradução minha).³

Tanto a obra de Juliana de Norwich, quanto a de Margery Kempe, passaram a despertar maiores interesses por parte dos estudiosos da literatura inglesa principalmente a partir da década de 1970 em diante. Em 1986, a autobiografia de Kempe seria incluída na prestigiosa *The Norton Anthology of British Literature*, e os excertos das *Revelations* de Juliana de Norwich seriam incluídos na edição da mesma antologia de 1993, marcando assim a entrada das duas autoras no cânone literário medieval inglês.

“Uma criatura iletrada”

Para melhor compreendermos a questão do conceito de autoria na Idade Média, faz-se necessário discorrermos um pouco acerca de como conceitos como “autor (a)” e “letrado” se configuram nesse período histórico: “Litteratus na Baixa Idade Média significava ter pelo menos uma mínima proficiência em Latim.” (DINSHAW, 2003, p. 226). Portanto, pelo menos no caso de alguém ser considerado “letrado”, tratava-se de alguém que detinha algum conhecimento de Latim, o que significa que “iletrado” era alguém que não tinha fluência na língua latina, língua essa considerada a oficial nos meios religiosos e eruditos da época.

Ao estudarmos os textos de autoria feminina desse período, podemos constatar a imagem da “mulher iletrada”, como podemos constar na abertura do texto de Juliana de Norwich: “Essa revelação foi apresentada a uma simples criatura iletrada, vivendo na

³ “And this creature had contrition and great compunction, with plentiful tears and much loud and violent sobbing, for her sins and for her unkindness towards her maker. She reflected on her unkindness since her childhood, as our Lord would put it into her mind, very many times.”

carne mortal, no ano de nosso senhor de 1373, ao décimo terceiro dia do mês de maio”. (2004, p. 125) (Grifos meus) (Tradução minha).⁴

Termos como “criatura”, “iletrada”, “simples”, “sem nenhum conhecimento” são constantes nos textos de místicas medievais. Sabemos que esses textos refletem conhecimentos obtidos por via inspirativa ou visionária, o que era muito comum no Ocidente medieval católico e a utilização de tais autodenominações demonstrava submissão a uma autoridade eclesiástica. Mas, podemos também nos questionar se essa submissão, expressa em denominações tão autodepreciativas, não constituiria uma estratégia de fazer ouvir as vozes femininas numa época e dentro de uma instituição deveras misógina quanto a Igreja Católica medieval. Como observa Deplagne,

É comum observar nas suas auto-representações a autocritica, a auto-depreciação das escritoras medievais, podendo ser interpretadas como consciência da condição de inferioridade em que a mulher se encontrava em relação ao papel social ocupado pelo homem. Elas estavam, de certa forma, penetrando em um universo quase exclusivamente masculino, o da escrita. (2012, p.290)

Nesse sentido, tal estratégia na maioria das vezes seria uma forma de se fazer conhecer, visto que, como bem coloca Michelle Perrot, na Idade Média, como ainda muito presentemente, “as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas.” (2015, p.17) e sua presença nos registros históricos e literários é frequentemente apagada, “seus vestígios, desfeitos, seus arquivos destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios.” (Idem, p. 21). A mulher medieval era mais imaginada do que vista, mais silenciada do que ouvida, com algumas poucas exceções.

Na obra *The Life of Christina of Markyate*, temos a representação de seu devotamento a uma vida religiosa: “Mostrou também que ela deveria ser ensinada pelo exemplo e amparada pela proteção de Santa Maria, virgem eterna, que ela deveria ser santa no corpo e no pensamento, e que ao se libertar das coisas que são do mundo ela encontraria paz na contemplação das coisas do alto.” (2008, p.3).⁵ Percebe-se aí um texto que prima pelo confessionalismo, pelo registro de suas experiências de vida e transcendência, o que caracteriza o tom biográfico do relato em questão. Há uma ânsia, por parte dessas místicas, de compartilhar suas vivências religiosas com seus (suas)

⁴ “This revelation was shewed to a simple creature unletterde, living in deadly flesh, the yer of our lord 1373, the thirtheenth day of May.”

⁵ “It showed also that she would be taught by the example and strengthened by the protection of the Blessed Mary, ever virgin, that she would be holy in mind and body, and that by detaching herself from those things which are of the world she would find in peace in contemplation of things above.”

companheiros (as) de jornada pelos caminhos da vida. Isso é percebido por muitas delas como uma missão.

A própria Margery Kempe, em seu texto, declara que teria sido orientada pela divindade no sentido de registrar suas experiências místicas e compartilhá-las com o mundo: “Depois, quando agradou ao nosso Senhor, ele a ordenou e a encarregou de que escrevesse seus sentimentos, revelações e sua forma de viver, para que sua bondade fosse conhecida de todo o mundo.” (KEMPE, 1994, p. 35) (Tradução minha).⁶ Vale observar que quando nos voltamos para os escritos de mulheres da Idade Média, temos uma literatura muitas vezes pessoal: autobiografia, diários íntimos e correspondência (PERROT, 2015, p. 28).

Quem é a autora?

Retornemos a pergunta de Jennifer Summit, apresentada na Introdução deste trabalho, e analisemos o quanto esta se faz complexa em face da própria dificuldade de se conceituar “autoria” num contexto medieval:

Havia mulheres autoras na Idade Média? A resposta depende de qual termo consideramos estar em questão, “mulheres” ou “autoras”. [...] Aqueles que estudam a literatura de mulheres medievais se percebem encarando um dilema crítico: é possível falar de mulheres autoras medievais se o conceito de “autor” não existia na Idade Média? (SUMMIT, 2003, p.91-2). (Tradução minha).⁷

A questão da autoria derivaria sua validação não da sua originalidade, mas da sua afiliação com uma longa linha de autores que viria do passado:

Autoria possuía uma variedade de significados na Idade Média dentro de diferentes contextos institucionais e culturais. Em ambientes escolásticos, os gramáticos medievais empregavam o termo *auctor* como um marcador de autoridade doutrinal, significando um antigo teólogo ou escritor clássico aprovado que merecia deferência e obediência. O status do *auctor* emergiu dentro de um sistema que relacionava *auctoritas*, autoridade, à tradição, definida como uma corrente de influência contínua pela sua raiz *tradere*, transmitir. (SUMMIT, 2003, p.91-2) (Tradução minha).⁸

⁶ “Afterwards, when it pleased our Lord, he commanded and charged her that she should have written down her feelings and revelations, and her form of living, so that his goodness might be known to all the world.”

⁷ “Were there women authors in the Middle Ages? The answer depends on which term we consider to be in question, ‘women’ or ‘author’. [...] Those who study literature by medieval women find themselves facing a critical quandary: is it possible to speak of medieval women authors if the ‘author’ did not exist in the Middle Ages?”

⁸ “Authorship held a variety of meanings in the Middle Ages within different institutional and cultural contexts. In scholastic settings, medieval grammarians employed the term *auctor* as marker of doctrinal authority, signifying an ancient theologian or approved classical writer who commanded deference and obedience. The *auctor*’s status emerged through a system that linked *auctoritas*, authority, to tradition, defined as a stream of continuous influence by its root *tradere*, to pass on.”

Essa seria a compreensão de autoria usada, por exemplo, por Christine de Pizan na abertura do seu *A Cidade das Damas* (c.1405), quando vislumbra, em seu recinto de estudo “uma série de autoras”, ou seja, uma tradição de escritos de autoria feminina em forma de “uma fonte que jorra” ao longo dos séculos. No entanto, como ainda observa Summit (2003, p. 92), “[...] a cena no estúdio de Christine também marca a distância entre o *auctor* e o escritor vivo.” (Tradução minha),⁹ dado o contraste entre as autoras ligadas pela tradição e o status conferido pelas autoridades eclesiásticas no caso de religiosas autoras de relatos.

Devemos ressaltar, no entanto, que o ato da escrita na Idade Média estava ligado a contextos sociais e históricos que envolviam patrocínio, reprodução e circulação, o que colocava em xeque a autonomia do “autor”, bem como às figuras dos escribas, compiladores, confessores e biógrafos: “[...] nenhum autor medieval poderia unilateralmente declarar que ele ou ela seriam um *autor* sem o apoio de múltiplos agentes de transmissão textual através dos quais a escrita ganharia autoridade.” (SUMMIT, 2003, p. 93). (Tradução minha).¹⁰

O próprio fato de terem seus textos escritos em vernáculo, como no caso de Juliana e Kempe, as desautorizava enquanto *auctores*, de acordo com essa linha de pensamento, pois o latim não havia sido empregado (elemento que conferiria autoridade a um texto), mas o uso de um escriba para tal empreitada já conferiria essa validação cultural. O que não significava que não possuíssem cultura letrada ou não soubessem ler e escrever. E, portanto, tal fato não justificaria a exclusão de muitas do cânone literário. Na verdade, trata-se de um problema de desautorização da voz feminina, como observa Deplagne:

O problema da desautorização da voz feminina faz parte do processo de seleção e exclusão, como fator que opera na canonização de escritores e obras. Historicamente assentado por valores ligados ao patriarcalismo, à moral cristã, à elite dominante, entre outros, o processo de canonização reproduz necessariamente as relações de poder e interesses de classes e de gênero constituintes de um determinado período histórico. (2012, p.295)

Assim podemos observar o quanto a noção de autoria de um texto envolve questões bem mais amplas do que a pura e simples categoria literária. Como observa Michel Foucault em seu “O que é um autor?” (2009, p.274), “a função autor é, portanto,

⁹ “[...] the scene in Christine’s study also marks the distance between the *auctor* and the living writer.”

¹⁰ “[...] no medieval writer could unilaterally declare him- or herself to be an *auctor* without the support of the multiple agents and acts of textual transmission through which writing gained cultural authority.”

característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”, ou seja, é uma categoria que ultrapassa a própria figura do (a) escritor (a) e se configura na forma de discurso que circula em uma dada sociedade numa determinada época. Além disso, “o autor é igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação e da influência.” (FOUCAULT, 2009, p.278). Nesse sentido, poderíamos considerar que as obras das autoras em estudo teriam sua autenticidade atestada pelos elementos textuais, estilísticos e literários que perpassariam as mesmas e lhes confeririam essa unidade de escrita mencionada por Foucault.

A autoridade de um determinado texto poderia ser muitas vezes manipulada a fim de conferir elementos relativos ao status social desse mesmo texto. A questão de gênero estaria dentre esses elementos atributivos de autoria, pois como podemos perceber, uma “assinatura” feminina não era garantia de uma “autoria” feminina, devido ao meio predominantemente masculino no qual produziam. Como ainda observa Summit,

Mas como os escribas e os biógrafos mostram o ato de registrar não é neutro; longe disso, o verdadeiro processo de confiar o texto divinamente inspirado à escrita significava sujeitar o mesmo aos objetivos conflituosos e às preocupações da cultura letreada. Os textos carregam as marcas desses conflitos, mostrando que sua “autoria” é produzida não através da vontade expressa de uma pessoa, mas através de lutas pela autoridade e a interpretação que começa com sua primeira inscrição e continuam através da sua história posterior. (2003, p.99) (Tradução minha).¹¹

Dessa forma temos a estratégia encontrada por essas mulheres de se inserirem nesse contexto conflituoso e permeado pelas disputas de poder das instituições que ditavam as regras na Idade Média, como por exemplo, no caso das escritas dessas místicas, a instituição Igreja Católica. Portanto, todos esses recursos literários e discursivos, apresentados nessas narrativas de vivências pessoais com uma divindade, ou seja, narrativas de cunho autobiográfico, constroem uma forma de auto-representação, que constitui uma das marcas da literatura de autoria feminina:

É evidente que toda representação e auto-representação estão inseridas em um contexto determinado, em um certo “lugar” de onde se fala, pois todo ser está de certa forma condicionado ao seu meio, ao seu período histórico e seus valores, mesmo quando se colocam em posição contrária. Tal delimitação

¹¹ “But as scribes and biographers show, the act of recording is not a neutral one; far from it, the very process of committing the divinely inspired text to writing meant subjecting it to the conflicting aims, and concerns of literate culture. These texts bear the marks of those conflicts, showing that their ‘authorship’ is produced not through the expressive will of one person, but through the struggles over authority and interpretation that begin with their first inscription and continue throughout the later history of their circulation.”

espacial nos parece um instrumento de análise na abordagem da experiência feminina da escrita na Idade Média, na medida em que nos ajuda a reconhecer o processo de busca de uma identidade nas representações e auto-representações. (DEPLAGNE, 2012, p. 289)

Esse “lugar” do qual nos fala a citação acima é um lugar, no caso das místicas aqui estudadas, *gendrado*. Mesmo com todas as imposições e possíveis alterações realizadas pelos escribas, biógrafos e compiladores dessas obras, ainda assim temos textos que, através de sua própria tessitura literária e discursiva, apontam para uma autoria feminina. Como observa Jennifer Summit (2003, p. 105), as obras de Christina de Markyate, Juliana de Norwich e Margery Kempe oferecem um exemplo “de como as condições textuais e históricas específicas da cultura literária medieval demandam novas definições de autoria, definições que nos permitem apreciar a gama completa de atividades autorais femininas”.¹² (Tradução minha)

Considerações Finais

Como pudemos observar, a questão da literatura de autoria feminina na Idade Média suscitou e ainda suscita até hoje discussões acerca do próprio conceito de autoria nessa época da História. As obras atribuídas a Christina de Markyate, Juliana de Norwich e Margery Kempe põem em cheque o conceito de “autoria” moderno utilizando uma linguagem que fala de suas experiências enquanto mulheres que experienciaram o contato com o divino.

Além disso, constituem um ponto de partida para reflexões e discussões acerca da própria imagem das mulheres medievais. Não seriam elas mais imaginadas, do que realmente vistas? Nesse sentido, podemos, portanto, pensar uma nova forma de encarar e desconstruir o cânone literário medieval, demonstrando que sim, havia autoras na Idade Média inglesa.

Referências

- BAKER, Denise N. (Ed.). *The Showings of Julian of Norwich*. (A Norton Critical Edition). New York: W.W. Norton & Company, 2005.
- CHENU, M.-D. “Auctor, Actor, Autor”. In: *Bulletin Du Cange: Archivium Latinitas Medii Aevi*. 3 (1927), p. 81-6.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. (Trad. De Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

¹² “[...] how the specific historical and textual conditions of medieval literary culture demand new definitions of authorship, definitions that will allow us to appreciate the full range of women’s authorial activities.”

- DEPLAGNE, Luciana de F. C.. "Palavras em ato: A Literatura de autoria feminina na Idade Média". 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero (2012): p. 287-298. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/17redor/17redor/rt/captureCite/405/0Acess o> em 26 Abr. 2017.
- FANOUS, S.; LEYSER, H. (Orgs.). *The Life of Christina of Markyate*. (Trad. De C.H. Talbot). Oxford: Oxford University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Organização e seleção de textos, Manoel Barros da Motta, tradução, Inês Autran Dourado Barbosa). 2ª. Ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. (Trad. De B.A. Windeatt). London: Penguin Books, 1994.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. (Trad. de Angela M. S. Corrêa). 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- PIZAN, C. *A Cidade das Damas*. (Trad. e Apresentação brasileira de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne). Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.
- SUMMIT, Jennifer. "Women and Authorship". In: DINSHAW, C.; WALLACE, D. (ed.). *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. pp. 91-108.
- TELLES, Norma. "Autor+a". In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica: Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- WATT, Diane. "Introduction". Disponível em:<http://epubs.surrey.ac.uk/728537/4/Watt%202012%20MARGERY%20KEMPE.pdf>. Acesso em 21 de abril de 2017.

**UTOPIA, DISTOPIA E A INSATISFAÇÃO COM A REALIDADE EM A
CIDADE DAS DAMAS, DE CHRISTINE DE PIZAN E O ÚLTIMO HOMEM, DE
MARY SHELLEY**

Ma. Janile Pequeno Soares (PPGL/UFPB)

“[...] o horror das distopias é que elas sempre nos recordam algum aspecto sombrio da realidade”.

Lucia de La Rocque

“A utopia de uns pode, ao mesmo tempo, ser a distopia de outros”.

Gregory Clayers

Considerações iniciais

Desde que Thomas More colocou para o mundo sua *Utopia* em 1516, debates e discussões sobre o termo e as mudanças e reflexos que seu conceito incita, foram e tem sido abundantes. Este trabalho tem por objetivo levantar considerações a respeito dos pontos que unem a utopia de Christine de Pizan *A Cidade das Damas*, escrita em 1405, final do período medieval, e a distopia de Mary Shelley *O Último Homem*, texto escrito em 1826, início do século XIX. O texto de Pizan, a primeira utopia feminista escrita por uma mulher, nos coloca diante de argumentos que empoderam as capacidades intelectuais da mulher, problematizando seu papel na sociedade e trazendo alternativas para a desconstrução do pensamento misógino em relação às mulheres, através de um projeto utópico que cria a cidade ideal onde as mulheres têm espaço e voz. Já no texto de Shelley, primeira obra pós-apocalíptica/distópica escrita por uma mulher, encontramos o desenvolvimento de um mundo onde o projeto humano falhou devido à vontade de poder exacerbada, egoísmo e falta de amor nas relações sociais, fazendo com que a humanidade seja tomada por uma praga que poupa apenas um único sujeito; imune à praga, o último homem descreve o fim da humanidade em meio a ponderações sobre fraqueza humana diante de suas intencionalidades monstruosas, o que impede a construção de uma sociedade justa. Escritos em épocas diferentes e com abordagens do mundo diferentes, os textos de Pizan e Shelley se unem diante do mesmo ponto que une o pensamento utópico ao distópico: a insatisfação com a realidade, e este é o ponto central de nossa análise.

Longe de querermos fazer um apanhado completo sobre o percurso histórico da origem do termo “utopia”, o que faremos inicialmente será uma breve passeio sobre esse tópico para elucidar e tornar compreensível o surgimento, tempos depois, do que hoje conhecemos como “distopia”, por acreditarmos ser essencial para o nosso ponto de

discussão mais adiante, quando mostramos como essas duas formas de pensar a realidade estão imbricadas e, em muitos casos, como ambas as ideias se complementam.

Utopia: uma nova forma de expor a realidade

O texto de More nos apresenta um mundo (à parte da sociedade real), onde tudo pode ser melhor e mais bem elaborado do que aquilo que estão todos habituados a vivenciar em sua sociedade corrente. Nela duas posições são justapostas, uma positiva e outra negativa: no Livro I temos a espécie de análise crítica da forma como está constituída a sociedade do próprio autor; no Livro II nos é descrita uma sociedade que, baseada no que foi mostrado da primeira, se apresenta como uma alternativa/fuga de/para um lugar melhor. Tendo sua primeira aparição então como um neologismo, criado por More para descrever um lugar que não existia, passamos a considerar três concepções para o termo que, segundo Fátima Vieira (2010), não deve certamente ser apenas reduzido à história da palavra cunhada por More. Desse modo temos: (1) uma ideia, particularmente centrada como substantivo e que nomeia a ilha de More. O autor se utilizou da junção de prefixo e raiz etimológica grega para dar nome à ilha desconhecida descrita pelo navegador Português Raphael Hythloday, e como título do livro. Nesse momento o termo inicia um caminho que viria a relacioná-lo sempre que se alude a lugares paradisíacos imaginários. (2) conceito/reação contra o presente indesejável; uma aspiração para alternativas, este inclusive, é considerado o conceito mais importante e aceito. (3) gênero literário, uma nova forma de escrever sobre as aspirações dos sujeitos como crítica e demonstração de insatisfação com a sociedade na qual se encontra.

Utopia passou a fazer parte de nosso cotidiano de um modo que não podemos mais nos distanciar. Por descrever uma sociedade com modos e organização de vida que não existe e que não fazem parte do que poderia ser chamado de real, as utopias são “o não-lugar”, “o outro lugar” (fora) da história, são aquilo que está em paralelo com o real e que é melhor, e desse modo, ao alcançar esse lugar ele deixa de ser utópico. Ao contrário do que é normalmente postulado, as utopias não descrevem ou almejam uma sociedade perfeita, mas uma melhor do que a existente. Nas palavras de Fátima Vieira:

O desejo por uma vida melhor, causado por um sentimento de descontentamento direcionado à sociedade que se vive. [...] a fonte principal de energia da utopia: esperança. Utopia é então vista como uma questão de atitude, como *um tipo de reação a um presente indesejável e uma aspiração*

para superar todas as dificuldades pela imaginação de possíveis alternativas¹.
(VIEIRA, 2010, p. 6-7). – destaque e tradução nossa.

A esperança, esse termo que rege todo o pensamento utópico, se constitui como a chave para tomada de atitudes independentemente da época. Apesar de a obra de More ter cunhado o termo e ser, até nossos dias, considerada como a precursora desse gênero como conhecemos hoje, é importante destacarmos a existência do sentimento e da tomada de atitude feita já no século XV, quando o termo ainda não tinha sido cunhado, porém a ideia e a sensação já eram disseminadas: a *Cidade das Damas* da autora ítalo-francesa Christine de Pizan, publicada em 1405.

A Cidade de Pizan

Trata-se de um texto alegórico onde encontramos uma cidade eterna que abriga todas as mulheres do passado, presente e futuro. A cidade de Pizan é uma espécie de ficção dentro da ficção, desenvolvendo um lugar imaginado, que faz parte dos anseios da própria Pizan, que aparece como nossa personagem principal que “constrói” uma cidade melhor que abriga apenas mulheres. Dessa forma desenvolvido, o texto de Pizan antecipa em quase um século as aspirações formais ideológicas do utopismo literário de More e se instaura como marco da tradição utópica feminista.

O tom é decididamente pessoal, quando Christine inicia o projeto relatando sua depressão e o ódio próprio resultante da sua absorção da misoginia - inevitável, penetrante e, de algum modo, persuasiva - dos escritores tradicionais da moral. Ela pega o volume de um deles (Mateolo), e como ela observa, filósofos, poetas, oradores, ‘todos falam pela mesma boca’ sobre os males das mulheres. Através da aparição repentina de três damas (Razão, Retidão e Justiça) em uma visão -sonho- Christine recebe consolação e encorajamento, assim como por elas é escolhida para construir a Cidade das Damas, para lutar contra essa tradição literária insidiosa antifeminista. Seu plano utópico é criar um lugar (imaginário e eterno) cuja fundação, muralhas, paredes, tetos e torres são ‘feitas’ de boas mulheres - cristãs e pagãs, do passado e presente – no qual essas mulheres honradas do passado, presente e futuro possam se refugiar das barbáries da sociedade e dos homens.

¹ The desire for a better life, caused by a feeling of discontentment towards the society one lives in. [...] the principal energy of utopia: hope. Utopia is then to be seen as a matter of attitude, as a kind of reaction to an undesirable present and an aspiration to overcome all difficulties by the imagination of possible alternatives. (VIEIRA, 2010, p.6-7)

O texto de Pizan evoca uma necessidade latente de mostrar como as mulheres são seres dignos de respeito e espaço social tanto quanto o são os homens, e para isso, faz uma verdadeira antologia e cita várias mulheres que ao longo da história tiveram um papel demasiado importante, destacando suas capacidades em várias esferas, seja intelectual, filosófica, física, moral, comportamental, matemática, armamentista, estrategista, guerrilheira, dentre outras. Todas as mulheres citadas são ‘convidadas’ a integrar essa ‘cidade’ como um espaço de exemplo e de contestação do pensamento corrente de sua época sobre a incapacidade das mulheres. E essa ‘construção’ aponta de forma bastante clara no texto para a insatisfação de Pizan sobre a sua realidade. Vejamos uma passagem do texto quando Pizan ‘dialoga’ com a Dama Razão:

- Dama, certamente Deus concedeu uma força maravilhosa às mulheres que mencionastes. Mas, ensina-me ainda, por favor, se Deus, que lhes concedeu tantas graças que honraram o sexo feminino, não quis honrá-lo, privilegiando algumas delas com virtudes, grande inteligência e saber. Desejo muito saber se seriam possíveis tais habilidades, pois os homens afirmam que as mulheres são dotadas de fraca capacidade intelectual.

- Resposta: Filha, por tudo que te disse anteriormente, podes saber que é completamente o contrário de tal opinião, e para te provar, com maior clareza, citar-te-ei alguns exemplos. Vou repetir e não duvides do contrário, pois, se fosse um hábito mandar as meninas à escola e ensinar-lhes as ciências, como o fazem com os meninos, elas aprenderiam e compreenderiam as sutilezas de todas as artes e de todas as ciências tão perfeitamente quanto eles. (PIZAN, p. 126, 2012)

Ao longo dos diálogos de Pizan e suas Damas, cada mulher homenageada e cada preconceito vigente que é desfeito representam um tijolo que constrói a cidade desejada e sonhada não só por Pizan, mas por muitas das mulheres de sua época, que se pudessem viveriam em um mundo outro onde elas pudessem ser livres da misoginia e falta de caráter que pestilenta os sujeitos de sua sociedade. Em outra passagem Pizan levanta um questionamento bastante pertinente, ainda em diálogo com a Dama Razão e cavando um buraco com sua enxada da indagação, assim diz:

- Dama, lembro-me do que dissesse agora a pouco , acerca de todos aqueles homens que maldisseram tão severamente os costumes das mulheres, condenando-as em massa: mais o ouro demora na fusão, mais ele fica fino. Deve-se entender, com isso, que quanto mais elas são condenadas sem motivo, maior é o mérito da sua glória. Dizei-me, vos peço, porque tantos autores as maldizem em suas obras? O que os motiva? Pois, vós já me fizestes entender que eles estão errados. Será que é a Natureza que os leva a isso ou será que o fazem por ódio? Como isso acontece?

- Ela respondeu-me assim: Filha, para te encorajar a cavar mais profundamente, a primeira escavação será minha. Saibas que isso não vem da Natureza, ao contrário, pois não existe nenhum laço terrestre mais forte do esse amor que ela criou, por vontade divina, entre o homem e a mulher. Os motivos que levaram – e ainda levam – os homens a condenarem as mulheres, como os autores que leste, são diversos e múltiplos. [...] uns por causa de seus próprios vícios, outros devido à enfermidade de seu próprio corpo, outros por pura inveja, outros ainda porque adoram maldizer. Outros, ainda, para mostrar que leram bastante, baseiam-se mais naquilo que encontraram nos livros e fazem apenas citar os autores, repetindo o que já se foi dito. [...] Aqueles que disseram injúrias às mulheres, por inveja, são homens indignos que, tendo conhecido e encontrado um grande número de mulheres mais inteligente e de conduta mais nobre do que a deles, tornaram-se amargos e rancorosos. Eis porque sua inveja os leva a difamar as mulheres, esperando sufocar e reduzir, de tal maneira, seu renome e valor [...] (PIZAN, 2012, p. 73-77).

Ao nos apresentar as respostas aos seus questionamentos, Pizan nos coloca em contato com o seu próprio modo de pensar e nos convida a rever os mesmos questionamentos e o modo como estamos conduzindo nossa forma de pensar, se feita de uma maneira justa ou discriminatória. Os motivos que são apontados para explicar a maldade de alguns homens sobre as mulheres é um fato que anos, talvez séculos, mais adiante seria considerado um fato comprovado, já depois de muitas injúrias e comportamentos monstruosos em direção às mulheres. Outro ponto demasiado contundente e original destacado por Pizan sobre a maneira como a misoginia é transmitida através da repetição de comportamento é algo digno de nota, principalmente quando consideramos que fora escrito em 1405, anteriormente a muitos dos tratados feministas que o período moderno traria: a questão da representatividade e necessidade (dos homens) de reafirmarem os discursos daqueles que os precederam, alimentando seus modos de pensar mesmo que estes sejam errôneos, como em muitos casos se constatou.

Cada diálogo de Pizan e suas Damas nos conduz ao fortalecimento da certeza de quão fortes, inteligentes, capazes e importantes são as mulheres, através do conhecimento exemplar de muitas que fizeram parte da história de sociedades do mundo de um modo geral. Pizan evoca as mulheres do passado, do presente e afirma que ainda muitas serão as mulheres que mais adiante no futuro serão dignas de respeito e importância e, assim, aptas a fazerem parte da Cidade das Damas. E este ponto, apesar de conter uma verdade muito construtiva, já que afirma que sempre irão existir mulheres fortes e capazes, também nos parece ser o tijolo que poderia fazer desandar a maravilhosa cidade perfeita, pois somente algumas mulheres são dignas, não há a referencia à inclusão de todas as mulheres (considerando que toda e qualquer mulher em sociedade misógina está à mercê de ataques e injustiças), e assim, a utopia de umas se apresenta como uma distopia para

as outras. É o plano utópico de uma cidade melhor, mas melhor porque estão nela apenas aquelas que se destacaram de algum modo, e esta premissa é um pouco perigosa. No entanto, o texto de Pizan ainda se faz de uma maneira tão forte e exemplar no sentido de exaltar as mulheres que conseguimos amenizar esse pormenor.

No livro segundo, que constitui a segunda parte do texto, é narrada a construção do interior da Cidade, os edifícios e como foi povoada, neste momento somos apresentados às Sibilas, aquelas que anunciam o futuro. É muito instigante o fato de Pizan ter destacado essas mulheres míticas que foram incumbidas de falarem sobre o futuro. Nesta parte os diálogos com a Dama Retidão são feitos para que as mulheres escolhidas povoem a Cidade “onde residirão para sempre”, e assim, essa ideia de eternidade evoca a afirmação de que essas mulheres e a discussão sobre um lugar melhor onde elas possam ser respeitadas será contínuo. Sobre as Sibilas Dama Retidão diz:

Entre as damas de dignidade soberana, aparecem, acima de todas, aquelas de plena sabedoria, as sábias Sibilas que, como indicam as obras dos autores mais importante, eram em número de dez, ainda que alguns citam apenas nove. Ó cara amiga, preste bem atenção: Já houve algum profeta de quem Deus tivesse amado tanto, e a quem tivesse consentido honras maiores em revelação, que aquelas feitas a essas nobilíssimas damas, evocadas aqui? Não foi posto nelas o santo dom da profecia, tão profunda e arguta que suas palavras nem pareciam anunciar o futuro, mas antes, uma crônica de acontecimentos passados e conhecidos, de tão claras, evidentes e compreensíveis eram suas palavras e seus escritos? Suas obras falaram, inclusive, da vinda de Jesus Cristo, o que aconteceu muito tempo depois, e de maneira ainda mais clara e com mais detalhes do que o que foi encontrado pelos profetas. Essas mulheres se mantiveram castas a vida inteira, desprezando todo ato impuro. Eram todas chamas de Sibilas. Mas, isso não significa que se tratam de seus nomes. Sibila quer dizer: aquela que conhece o pensamento de Deus. E foram assim chamas, por profetizarem coisas tão extraordinárias que apenas o espírito divino poderia ter ditado aquelas palavras [...] As Sibilas nasceram em diferentes países do mundo e em épocas distintas [...] apesar de serem todas pagãs e nenhuma pertencia à religião dos judeus”. (PIZAN, p. 166-167, 2012).

Demonstrando o poder das mulheres por serem as únicas escolhidas pelo divino para anuciarem o porvir, Pizan nos coloca mais uma vez em contato com um ponto instigante de sua obra e nos faz refletir também sobre o futuro-presente, quando consideramos que nossos dias são o futuro da época da autora, percebemos como suas questões foram pioneiras e denunciam um passado que ainda se parece tanto com o seu futuro. Necessitamos da utopia de Pizan hoje, talvez, com ainda mais ênfase do que séculos atrás, mas também ao longo desse período que nos separa daquela realidade, fomos apresentados a outro conceito que também teve na escrita feminina seu pioneiro anúncio de desejo mesclado à insatisfação: a distopia.

Distopia: uma forma de alertar sobre os males de uma época

Ao falar de distopias nossa mente nos leva imediatamente para os lugares de caos onde nada funciona e tudo é levado a nos convencer de que aquele é o próprio inferno, se opondo amargamente ao paraíso, princípio das utopias. Esse conceito tão difundido e tornado atualmente, tão prolífico em quase todas as formas de arte, tem uma raiz bem mais distante do que imaginamos.

De acordo com Patricia Koster (1983) foi Baptist Noel Turner quem primeiro cunhou o termo “dystopia”, em 1782. Ela afirma que Turner pode ser creditado com a etimologia da palavra, uma vez que fora o primeiro a colocar o prefixo grego ao radical que formou a ideia conceitual carregada pelo termo: *Δυς-topia*. Já pesquisas feitas por Deirdre Ni Chuanacháin, apontam que a assertiva de Koster está equivocada, segundo Deirdre, a obra anonimamente publicada com o título *Utopia: or Apollo's Golden Days* em 1747, atribuída a Lewis Henry Younge, claramente, faz uso da palavra “dystopia”, apesar de erroneamente grafada e, contrasta diretamente com o sentido de “utopia”, aparecendo pelo menos três vezes neste livro grafada como “Dustopia”. Um ano depois, corrigindo o erro de grafia da palavra em uma reedição de *Golden Days*, os editores da *The Gentleman's Magazine*, em setembro de 1748, imprimiram, talvez, a primeira versão escrita de distopia (*dystopia* em inglês). O próximo importante uso veio em 1868 no discurso parlamentar proferido por John Stuart Mill ante a Câmara dos Comuns, quando denuncia a política de terras do governo da Irlanda:

É, provavelmente, demasiado elogioso chamá-los de utópicos; deveriam, em vez disso, serem chamados de dis-tópicos ou caco-tópicos. O que é comumente chamado utopia é demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem defender é muito mal para ser praticável².

As ideias sobre o desejo de um lugar melhor passaram a não mais alimentar os corações das pessoas que viam sempre tantos problemas em sua sociedade, o plano utópico passou a inspirar ingenuidade, de certo modo, não pela vontade de algo melhor ter morrido, mas porque representava apenas isso, uma vontade, os sujeitos precisam de algo mais ativo e concreto, precisavam perceber que não adianta sonhar com um lugar melhor, fora de sua realidade, mas fazer algo possível para modificar a sociedade na qual

² Ver mais em: <https://distopicas.wordpress.com/tag/john-stuart-mill/>

se encontra para que ela não se torne o oposto do desejo, para que não se torne um caos. Daí surge o impulso distópico.

Quando a era dos contos de fada ou de tudo o quanto for relacionado ao que se entendia como encantado, ligado à Natureza, se desvaneceu, sendo substituído pelo iluminismo das ideias, as possibilidades de distopia monstruosa foram renovadas, a monstruosidade dos seres míticos imaginários amedrontadores acabaram por se revelarem humanas (CLAYES, 2017). O homem acabou por demonstrar ser o maior empecilho para o progresso de sua própria nação, com sua vontade de poder acima de todas as ideias de bem estar:

No século vinte as visões utópicas foram atacadas por críticos que argumentaram que na realidade muitas das utopias se tornariam ‘distopias’, ou seja, sociedade opressivas poderiam aparecer devido à tirania do sistema ‘perfeito’ sobre a vontade do indivíduo³. (PURKAR, p. 2, 2013). – tradução nossa.

Com a mudança do foco e ainda assim bastante atrelado à utopia, o que foi feito nada mais foi que o mesmo procedimento que ocorreu com a etimologia de sua antecessora. Para mostrar o outro lado, mas com uma forma agora mais visceral e chocante, o termo ‘distopia’ também foi constituído por afixação: ‘dis’- do grego dys: dificuldade, dor, privação; ‘topos’: lugar = Distopia: lugar ruim ou de privação.

Ainda sobre o sentido impregnado historicamente sobre o termo é imprescindível que observemos as considerações abaixo:

Apesar do nome, distopia não é simplesmente o oposto de utopia. O oposto verdadeiro de utopia seria uma sociedade que é completamente não planejada ou que é planejada para ser deliberadamente aterrorizante e horrível”⁴. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, p. 1, 2010). – tradução nossa.

Utopia nos leva a um futuro e serve para indicar o presente, distopia nos coloca diretamente numa realidade sombria e deprimente, evocando um futuro terrível se nós não reconhecermos e tratarmos seus sintomas que estão no aqui e agora⁵. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, p. 2, 2010). – tradução nossa.

³ In the twentieth century, the utopian visions were attacked by the critics who argued that in reality many such utopias would turn out to be ‘dystopias’, that is, oppressive societies, may be due to the tyranny of the ‘perfect’ system over the will of the individual. (PURKAR, p. 2, 2013).

⁴ Despite the name, dystopia is not simply the opposite of utopia. A true opposite of utopia would be a society that is either completely unplanned or is planned to be deliberately terrifying awful. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, p. 1, 2010).

⁵ Utopia takes us into a future and serves to indict the present, dystopia places us directly in a dark and depressing reality, conjuring up a terrifying future if we do not recognize and treat its symptoms in the here and now. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, p. 2, 2010).

As citações acima resumem bem o verdadeiro sentido que as distopias carregam já que com a disseminação em massa do conceito, às vezes, ele é diluído de uma forma muito radical ou simplista demais. Não podemos deixar de lado o fato de que é um conceito que está intimamente ligado ao conceito de utopia, mas é preciso que suas particularidades sejam ressaltadas e compreendidas: “A maneira principal de diferenciar os dois fenômenos é pousando os olhos nos resultados, já que o impulso ou desejo por um futuro melhor está usualmente presente em ambos” (GORDIN; TILLEY; PRAKAS, p. 2, 2010). Nas palavras de Booker:

O pensamento distópico não desqualifica o pensamento utópico, mas age meramente como uma voz opositora saudável que ajuda a prevenir o pensamento utópico de se tornar rotineiro⁶. (BOOKER, p. 175, 1990). – tradução nossa.

O pensamento distópico pode servir como um corretivo viável a essa tendência, e portanto, deve ser pensado como o que trabalha *com* ao invés de *contra* o pensamento utópico”. (BOOKER, p. 177, 1990). – tradução e destaque nossos⁷. – tradução e destaque nosso.

As distopias (principalmente no campo literário) não carregam uma total falta de positividade ou esperança, elas são construídas apenas diante do plano que falhou por ter sido mal planejado, porque precauções não foram tomadas, mas ambas as ideias diante de um lugar diferente tem suas raízes no desejo de mudança, isso é comum em ambas.

Nas palavras de Clayes:

A utopia aparece como um gênero literário popular ao fim do século dezenove. A distopia emerge do mesmo conjunto de problemas: como controlar a industrialização, pobreza generalizada, a concentração das riquezas, e uma crescente tendência direcionada a soluções coletivistas para esses assuntos. Mas em uma época também caracterizada pelo crescimento do individualismo, alguns viram mais da repressão e atributos puritanos da velha tradição utópica como parte do problema do que como a solução⁸. (CLAYES, p. 274, 2017) – tradução nossa.

O plano utópico não é mais parte da rede de soluções dos problemas pungentes apontados pelas distopias. Novas formas de ver o mundo requerem novas estratégias de

⁶ Dystopian thought does not disable utopian thought, but merely acts as a healthy opposing voice that helps prevent utopian thought going stale. (BOOKER, p. 175, 1990)

⁷ Dystopian thought can serve as a valuable corrective to this tendency, and therefore should be thought of as working with rather than against utopian thought. (BOOKER, p. 177, 1990).

⁸ Utopia comes into its own as a popular literary genre in the late nineteenth century. Dystopia emerges from the same set of problems: how to control industrialization, widespread poverty, the concentration of wealth, and an increasing tendency towards collectivist solutions to these issues. But in an age also characterized by growing individualism, some saw the more repressive and puritanical attributes of the utopian tradition as part of the problem rather than of the solution. (CLAYES, p. 274, 2017)

soluções para suas dificuldades, mesmo quando os sujeitos em sociedade são tão cegos por poder que não conseguem sequer enxergar que vivem em uma construção constante que os levará ao caos, se não tomar os devidos cuidados. Apesar de ter sua apropriação literária e etimológica difundida com mais ênfase já no período moderno, o sentimento, demonstração, crítica social e premissa de que algo estava errado e que deveria ser mudado já se fazia presente e tomado das páginas literárias em 1826, antes mesmo do famoso pronunciamento do senhor Mill no parlamento londrino. Através do texto de Mary Shelley intitulado *O Último Homem* (*The Last Man* em inglês), primeira obra pós-apocalíptica escrita por uma mulher, o pioneirismo de Shelley coloca seu texto em um espaço de discussão e visão de mundo que conheceríamos na literatura tradicional apenas muitos anos depois. Ela dava início a uma nova forma de alertar sobre os males de uma época.

O Último Homem: a distopia pós-apocalíptica de Mary Shelley

O Último Homem (1826) é o segundo romance mais proeminente da escritora inglesa Mary Shelley, amplamente conhecida como a autora de *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (1818), obra que a colocou nos holofotes da literatura gótica de horror, por instaurar uma nova forma de escrever o gótico, pois em seu enredo deixa para trás o elemento gótico tradicionalmente centrado no lado espiritual passando a focar na esfera psicológica e social. A discussão social é tema que envolve também o seu segundo romance mais popular, que aqui apresentamos, assim como a discussão sobre a maldade e egoísmo humanos que transformam homens em lobos de si mesmos. O ambiente que envolvia a escritora, ao passo que escrevia o romance, estava inundado pelas dúvidas e questionamentos sobre a maldade humana e as consequências de atos extremos associados sempre à sua vontade de poder exacerbada e à falta de amor.

O romance é produto de um período de desolação, Mary Shelley coloca sua obra apocalíptica juntamente com as de seus contemporâneos para exibir sua visão sobre os horrores das revoluções, principalmente da Revolução Francesa, a subsequente carnificina das guerras napoleônicas e as incertezas metafísicas e culturais sobre os ataques da era-romântica em direção às questões comportamentais, políticas e sociais do contexto inglês, tanto em relação à estrutura social carregada de pressões direcionadas a quem podia ou não fazer parte dos espaços públicos, quanto à opressão e desvalorização da mulher na camada política, pública, social, a ela respeitado apenas o espaço doméstico.

A obra de Shelley aparece nesse cenário como precursor do estilo denunciador-crítico-apocalítico-filosófico sob a escrita de autoria feminina, já que seus contemporâneos e/ou antecessores foram todos homens, a escritora presenteia o espaço temático com a visão feminina da situação e da formação textual.

Le Dernier Homme (1805) (O Último Homem) de Jean Baptiste Cousin de Grainville é conhecido como o precursor desse modo/gênero pós-apocalíptico revolucionário, seguido por *The Last Man* (1823) de Thomas Campbell, dentre outros. No entanto, o *The Last Man* (O Último Homem) de Mary Shelley tem sua particularidade que o distingue dos modelos anteriores, já que é o primeiro a destacar um herói solitário em meio à devastação humana sob as lentes da escrita de autoria feminina. O romance de Shelley aparece num momento de devastação vivido pela sociedade inglesa densamente inundada pelas mudanças e ideias advindas das revoluções, como dito logo acima, consequentemente, a sensação de incompletude e solidão faz com que muitos escritores sintam com densidade a solidão em meio a uma humanidade que se destrói paulatinamente.

O romance de Shelley não segue a linha do lugar comum da visão destruidora sobre o homem através de vestígios advindos da natureza como haviam se padronizado as histórias pós-apocalípticas, mas levanta a questão da transformação do homem pela sua desestrutura individual inspirada pela vontade de poder que sobrepõe todos os outros impulsos humanos de amor, compaixão, generosidade e justiça. Como atesta uma das falas de Lionel Verney:

Onde estavam a dor e o mal? Não no calmo ar ou encapelado oceano; não nas florestas ou nos campos férteis, nem entre os pássaros que fizeram as árvores ressoarem com música, nem nos animais que em meio à fartura expuseram-se ao brilho do sol. **Nosso inimigo**, como a Calamidade de Homero, **percorreu nossos corações** e nenhum soído foi ecoado de seus passos. (SHELLEY, 2007: 337-338) -destaque nosso.

O Último Homem conta a história do filho de um nobre que perde toda sua fortuna em jogos de azar, Lionel Verney, que se tornará o último homem restante na Terra quando a humanidade é destruída por uma praga no século XXI, ele, imune a essa praga, vê a dissipaçāo do mundo como conhecia. Mas a praga que destrói a humanidade no romance de Shelley não aparece misteriosamente para assolar o homem, ela é desenvolvida eposta à vida pelo próprio homem, e ele nos aparece como lobo de si mesmo.

Já na Introdução à sua narrativa Shelley nos coloca de encontro com uma outra história que preanuncia essa tomada de antecipação de algo terrível com aquelas que

Pizan já havia destacado também em seu texto: Shelley afirma que em 1818 ela descobriu, na caverna de uma Sibila, perto de Nápoles, uma coleção de escritos proféticos pintados pela Sibila de Cumas. Shelley editou estes escritos em uma narrativa atual, a narrativa em primeira pessoa de um homem que vive no final do século XXI. Assim, é curioso como Mary se utiliza das ‘visões’ de uma das profetizas, a sétima dentre as dez que se tem registro, segundo Pizan, para alertar sobre o futuro de seu país condenado pela imprudência dos homens.

Vejamos estas duas passagens onde essa crítica se faz presente no romance de Shelley:

[...] agora é o homem o senhor da criação? Olhe para ele – ah! Vejo a peste! Ela atacou a sua carne, emaranhou-se com seu ser e cega seus olhos, que perscrutam o céu. Deite-se, Oh homem, na terra salpicada de flores; abra mão de toda reivindicação de sua herança , tudo o que você pode um dia possuir dela é a pequena célula que o morto exige. A peste é a companheira da primavera, do brilho do sol e da fartura. Não mais lutamos com ela. Esquecemo-nos do que fazíamos quando ela não existia. [...] **Os homens fizeram jornadas periclitantes para possuir esplêndidas bugigangas da terra, gemas e ouro.** [...] **Agora a vida é tudo o que cobiçamos;** que este autômato de carne deve, com juntas e peças em ordem, desempenhar suas funções. [...] Éramos, com efeito, suficientemente degradados. (SHELLEY, 2007:338). Grifo nosso.

Tudo está acabado, agora. Ele está solitário; como os nossos primeiros pais, expulsos do Paraíso, ele olha para trás, na direção da paisagem que abandonou. [...] Como nossos primeiros pais, toda a terra está diante dele, um vasto deserto. [...] A posteridade já não é mais; a fama, **a ambição e o amor, são palavras vazias de sentido** [...] (SHELLEY, 2007: 344-345). Grifo nosso.

Mais que envolvida pela sagacidade da visão feminina que Shelley atribui a uma história ‘futurista’, onde os vícios e monstruosidades humanas são exacerbados de modo a criticar o momento de seu lugar de produção, *The Last Man* tem um valor transcendental quando atualizamos seu plote para o nosso século XXI, idealizado pela escritora em 1826, ano de sua publicação, e percebemos como a nossa individualização está do mesmo modo comprometida e que os conceitos e ideais construídos pela modernidade apenas diluem o homem, saindo do centro e se perdendo dentro de si.

O Último Homem evoca uma discussão que está bem além de sua época de produção quando avaliamos os pormenores conceituais ainda atuais acima citados, é um romance que celebra a capacidade criadora de Mary Shelley ao escrever um tema

conceptualmente masculino (ficção científica pós-apocalíptica-filosófica), de modo exemplar e pioneiro sob a pena feminina.

O texto de Shelley representa um movimento em direção a uma literatura mais sombria, assim como estava a atmosfera de seu tempo, e questiona as ideias políticas românticas, assim como o humanismo ocidental. Apresenta o tema da ‘praga’ sob outro ponto de vista: sem o poder mágico de salvação pela natureza, mostra o poder destruidor da ambição, vontade de poder e falha de caráter dos homens, verdadeiro causador da destruição de sua própria raça. Shelley então constrói sua própria forma de demonstrar insatisfação com o seu presente. É uma crítica a um plano (recorrente) utópico que falhou (falhará?!) considerando que o futuro descrito é o nosso, o século XXI. Apesar de apresentar um mundo onde o plano utópico de lugar melhor falhou, a distopia de Shelley também exala um pouco de esperança, como não poderia deixar de ter, nos faz pensar em e alerta para aquilo que deve ou que pode permanecer. Explora a constante consciência de que a morte está entre nós: “a terra é bela e florida, mas ela é nosso túmulo” como uma forma também de nos focar em manter os pés no chão e de termos qualidade de vida.

Destaca uma expectativa de resolução mesmo em meio ao caos instaurado pela dissipaçāo de toda a humanidade:

Oh, que zombaria é essa! Certamente a morte não é a morte e a humanidade não será extinta; mas apenas passará para outras formas, inatingíveis às nossas percepções. A morte é um vasto portal, uma estrada para a vida: deixe-nos passar rapidamente; deixe que existamos não mais nessa viva morte, mas que morramos para podermos viver! (SHELLEY, p. 437, 2007).

Em ambos os textos tanto *A Cidade das Damas* quanto *O Último Homem*, o questionamento que nos fazemos ao término da leitura é: é preciso termos uma sociedade paralela à nossa para que uma parte dos sujeitos em sociedade seja igualmente feliz? É preciso mesmo chegarmos no fim para enxergarmos a beleza do viver? Ambos nos incitam a ponderar sobre o que poderia ser feito para modificar o momento de profundo malefício criado pelos homens na sociedade em que se encontram e se será mesmo preciso dizimar a humanidade para encontrarmos os humanos. Apesar de parecerem tão opostos por tratarem dos problemas da sociedade de modos diferentes: sonhador positivo (utopia) e demonstrador cru especulativo de consequência do mau direcionamento (distopia) podemos considerar que, ainda assim, eles se encontram unidos pelo fio condutor que os torna tão necessários para que tenhamos impulso de mudar alguma coisa para melhor: a insatisfação com a realidade.

Referências bibliográficas

- BOOKER, M. Keith. **Dystopian literatures**: a theory and research guide. London: Greenwood Press, 1994.
- CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history**. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.
- GORDIN, Michel D; TILLEY, Hellen; PRAKASH, Gyan. **Utopia/dystopia: conditions of historical possibility**. United Kingdom: Princeton University Press, 2010.
- MORE, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Edipro, 2016.
- PIZAN, Christine. **A Cidade das damas**. Tradução e apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.
- PURKAR, Namrata. Dystopian writing as a part of science fiction. In: BITE, Vishwanath (ed). **The Criterion: An International Journal in English**. Vol. IV - Issue V. October, 2013.
- SHELLEY, Mary. **The Last Man**. Edição bilíngue. Tradução de Marcella Machado C. Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2007.
- VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAYERS, Gregory (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

UTOPIA LITERÁRIA ESPANHOLA: CRONOLOGIA DE UMA FUGA

Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión (UFPB)

“[...] He aquí que veréis en mis versos, princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis! Yo detesto mi vida y el tiempo en que me tocó nacer [...]” (Rubén Dario. 1998, p.4)

A utopia é um desejo endémico da humanidade; desde o começo dos tempos o homem tem projetado a sua inquietação por um mundo melhor por meio das artes plásticas, da filosofia, da literatura, etc. sem que por isso esses artistas sejam hoje reconhecidos como mentores do pensamento utópico. A consolidação desse ideário vai se produzir no Humanismo, principalmente a partir da obra prima de *Thomas More*. Ela será seguida de uma infinidade de publicações que vão aportando ao tema inovações de acordo com a época em que foram redigidas. Essas obras conformaram o corpus de um gênero que até hoje não deixa de crescer diversificando-se em novas visões, entre distópicas e utópicas, que trazem novos elementos como a tecnologia, a psicologia ou as questões meio ambientais. Contudo, ao longo da historia da literatura, numerosos escritores têm desenhando, têm projetado um mundo melhor sem que por isso sejam autores considerados escritores utópicos. Este trabalho, dentro dos limites da literatura espanhola, pretende aproximar o leitor de alguns desses textos e analisar eles desde a perspectiva do imaginário utópico em que de forma implícita todos eles participam. Autores como *Alfonso X o Sábio*, *Antônio de Guevara* ou *José de Espronceda, entre outros*, estarão entre os criadores revisitados.

Numa ocasião um apresentador de televisão perguntou ao escritor Júlio Cortázar durante uma longa entrevista concedida nos anos setenta do século passado e fazendo referencia a seu conto “Casa tomada”, se quando escreveu esta pequena narração, na qual conta a historia de dois irmãos que pouco a pouco vão sendo expulsos da sua própria casa, cômodo por cômodo até não ter alternativa senão abandonar a moradia e sem que, em momento algum, o leitor adivinhe quem o que termina por expulsar os dois, ele estava pensando em algo concreto. O jornalista queria saber se essas forças invisíveis que despejam os dois protagonistas, na narração, de forma irremediável eram uma referencia velada à ditadura do General *Perón* que naqueles anos assolava o seu país de adoção: Argentina.

A resposta apresentada pelo escritor nos ajudará a reforçar o argumento que traz esta reflexão que agora começamos e que, depois de escutar as palavras de Júlio Cortázar, explicaremos:

No, no es absolutamente cierto, sí, y fue para mí una sorpresa enterarme que existía una versión, enterarme de que existía esa versión. Fue la primera vez en que yo descubrí una cosa que es muy bella en el fondo y es la posibilidad de la múltiple lectura de un texto. O sea descubrir que hay lectores que te siguen como escritor, que se interesan por lo que tú haces y que, al mismo tiempo están leyendo tus cuentos o tus novelas desde una perspectiva totalmente diferente de las mías en el momento de escribirlas, que tienen una segunda o tercera interpretación. Mi interpretación de ese cuento te la puedo decir, y ha sido dicho ya en otras entrevistas. Eso es el resultado de una pesadilla. Yo soñé ese cuento, solo que no estaban los hermanos. Había una sola persona que era yo, y me desplazaba... Algo que no se podía identificar me desplazaba poco a poco a lo largo de las habitaciones de una casa hasta echarme a la calle. Es decir, había esa sensación que tienes en las pesadillas que es el espanto total sin que nada se defina. Es simplemente el miedo en estado puro. Algo espantoso va a suceder un segundo después y a veces por suerte te despiertas. Casi siempre te despiertas antes de que eso se produzca. Bueno en este caso era lo mismo: había una cosa espantosa que avanzaba. Indefinible, se traducía por ruidos, una sensación de amenaza que avanzaba, entonces yo me iba creando barricadas. Cerrando y abriendo puertas hasta que la última puerta era la de la calle. Y en ese momento me desperté, antes de salir a la calle, me acuerdo muy bien e inmediatamente me fui a la máquina de escribir y escribí el cuento de una sentada. O sea que esa es mi lectura del cuento. Ahora, esa interpretación de que quizás yo estaba traduciendo mi reacción como argentino frente a lo que se sucedía en la política no se puede excluir porque es perfectamente posible que yo haya tenido esa sensación que en la pesadilla se tradujo de una manera fantástica, de una manera simbólica. Entonces, a mí me parece válido como posible explicación. No es la mía. (CORTÁZAR. entrevista do programa de Televisão Espanhola "A fondo" realizada em 1977)

Cortázar, homem de seu tempo e atento aos problemas pelos quais passava a Argentina, seu país de origem apesar de ter nascido na Bruxelas, e de modo inconsciente, como ele mesmo observa, reflete sobre esses fatos e os deixa transparecer na sua obra levando o leitor a sua própria reflexão, a sua posição crítica sobre a instabilidade social provocada seja por uma ditadura, uma guerra ou qualquer outra alteração do bem-estar comum. Assim, o conto citado, *Casa tomada*, projeta, no leitor armado como chamava Borges ao leitor mais crítico, na historia dos dois irmãos a crítica velada a um regime militar, que naquele momento sufocava a Argentina, e clama subliminarmente por um mundo melhor, no qual as pessoas não precisem, como lhe aconteceu ao próprio escritor, abandonar seus lares pela incompreensão e a arrogância de um modelo autoritário de governo.

Conforme o dicionário online da Real Academia Espanhola (RAE): a utopia é um plano, uma doutrina ou um sistema otimista que aparece como inexequível no momento

da sua realização. Não podemos deixar de dar razão à tão insigne publicação quando nos paramos a observar o livro que levou a palavra utopia a sua maior projeção. Referimo-nos ao conhecido libelo redigido por Thomas More em 1516 e que quase imediatamente atingiu uma enorme recepção que atravessou o oceano e encontrou nas terras americanas um terreno fértil para a sua consolidação.

Queria eu que alguém aqui ousasse comparar essa justiça dos utopienses ao que se costuma chamar de justiça que prevalece em outras nações. Que eu morra se encontrar nelas o menor traço de justiça e equidade. 1) Que justiça é essa na qual um nobre, um ourives, um usurário, enfim um desses indivíduos que não fazem absolutamente nada, ou cuja atividade não tem nenhuma utilidade real para a comunidade, leva uma vida de luxo e de magnificência? Enquanto isso, 2) um trabalhador, um carroceiro, um carpinteiro ou um fazendeiro trabalha tanto que até uma besta de carga sucumbiria sob esse esforço. E seu trabalho é tão necessário, que nenhuma nação sobreviveria um ano sem ele. Apesar disso, esses trabalhadores ganham tão pouco e levam uma vida tão miserável que realmente a besta de carga desfruta de uma condição melhor. As bestas não precisam trabalhar cada minuto e sua comida não é muito pior; na verdade, gostam de sua comida. Além disso, as bestas não se preocupam com seu futuro. Os trabalhadores, contudo, além de terem de suar e sofrer sem nenhuma recompensa presente, 3) ainda sofrem as angústias das perspectivas de uma velhice miserável Seus ganhos são insuficientes para as necessidades presentes e, dessa forma, não há a menor possibilidade de guardar algo para o futuro. (Sublinhado nosso) (MORE, 2004, p.128)

Na extensão deste pequeno fragmento do livro, o autor apresenta três argumentos que mais parecem ideias proféticas do que propriamente assuntos de um autor do século XVI; uma época em que os direitos do trabalhador eram uma ilusão, uma fantasia inimaginável para as camadas mais baixas da população. Nesses três argumentos, More sintetiza alguns dos grandes problemas da humanidade: a cobiça e o egoísmo que derivam na injustiça social. O autor arremete contra as classes privilegiadas pelo fato de não fazerem nada de produtivo e viver uma vida de luxo e despreocupação com os mais desprotegidos, algo que sem dúvida está muito presente nos dias de hoje nas críticas contra banqueiros, políticos e demais cargos que tem uma alta remuneração e ainda especulam com o capital e o futuro daqueles que, apesar de realizar um grande esforço físico que coloca em risco a sua vida, ainda tem que viver em umas condições insalubres de moradia e não ter a garantia de uns cuidados sanitários, nem no período produtivo da sua vida nem na velhice quando mais precisara desta ajuda médica. Como já observamos, em pouco mais de um parágrafo, More faz referência a alguns dos vindouros grandes logros dos movimentos sociais. Logros que somente se materializarão quatro séculos depois: a segurança social e a aposentadoria.

Depois de observar estas, digamos proféticas, previsões e trás descartar as qualidades mágicas ou sobrenaturais do pensador humanista, podemos talvez associar o

título de visionário ao de Thomas More à sua capacidade de enxergar situações conflitivas que estavam presentes no seu tempo e de antecipar as futuras soluções. Hoje, este livro, é para o mundo ocidental um dos escritos que fazem parte do panteão das mais importantes criações da humanidade. Um escrito redigido num período da nossa história que alguns críticos consideram como um oásis no deserto. Esse período está protagonizado por um movimento intelectual conhecido como Humanismo. Os humanistas legaram ao mundo uma série de obras chave do pensamento moderno que tem chegado até nos como claros exemplos da eterna necessidade do ser humano de renovação, de melhorar as suas condições de vida, mesmo que estas sejam, muitas vezes, produto da fantasia ou de uma quimérica ilusão. Obras como *O Príncipe* de Nicolau Maquiavel (1513), *O encomio da loucura* de Erasmo de Rotterdam (1509) ou *O tratado sobre a dignidade humana* de Pico della Mirândola (1486) nos anteciparam aspectos da sociedade que ganharam importância nos séculos seguintes.

A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta. Talhar a obra literária sobre as próprias formas do que não basta é ser impotente para substituir a vida. (PESSOA, 1982, p. 504)

“A literatura existe porque a vida não basta” dizia o escritor português Fernando Pessoa e nessa insuficiência vital precisamos ter um olhar que possa ir muito além da nossa limitada visão cotidiana. É ai onde aparece a literatura, o escritor revestido de uns dons que lhe permitem enxergar e anunciar de modo pioneiro aquilo que para o resto é impossível de ver.

O autor é um observador da sociedade e da natureza humana. Uma vez que ele descarte o benefício prático, ponha de lado os potenciais obstáculos psicológicos e tenha um claro entendimento de si mesmo, suas observações serão incisivas e meticulosas e, sem que nenhum assunto consista num tabu, ele poderá expor e apresentar de maneira penetrante a verdadeira situação da vida humana. A literatura não se satisfaz em documentar pessoas e eventos reais, e a capacidade do autor de sondar a vida e a natureza humana deriva de suas experiências de vida. Mas ainda mais importante é a capacidade inata do autor tanto de sondar as mais distantes profundezas quanto de usar meios estéticos para relatar linguisticamente as percepções que foram despertadas ao seu redor.

(Xingjian, *O Estado de São Paulo*, 2011)

Em outras palavras, o autor é um ser privilegiado, o poeta, que como já foi notado antes, tem a capacidade de ver o mundo um passo a frente dos outros, porém essa a sua capacidade não teria efeito se ele não se livrasse das ideologias e demais obstáculos antes de proclamar, por meio da literatura, a sua mensagem. Isto isenta o autor de seus poderes sobrenaturais e lhe converte somente em um ousado narrador que drible os empecilhos que poderiam neutralizar a sua mensagem e transmite ao leitor a sua particular visão de

mundo, construída dentro de um plano literário que amplifica o interesse do público com a adição de elementos estéticos ou efeitos estilísticos que animam o leitor a deixar-se seduzir pelas palavras de determinado autor.

Assim podemos sintetizar, antes de entrar estritamente no campo literário, que o autor, o literato, na sua capacidade de observar o mundo desprovido dos impedimentos, que tradicionalmente obstaculizam a nossa visão, consegue transmitir uma visão de mundo que, sem ser premonitória ou profética, consegue proclamar por meio da sua criação literária uma mensagem que tem a capacidade de desenhar, numa visão entre a realidade e a ficção, um mundo senão melhor, pelo menos diferente daquele que tanto eles como os seus contemporâneos vivem.

A utopia como se verá nos exemplos literários selecionados, está latente no interior de cada um dos textos, porém seus autores nunca foram identificados dentro dos denominados estudos utópicos. Somente, e como já observamos antes, a sua privilegiada visão, afastada de condicionamentos e veladas censuras lhes permitiu imaginar um mundo melhor, uma idealização que permitisse, em diferentes âmbitos, uma sociedade mais justa, menos materialista e mais espiritualista ou mais pacifista e menos belicosa.

Os textos selecionados obedecem a uma ordem cronológica e temos escolhido um autor de cada período da nossa historiografia ocidental. Assim começaremos pela Idade Média e alcançaremos o século XX.

Na baixa Idade Média, com o surgimento de diversas ordens religiosas, nascem muitos ideais como o milenarista ou o messiânico que foram os claros antecedentes das ideias utópicas que se desenvolveram nos séculos seguintes. Essas ideias vão modelando um novo modo de pensar do qual, ao longo deste período, os irmãos menores, principalmente os da ordem de São Francisco, serão os grandes protagonistas.

Como afirma Alique (2014, p.299), poucos anos depois da implantação da ordem na Coroa de Castela, os franciscanos passam a assessorar os diversos monarcas e é assim com o seu particular ideário entre milenarista e messiânico, como já observamos há pouco, passará a influenciar parte dos textos legislativos da Coroa castelhana.

Um exemplo disso que acabamos de observar é possível encontrar-lo no Códice das sete partidas de Alfonso X o sábio. Este monarca castelhano, que reinou na península entre os anos 1252 e 1284, quem é reconhecido pelo seu trabalho cultural, deixou um grande e versátil legado. Uma parte desse legado é o já mencionado Códice das sete partidas, o qual vai ser o nosso primeiro texto a analisar. Um escrito que, sem pretender projetar uma utopia, nas suas páginas, nos aproxima a este ideário na hora de estabelecer as leis e as

formas de relacionamento entre o rei e os seus súbditos nas suas terras. No fragmento que faz referência estritamente a relação que deve estabelecer o rei para com o seu povo, nos deixa, conforme o pensamento de Fernando Gómez Redondo (1998, P.557), um exemplo de uma magnífica utopia implícita que preanuncia futuras formas de governo que passarão pelo modelo utópico de Thomas More e alcançam até os dias atuais.

Y otro sí según esta razón dijo que debe el rey hacer en su reino primeramente haciendo bien a cada uno según lo mereciere; y esto es así como el agua que hace todas las cosas crecer; y también que adelante los buenos haciéndoles bien y honra, y corte los malos del reino con la espada de la justicia, y arranque los torticeros echándolos de la tierra porque no hagan daño en ella. Y para esto hacer, debe tener tales oficiales que sepan conocer el derecho y juzgarlo; y otrosí debe tener la caballería presto y los otros hombres de armas para guardar el reino que no reciba daño de los malhechores de dentro ni de los fuera, que son los enemigos; y débeles otrosí dar leyes y fueros muy buenos por donde se guíen y usen a vivir derechamente, y no quieran pasar de más en las cosas. Y sobre todo débeles

otrosí dar leyes y fueros muy buenos por donde se guíen y usen a vivir derechamente, y no quieran pasar de más en las cosas. (Alfonso X o Sabio, las siete partidas de Alfonso X el sabio)

Numa época marcada por uma hermética pirâmide social, na qual somente os membros pertencentes a cúpula da mesma tinha seus privilégios garantidos, resulta inaudito pensar que um monarca, como observa o fragmento supracitado, mostre a sua vontade de fazer o bem a todos segundo merecerem e mande acabar com aqueles que exerçam a corrupção em detrimento do bem comum. A inusitada ordenança que regula a relação entre o rei e seus súbditos nos parece fora de contexto dentro do panorama da Idade Média e por tanto projeta um extravagante ideal utópico que ainda hoje nos parece surpreendente, seja no seio de uma monarquia ou de qualquer outra forma de administração política.

No final da denominada Idade Média, uma nova visão de mundo vai surgir potenciada por diversos fatores; o modo de entender a nossa passagem pela terra mudará paulatinamente e este será provocado pelo surgimento de umas linhas de pensamento que vão corromper o modelo vigente de controle social e vai reconfigurar, durante os próximos séculos, as ideologias que durante séculos tomaram conta da conduta do povo. Conduta que, desde uma perspectiva religiosa e hermética e como observa Bennassar (1985, p.14), teve a Santa Inquisição como uma arma de inestimável ajuda para catequizar e ensinar as orações básicas da fé cristã, mesmo que de modo lento, às massas. Porem, a cultura fechada, como a denominara Lukács (2000, p.25), da Idade Média deu passo a um novo modo de enxergar a nossa existência e não somente no sonho petrarquista do amor celebrado. Na celebração festiva de uma renovada forma de pensar em nosso passo pelo

mundo, uma comemoração que pode ser sintetizada por meio do slogan mais conhecido dos humanistas: o *carpe diem*. A locução horaciana se adaptou bem a um espírito que ansiava por novos modos de entender nossa existência terrenal e deixou de lado parcialmente aquele passado que sempre foi melhor, como sentenciava o fronteiriço poeta castelhano Jorge Manrique, e começou a projetar a vida com um ideal mais próximo de um mesurado epicurismo e cada vez mais distante do dogmatizador ideal anterior.

A corrente humanista, com o seu pensamento entre profano e sagrado, deixou um legado impressionante nas obras que tratavam sobre uma grande diversidade de assuntos; obras como as já mencionadas de Nicolau Maquiavel e do neoplatônico Pico della Mirandola. Em terras hispanas foram muitas as obras de caráter humanista que, com o impulso da nova tecnologia da imprensa, ganharam rápida divulgação. Dentre toda a produção bibliográfica espanhola do período temos escolhido uma obra de um dos nossos maiores humanistas: Frei *Antonio de Guevara*.

Guevara, membro da ordem franciscana, passou grande parte da sua vida na corte e serviu pessoalmente o monarca Carlos V como predridor real e conselheiro. Deixou-nos um dos textos mais ricos sobre as excelências da vida no campo frente a vida citadina, louvando as virtudes tanto humanas como da natureza. Da condição das pessoas e da sua vida interiorana. O autor projeta um mundo de relações marcadas pela cordialidade, a vida sana numa sorte de oposição com a vida na corte, a vida nos centros urbanos.

Que en el aldea son los días más largos y más claros, y los bastimentos más baratos. Es privilegio de aldea que el que morare en ella tenga harina para cerner, artesa para amasar y horno para cocer, del cual privilegio no se goza en la corte ni en los grandes pueblos, a do de necesidad compran el pan que es duro, o sin sal, o negro o mal iludido, o avinagrado, o mal cocho, o quemado, o ahumado, o reciente, o mojado, o desazonado, o húmedo; por manera que están lastimados del pan que compraron y del dinero que por ello dieron. No es así, por cierto, en el aldea, ado comen el pan de trigo candeal, molido en buen molino, ahechado muy despacio, pasado por tres cedazos, cocido en horno grande, tierno del día antes, amasado con buena agua, blanco como la nieve y fofo como esponja. Los que viven en el aldea y amasan en su casa tienen abundancia de pan para su gente, no lo piden prestado a los vecinos, tienen que dar a los pobres, tienen salvados para los puercos, bollos para los niños, tortas para ofrecer, hogazas para los mozos, ahechaduras para las gallinas, harina para buñuelos y aun hojaldres para los sábados.

Es privilegio del aldea que el que mora en ella pueda hacer más ejercicio y tenga más en que embeber el tiempo, del cual privilegio no se goza en los grandes pueblos, porque allí ha de presumir cada uno de ser muy medido en las palabras, recogido en la persona, honesto en la vida, ejemplar en las obras, apartado de conversaciones, paciente en las injurias y no muy visitador de las plazas; por manera que tanto es más tenido uno en la república cuanto menos sale de casa. ¡Oh!, bienaventurada aldea y bienaventurado el que mora en ella, a do cada uno se puede poner libremente a la ventana, mirar desde el corredor, pasearse por la calle, asentarse a la puerta, pedir silla en la plaza, comer en el portal, andarse por las eras, irse hasta la huerta, beber de bruces en el caño, mirar cómo bailan las mozas, dejarse convidar en las bodas, hacer colación en

los mortuorios, ser padrino en los bateos y aun probar el vino de sus vecinos. Todas estas cosas se pueden en el aldea hacer sin que nadie pierda su autoridad ni aventure su gravedad.
(GUEVARA, 2006, p.26)

A fé de alguns críticos, o autor utiliza o contraste entre estes dois modos de vida, o rural e o urbano, não com o intuito de louvar o primeiro, senão para aproveitar e criticar o segundo. Não será o primeiro nem o último a fazer este uso da comparação entre as virtudes, a moralidade do ambiente rural e os vícios e a corrupção das cidades. O gênero picaresco, contemporâneo a Guevara, colocará o âmbito das suas criações nas cidades como Sevilha, Salamanca ou Toledo, espaços nos quais o protagonista não só encontra uma variedade de personagens caracterizados pelos seus hábitos pouco honrados, senão que nesse ambiente urbano ele pode passar mais despercebido e anônimo evitando a punição pelos seus habituais delitos. Outros períodos literários, como o Romantismo ou o Realismo decimonónico, também empregaram este tipo de espaços para contrastar entre a moralidade e as boas costumes da vida campestre, ainda que em muitas ocasiões um tanto estereotipada. Homem de seu tempo, Guevara foi testemunha direta de muitos episódios importantes que mudaram, em poucas décadas, o rumo da humanidade. Um desses cruciais momentos históricos foi, sem dúvida, o surgimento no imaginário europeu do imprevisível Novo Mundo e o nosso autor não deixou de observar e refletir sobre o impacto desse fato histórico no velho mundo. Alguns estudos críticos sobre a obra deste autor e especialmente do seu Vilão do Danúbio observam que quando o autor coloca a um rustico que se enfrenta a corte imperial romana para expor as suas reivindicações, realmente Guevara está fazendo referência às relações entre os aborígenes do Novo Mundo e os conquistadores europeus. Na suplica do rustico, na exposição de seus argumentos pode se vislumbrar um ideal utópico de como deveriam ser as relações entre esses dois mundos que se encontraram oficialmente após a descoberta colombina em 1492.

Regra infalível que aquele que toma do outro o alheio pela força perca o direito que ele tem do seu próprio. Olhai romanos, eu, mesmo que seja vilão para conhecer quem está certo no que tem ou quem é tirano no que possui, esta regra tenho: tudo o que os maus com a sua tirania juntarem em muitos dias de eles seja removido pelos deuses em um dia, e de outra forma, tudo de bom em muitos anos perdidos seja estornado pelos deuses em uma hora. Acreditem numa coisa, e não duvidem dela, que depois da injusta ganância dos pais vem logo a justa perda nas crianças, e se os deuses não removerem os maus caras tudo o que ganharem mais tarde com a mesma rapidez como a ganharam, é por isso que dissimulando juntam pouco a pouco muitas coisas, e então, quando eles estão mais desavisados lhes sejam retiradas todas as coisas juntas. E este é somente o juízo dos deuses, pois eles fizeram ruindade a muitos, tem que existir alguém que faça mal para eles. (...) há de fazer assim, romanos. Antes, a terra tomada por força deve ser muito melhor governada, porque os

prisioneiros miseráveis, percebendo que a justiça é administrada de modo reto, esquecerão a tirania passada e acostumarão seus corações à servidão perpétua. (GUEVARA, 1994, C.XXI)

Durante o período da ilustração, o imperativo era a razão, a razão calculada e comprovada que deixava pouco espaço para o sonho ou para a fantasia e por tanto para a projeção da nossa utopia. Contudo, nunca existiu e nunca há de existir um momento na existência da humanidade em que o homem deixe de sonhar com um mundo melhor, uma idealização de uma vida que supere os traumas do passado e apresente uma reformulação da sua própria existência auspiciada pelo ideal do progresso. O século das luzes não seria diferente.

A revolução que significou o pensamento ilustrado não somente lançou a sua proposta de revisão dos denominados dogmas, senão que partindo de um exame prático apresentou novas ideias sobre aspectos como a educação, a falsa religiosidade produto da ignorância e principalmente a necessidade de avançar no conhecimento. Este último empreendimento provocou uma febre viageira que se traduz em um sem-fim de expedições científicas que deram a volta no planeta procurando conhecimento em áreas tão diversas como a biologia, a matemática ou as relações sociais, entre outras. Essas últimas tentavam subjugar o obscurantismo do passado e a injustiça de uma pirâmide social que se tinha mantido quase imutável por séculos a fio. Se o humanismo tinha se preocupado com a dignidade do homem, os direitos do indivíduo de um modo quase proféticos da mão de pensadores como Thomas More e a sua Utopia, o século XVIII com os seus livres-pensadores vão trazer uma renovada visão sobre a condição humana.

Em 1719 Daniel Defoe publica Robson Crusoé e antecipa, por meio da literatura, as teorias do bom selvagem de Jean Jacques Rousseau e desenha através da relação entre o protagonista e do personagem de Sexta feira e do entorno natural o esboço de uma civilização exemplar que se afasta dos padrões ocidentais de vício e corrupção. A mente do naufrago enxerga nesse entorno um possível projeto de convivência de um modo diferente. Uma vivencia com outros valores morais e que permite, como já foi constatado em obras anteriores como a própria Utopia de More, a comparação entre duas visões de mundo que leva o leitor a pensar na sua própria utopia, independente de que a obra seja ou não considerada dentro do gênero.

Pasé todo el día reconociendo humilde y agradecido las muchas y prodigiosas mercedes con las que me había visto favorecido en mi solitaria situación, y las cuales ésta habría sido infinitamente peor. Humildemente y con todo mi corazón agradecí que me hubiera revelado que incluso era posible más feliz en esa situación solitaria de lo que hubiera sido en medio de la sociedad y de todos

los placeres del mundo, que Él supliera plenamente las deficiencias de mi soledad y la falta de compañía humana con su presencia, comunicando su gracia a mi alma, sosteniéndome, confortándome y alentándome a confiar aquí en su providencia, a esperar su eterna presencia en el notro mundo, (DEFOE. 2002, p.115)

Defoe projeta um mundo, na solidão do naufrago, confortado pela imagem de um deus misericordioso que com a sua providencia ajuda a Robson a passar os dias e lhe fornece o sustento matéria e espiritual que lhe permitem sobreviver nessa situação inicialmente considerada hostil. Essa imagem de uma deidade superior imaginada como elemento tranquilizador dialoga perfeitamente com outros dos autores que visitaremos posteriormente: Miguel de Unamuno. Porém, não é o nosso objetivo abordar textos de autores fora do contexto hispânico, mesmo que sejam tão proveitosos como o é o texto de Defoe, o nosso estudo centra-se nas criações espanholas e a ilustração na península ibérica tem suas próprias obras literário dentro desse objetivo que nós temos proposto: a utopia sem utopia.

A Espanha ilustrada também nos legou uma importante contribuição cultural quando nos referimos as expedições científicas; o contato com outras sociedades, principalmente nas suas colônias ultramarinas a permitiu enxergar novos modos de vida e novas formas de governo que ajudaram a contrastar, tal e como o tinha feito muitos outros autores previamente, e por meio desse contraste, projetar as vezes de forma implícita e outras de modo explícito uma sociedade ideal numa época no qual o confrontamento entre o Novo e o Velho mundo se enfrentava pela independência das suas colônias americanas. Expedições como a de Alejandro Malaspina que, ao mesmo tempo em que recorriam grande parte do território americana, questionava os usos e costumes do velho continente. Registro de essas viagens científicas são os inúmeros diários, cartas e informes que compõem o rico acervo da nossa história natural moderna. Textos que dão conta do interesse pelo revisionismo crítico a que a história e principalmente as relações humanas serão submetidas durante este período. Os livres-pensadores que protagonizaram o ideário ilustrado submeterão a revisão crítica muitos dos velhos dogmas e crenças anteriores.

Con demasiada frecuencia ha planeado de forma continua la imagen de nuestros ilustrados como apegados meramente al carácter utilitario y práctico. Pero la realidad es más compleja y puede demostrarse que en la ilustración española utopía y realidad no son dos polos opuestos, sino complementarios. Así, España no es ajena al profundo utopismo que caracteriza a la Ilustración europea. Junto a las utopías explícitas, hay un fondo de utopismo que recorre a todos nuestros ilustrados. (...) En Jovellanos, utopía y reformismo se complementan y se funden. Se trata de hacer asumible lo imposible en la posible, lo ideal en lo real. Utopía y reformismo como dos caras de una misma

moneda: la creencia en la idea de progreso indefinido. Estamos ante el reformismo como utopía, aunque esto requiere que hagamos algunas precisiones. (SANZ, 1996, p.25)

De todo esse corpus textual, que conforma o pensamento ilustrado na Espanha, se escolheu um dos mais importantes intelectuais do período: Gaspar Melchor de Jovellanos. Convencido de que somente por meio da educação uma sociedade poderia se transformar e evoluir centrou toda a sua atenção na instrução pública como uma forma de vencer a ignorância, princípio, segundo ele de todos os males.

«Nadie más inclinado a restaurar y afirmar y mejorar. Acaso éste es ya un achaque de mi vejez. Desconfío mucho de las teorías políticas y más de las abstractas. Creo que cada nación tiene su carácter; que éste es el resultado de sus antiguas instituciones; que si con ellas se altera, con ellas se repara; que otros tiempos no piden precisamente otras instituciones, sino una modificación de las antiguas; que lo que importa es perfeccionar la educación y mejorar la instrucción pública; con ella no habrá preocupación que no caiga, error que no desaparezca, mejora que no se facilite. En conclusión: una nación nada necesita, sino el derecho de juntarse y hablar. Si es instruida, su libertad puede ganar siempre; perder, nunca». (Jovellanos Apud LLORÉNS, 1961, p.274)

A irrupção do Romanticismo significa para Espanha, como previamente foi o Humanismo ou as ideias ilustradas do período anterior, a chegada à península ibérica de um ideário importado que mais uma vez bateria de frente com o caráter tradicionalista e conservador da elite intelectual hispana. O sonho de liberdade que se respirava no velho mundo, propiciado pelos ecos revolucionários vindos da Inglaterra e da França, alcançavam todos os cantos da Europa e como já observamos previamente, as costas do império colonial ultramarino, do norte ao sul do continente.

Esses ideais libertários projetavam mais uma vez o anseio por uma sociedade mais justa, menos gananciosa e principalmente mais solidaria. Mais uma vez a utopia se deixava entrever nas entrelínhas do pensamento humano e a literatura novamente seria um dos canais mais importantes para a sua transmissão.

Jose de Espronceda, o nosso autor escolhido, vive de perto e respira frugalmente esses novos ares revolucionários que se vivem no continente europeu. A sua breve existência de trinta e quatro anos não lhe impediu viver com intensidade os cruciais momentos históricos que marcaram a primeira metade do século XIX na Europa. Desterrado por causa das suas ideais liberais, o autor passa por diferentes países europeus como Portugal, França ou Inglaterra, esses países acolhem o jovem poeta que se deixa deslumbrar pelos ideais libertários que sonham com um novo regime. O convívio tão próximo com o ideário liberal se impregnou fortemente em algumas das suas criações literárias que por meio da fuga, da idealização de espaços imaginados e valores

renovados, projeta a sua particular utopia, metaforizada na nossa escolha, pela idealização de um pirata transgressor das normas sociais num metaforizado mar infinito que permite ao protagonista do poema projetar seu particular mundo ideal. Um mundo no qual não seja preciso batalhar por umas terras, pois desapareceriam as fronteiras e as leis que as definem, no qual não exista mais a escravatura que impede a plena liberdade do homem e diante de um mundo tumultuado ele pode dormir tranquilo.

-"Navega velero mío,
sin temor,
que ni enemigo navío,
ni tormenta, ni bonanza,
tu rumbo a torcer alcanza,
ni a sujetar tu valor.
(...)
Allá muevan feroz guerra
ciegos reyes
por un palmo más de tierra,
que yo tengo aquí por mío
cuanto abarca el mar bravío,
a quien nadie puso leyes.
(...)
sólo quiero
por riqueza
la belleza
sin rival.
(...)
¡Sentenciado estoy a muerte!
(...) ¿qué es la vida?
Por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo
como un bravo
sacudí.
(...)
al son violento,
y del viento
al rebramar,
yo me duermo
sossegado
arrullado
por el mar. (ESPRONCEDA. 1954, p.21)

A geração finissecular também conhecida como Geração de 98 aprofundará na essência do povo em um estudo, como o denominou o filosofo e escritor Miguel de Unamuno, da *intrahistoria*. Uma história revisitada desde as suas raízes, na procura de soluções acudindo a essa essencialidade do ser humano que vai além das fronteiras geográficas de um determinado país e que encontra alternativas, tanto na cultura e na religiosidade popular numa radiografia de caráter telúrico, para um mundo melhor.

O autor escolhido para finalizar o nosso recorrido pela literatura espanhola e o seu velado e revelado utopismo é o já previamente citado Miguel de Unamuno. No seu romance San Manuel mártir, publicado no significativo ano de 1931 em que Espanha proclama a sua segunda república y provoca na católica, apostólica e romana populaçao uma convulsão nervosa que reavivara um despertar laico que vai questionar o tradicionalismo religioso do país com as suas grandiloquentes demonstrações de fé e principalmente de força. Unamuno, a pesar de ter recebido uma solida formação crista na sua infância e juventude perde a fé, como ele mesmo declara, depois de ler os filósofos irracionalistas do final do século XIX. Autores como Kierkegaard ou Feuerbach provocam no pensador uma atitude de desencanto com a religião e uma crise espiritual que se revertera nas suas obras através de seus personagens.

No livro escolhido, Unamuno nos aproxima a figura de Dom Manuel, um pároco de uma cidadezinha interiorana espanhola que vive apegada as suas tradições religiosas e enxerga na figura do singelo padre o nexo entre o criador e eles. O religioso representa uma referência obrigatória em assuntos tanto de índole sagrada como muitas vezes de caráter profano. Dom Manuel, a pesar dessa imagem santificada que é idealizada por seus paroquianos sofre um difícil dilema, que o autor do romance nos revela através da fala de um dos personagens da obra:

Y no me olvidaré jamás del día en que diciéndole yo: «Pero, Don Manuel, la verdad, la verdad ante todo», él, temblando, me susurró al oído -y eso que estábamos solos en medio del campo-: «¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella». (...) ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho. ¿Y la mía? La mía es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío». Jamás olvidaré estas sus palabras. (Unamuno, 1984, p.43)

O dilema de Dom Manuel, a ideia de uma religião que só serve como elemento consolador diante da grande dúvida que é a nossa própria existência, nos remete como já foi observado anteriormente ao ideário dos filósofos irracionalistas como Feuerbach, quem defendia a inversão da tradicional ideia da criação divina do homem pela ideia da criação humana desse ser superior que chamamos de Deus. Desse modo, na figura do criador se materializa a nossa própria inteligência e podemos assim projetar ele como o nosso próprio álder-ego, uma idealização necessária para nos dar sossego diante do nosso inevitável destino.

Nos sete séculos recorridos ao longo das páginas anteriores temos observado a projeção subliminar feita por diferentes escritores de um mundo melhor, autores que desenharam ao longo das suas páginas a idealização de diferentes ingredientes que deveriam fazer parte da receita que conformasse a nossa sociedade, aspectos como a equidade, a liberdade, a religião observada como um elemento de harmonia e sossego e não como um incentivo para o ódio e a violência. Contudo, apesar desses desejos ganharem matizes utópicos os autores que reunimos nesta reflexão, a exceção de Thomas More e Daniel Defoe, não conformam e seguramente nunca conformaram o conjunto de obras do gênero utópico. E essa constatação nos serve para reforçar o argumento, que com o apoio do pensamento dos críticos que apresentamos ao longo destas páginas, de que cabe o papel de enxergar o mundo numa visão às vezes quixotesca e deslocada e a partir desse esdruxulo panorama projetar alterativas que nos permitam sonhar, que nos permitam seguir em frente e ter esperança, mesmo que essa esperança seja às vezes muito difícil de alcançar.

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Fernando Birri

Referências bibliográficas:

- ALFONSO X El Sabio. *Prosa histórica*. Edição de Benito Brancaleone. Madrid: Ed. Castália, 1999.
- ALIQUE, F.J. Rojo. *Intelectuales franciscanos e monarquía en la Castilla medieval*. Revista digital Sémata vol.26, p.297-318. 2014. ISSN 2255-5978.
<http://www.usc.es/revistas/index.php/semata/article/view/1791> Acesso em 27 de julho de 2017
- BENNASSAR, B. Santa Teresa y su época. Cuadernos Historia 16. Vol. 110. Madrid: Ed. Historia 16, 1985.
- CORTÁZAR, J. (Entrevista). DVD Grandes personajes A fondo. España: Gran vía musical, 2004.
- DARÍO, R. Prosas profanas y otros poemas de Rubén Darío. Madrid. Ed. Castalia, 1983,
- DEFOE, D. *Las aventuras de Robinson Crusoe*. Madrid: Ediciones del barco, 2002.
- ESPRONCEDA, J.de. *Obras completas de José de Espronceda* Madrid: Ed. Atlas, 1954.
- GUEVARA A. *Libro áureo de Marco Aurelio (1528)*. Madrid: Biblioteca Castro de la Fundación José Antonio de Castro, 1994. Edição digital disponível em:
<http://www.filosofia.org/cla/gue/guemaar.htm> Acesso em 27 de julho de 2017

- GUEVARA A. de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Edição digital disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131878.pdf> Acesso em 27 de julho de 2017
- LLORÉNS, V. *Jovellanos y Blanco en torno al semanario patriótico de 1809*. Nueva Revista de Filología Hispánica. Año 15, No. 1/2 (Jan. - Jun., 1961), pp. 262-278
Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40297528?seq=1#page_scan_tab_contents
Acesso em 27 de julho de 2017
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000
- MORE, T. *Utopia*. Trad.: Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004
- PESSOA, F. *Obras em prosa. Organização, introdução e notas de. Cleonice Berardinelli*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1982.
- SANZ, A. F. *La utopía solucionista de Jovellanos*. Revista digital el Basilisco nº 21, p.25-27,1996. Disponível em: <http://filosofia.org/rev/bas/bas22110.htm> Acesso em 27 de julho de 2017
- REDONDO, F. Gomez. *Historia de la prosa medieval castellana*. Vol.1 Madrid: Ed. Castália, 1998.
- XINGJIAN, Gao. *Ideologia e literatura. O Estado de S.Paulo*.
[2011http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ideologia-e-literatura-imp-,754863](http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ideologia-e-literatura-imp-,754863)
Acesso em 27 de julho de 2017
- UNAMUNO, Miguel de. *San Manuel Bueno Mártir* y tres historias más. Madrid: Col. Austral, Espasa Calpe, 1984.
- UTOPIA. Diccionario online de la Real Academia Española. Disponível em:
<http://dle.rae.es/?id=bCnqw2G> Acesso em 27 de julho de 2017

O MARAVILHOSO EM UMA NOVELA DE CAVALARIA RENASCENTISTA PORTUGUESA: UM ESTUDO SOBRE O *MEMORIAL DAS PROEZAS DA SEGUNDA TÁVOLA REDONDA*, DE JORGE FERREIRA DE VASCONCELLOS

Ma. Letícia Raiane dos Santos (UFPE)

1. O maravilhoso nas novelas de cavalaria medievais: breves comentários

Pelas mãos do clérigo galês Geoffrey de Monmouth, na primeira metade do Século XII, personagens pertencentes à Matéria da Bretanha, como Artur e Merlim, apresentam seus primeiros registros em um texto escrito. Em 1134, por exemplo, em *Prophetia Merlini*, o famoso mago da literatura cortês protagoniza a primeira narrativa que o menciona. Na *Historia Regum Britanniae*, composta em latim entre 1135 e 1138, o autor e monge medieval insere o nome, a história de vida e os feitos daquele que, posteriormente, será conhecido como o rei fundador da Távola Redonda. No ano de 1148, observa-se outra publicação sua: o *Vita Merlini*. No entanto, apesar de podermos pensar, a partir destas publicações, em uma fase embrionária das referências feitas em livros às lendas arturianas, nessas obras ainda não era possível tratar do início da novela de cavalaria propriamente por um motivo simples: o próprio gênero aos quais estas pertenciam – nobiliário, no caso da *História dos Reis da Bretanha* e narrativas pertencentes ao domínio da historiografia, em relação às outras duas –, fato que, por si só, não confere ao material que se encontra nelas um estatuto literário, mas historiográfico. Todavia, é importante destacar a importância destas produções para o campo da literatura:

As duas primeiras obras de Monmouth deram origem a uma enorme quantidade de manuscritos e exerceram grande influência sobre a literatura imediatamente posterior. Objetos de traduções, adaptações e releituras, elas se tornaram fundamentais para a definição e difusão do vasto conjunto literário arturiano que, nos quatro últimos séculos da Idade Média, e mesmo nos primeiros séculos da Idade Moderna, conheceu grande sucesso no Ocidente. (PEREIRA, 2008, p. 95)

Em seguida, o clérigo Robert Wace, seguiu os passos de Monmouth, ao recuperar elementos da Matéria da Bretanha e escrever seu *Roman de Brut*, no qual o autor tentou interligar a monarquia anglo-normanda aos acontecimentos heroicos da Antiguidade latina. Contudo, nesta obra, o monge orientou suas narrativas por um ideal de verdade histórica que abarcava também elementos mágicos originários da cultura bretã. Ademais, sua contribuição, para além dos limites da criação deste texto estende-se, de semelhante

modo, às traduções que o escritor fez dos escritos do clérigo galês por quem nutria profunda admiração. Sem embargo, apesar de todas as contribuições dos seus antecessores, coube a Chrétien de Troyes o papel de consolidar definitivamente do gênero literário novela de cavalaria.

Das cinco novelas de cavalaria arturianas de autoria comprovada de Chrétien, somente *Perceval ou o conto do Graal*, escrita entre 1182 e 1190, possui uma conotação mais espiritual na trajetória do cavaleiro-protagonista (DURÁN, 1973). As demais¹ apresentam aventuras de caráter profano. Nestas, por sinal, o conflito que assola os guerreiros armados é a impossibilidade de conciliar o amor cortês e a atividade guerreira, com todos os códigos de ética e vassalidade que o serviço bélico implicava. O derradeiro livro escrito pelo monge galês, como se sabe, em razão da morte de seu autor ficou inacabado e despertou o interesse de muitos outros homens que tentaram, com pouco sucesso, dar continuidade à aventura do cavaleiro cristão em formação que não pôde retornar ao castelo do Rei Pescador ou Pecador² e fazer a pergunta que curaria o monarca doente e o reino devastado pelas penas do seu regente. A partir desta última obra publicada pelo novelista, emerge uma tradição nas literaturas cavaleirescas que atribui uma significação mística aos episódios narrados, afastando cada vez mais estes textos de um caráter profano e não doutrinário.

Obras como *Merlim* e *José de Arimateia*, versões escritas por Robert de Boron em francês na primeira metade do século XIII, manifestam em si *miracula* e *mirabilia* a serviço de propósitos espirituais e divinos. N'A *Demande do Santo Graal*, por exemplo, a aventura inacabada do Perceval de Chrétien é levada a cabo por Galaaz, personagem que, diferente do primeiro cavaleiro do Graal, já nasce pronto para a realização da busca sagrada pela descoberta de certos mistérios celestiais. Em todos estes escritos e em tantos outros posteriores ao último e mais emblemático livro do monge de Troyes, as aventuras vividas pelos personagens estão cercadas de episódios que provocam admiração ou maravilha e nelas as manifestações de Deus e Suas ações são claras. Ademais, o que não

¹ *Érec et Énide*, escrita aproximadamente em 1170; *Cligès*, cuja composição data mais ou menos do ano de 1176; *Lancelote, o Cavaleiro da Carreta*, redigida entre 1178 e 1181; *Ivain, o Cavaleiro do Leão*, composta no intervalo de tempo entre 1178 e 1181.

² Em francês, idioma no qual tanto a novela *Perceval ou o Conto do Graal*, de Chrétien de Troyes, quanto A *Demande do Santo Graal*, de autoria anônima, foram escritas originalmente, a palavra usada para nomear o Rei Pescador (*Pêcheur*) diferencia-se apenas de “*pêcheur*” (pecador) por apenas um acento gráfico, o que possibilita o trocadilho pescador/pecador.

é *miracula* ou *mirabilia* que servem a fins místicos, muitas vezes, pertencem à ordem das ações demoníacas, das *mirabilia* provocadas pelo próprio Diabo, como é o caso da gestação de Merlim, filho de uma donzela e um íncubo, em Boron, e do nascimento da Besta Ladradora, n'A *Demand*a, como se vê nas palavras do Rei Peles a Galaaz: “[...] como vos digo, foi feita a besta ladradora, e porque era filha do demo, aconteceram tantas desgraças por ela nesta terra, e foram mortos tantos homens bons e tantos bons cavaleiros como ouvistes” (ANÔNIMO, 2008, p. 571).

2. O século XVI: a gênese e a construção das primeiras novelas de cavalaria lusitanas

As novelas arturianas foram introduzidas em Portugal “durante o reinado de Afonso III (1245-79), quiçá pelo próprio rei” (MEGALE, 2008, p. 14). De acordo com o medievalista Heitor Megale (2008), estes textos atingiram grande popularidade ao longo dos séculos XIII, XIV e XV em terras lusitanas. Entretanto, nos séculos XVI, XVII e XVIII ainda se tem notícia de livros deste gênero publicadas no país, fato que atesta o interesse dos autores por escrever narrativas cavaleirescas, atendendo, certamente, à demanda de um público leitor deste tipo de obra. No decorrer do Quinhentismo podem-se destacar quatro títulos portugueses que tiveram enorme repercussão: *Crônica do Imperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem* (1522), de João de Barros; *Palmeirim de Inglaterra* (1541-1543), de Francisco de Moraes; *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1554), de Jorge Ferreira de Vasconcellos; e *Crônica de Dom Duardos* (1582), de Diogo Fernández.

De acordo com Massaud Moisés (1957), a novela de cavalaria portuguesa propriamente dita é fruto do século XVI e não de períodos anteriores. O critério utilizado por ele para definir em que momento surgem narrativas cavaleirescas lusitanas é o da autoria. Dessa forma, observa-se em que data obras totalmente autorais deste gênero são publicadas por escritores portugueses. Para o crítico literário, antes do ano de 1500, o que se tinha eram apenas traduções de outras obras européias – em grande parte de língua francesa –, fato que impossibilitou que a literatura do país possuísse novelas de cavalaria genuinamente lusas em plena Idade Média, como ocorre na França e na Inglaterra, por exemplo. Na Espanha, a situação é semelhante à que se vê em Portugal em relação às publicações de livros deste tipo.

Massaud Moisés (1957) e Fidelino Figueiredo (1950) assinalam que, sob o influxo dos ideais quinhentistas portugueses, houve, nas novelas de cavalaria escritas e publicadas por autores lusos no século XVI, um surto nacionalizador da matéria cavaleiresca que acabou direcionando uma busca pela afirmação de um heroísmo luso antes mesmo da grande épica camoniana. N’*O Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*, escrito por Jorge Ferreira de Vasconcelos, além de diversos trechos nos quais se vê claramente atribuições de caracteres heróicos aos cavaleiros portugueses, há passagem que trata do Torneio de Enxabregas, onde se narra que não se poderia duvidar das maravilhosas obras de cavalaria de dom Lucidardos “[...] por ser cousa tam natural e tam tratada de Portugueses: de cujos passados ouvimos e sabemos de certeza outras de não menos preço, e de presentes temos vistas vantajadas” (VASCONCELOS, 1867, p. 324). Ademais, nesta obra, é bastante comum ver alusões à mitologia greco-romana no interior da própria narrativa, o que evidencia ainda mais a interpenetração dos moldes literários da renascença e do medievo. Além disso, ao contrário das novelas de cavalaria medievais, nas quais Deus e o diabo estavam sempre presentes, agindo ativamente, nessa obra da qual pretendemos tratar especificamente, são os deuses pagãos que agem contra e em favor dos heróis.

Em obras pertencentes ao século XVI, cavaleiros protagonistas como Palmeirim de Inglaterra, que faz parte de uma obra homônima escrita por Francisco de Moraes; o Cavaleiro das Armas Cristalinas, no *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*; Dom Duardos, na *Crônica do Imperador Dom Duardos*; entre outros, aventuraram-se em virtude do amor e não de causas místicas. Este é, inclusive, um aspecto fundamental das novelas arturianas quinhentistas ibéricas, de modo geral:

[...] Nos ciclos seguintes, quinhentistas, que inauguram novas gerações de heróis, os laços entre as obras estreitam-se, porque cada “continuação” procura contar a história do filho do protagonista da saga anterior e assim sucessivamente. A essa estratégia se costumam abrir os excessos fantasiosos para que derivaram as novelas de cavalaria dos séculos XVI e XVII e a extensão às vezes desmedida que atingiram: era indispensável que as façanhas do filho superassem as do pai e que os obstáculos, portanto, fossem mais intransponíveis – ou seja, “maravilhosos”, miraculosos, mágicos, com gigantes, feiticeiros e animais fabulosos a cada página. (MONGELLI; FERNANDES; MAUÉS, 2016, p. 8)

Nas novelas de cavalaria arturianas portuguesas, inclusive, as aventuras e os elementos maravilhosos nelas presentes não possuem uma conotação mística, mas profana, na maioria das vezes. Por sinal, a intervenção divina direta – muito frequente nas narrativas cavaleirescas medievais –, nestes textos, cede lugar à ação de seres mágicos, a

exemplo de fadas e magos, que cumprem a missão de proteger os heróis ao longo de sua trajetória.

3. O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda e o maravilhoso profano frente aos percalços do amor

Publicado pela primeira vez em 1567, o *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcellos, como o próprio nome já sugere insere-se diegeticamente no ciclo arturiano, dando continuidade às aventuras de um novo grupo de guerreiros montados subservientes ao Rei Artur. Contudo, apesar de estar ligada formalmente e tematicamente a um gênero literário datado, essa obra carrega em si um duplo caráter que a aproxima tanto dos ideias da literatura medieval quanto renascentista. Por sinal, as novelas de cavalaria em Portugal do século XVI tomam a Matéria da Bretanha como base e, a partir dela, constroem episódios e personagens que, muitas vezes, inspiram-se naqueles que encontramos em outros livros anteriores.

No caso de Jorge Ferreira de Vasconcellos, que escreveu em grande parte comédias, mas decidiu aventurar-se no mundo heróico que permeia as novelas arturianas, o *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda* configura o que viria após *A Demanda do Santo Graal* e *A Morte do Rei Artur*. Desta forma, muitos cavaleiros e nobres homens que se vê no livro quinhentista são descendentes ou embasados em personagens que estão presentes nestas duas narrativas especificamente. O Rei Sagramor, que funda uma nova Távola Redonda, é neto de Artur. Ademais, os guerreiros que fazem parte da ordem estabelecida por ele são, em grande parte, filhos de paladinos que pertenceram à primeira Távola Redonda. Ademais, observa-se também que o Cavaleiro das Armas Cristalinas, além de revelar-se o grande protagonista da trama e receber a ordem de cavalaria na véspera de Pentecostes, é infalível e muito superior a qualquer outro homem que lute com ele, nobre em suas atitudes e, sobretudo, em seu caráter, assim como Galaaz. Todavia, ao invés de buscar a santificação como este personagem medieval, ele põe todas as suas forças a serviço do amor. Ainda se tratando desta novela, destaco também Maga Merlinda, a qual estabelece uma do nome aos poderes que possui uma ligação direta com o Mago Merlim.

Logo no início da narrativa, após o prólogo com dedicatória ao Rei Dom João III, revela-se que a ordem de cavalaria foi fundada por Baco, deus romano, aludido, inclusive, como o principal dentre as divindades Greco-romanas antigas, e pelo Rei de Creta. Dessa

forma, a natureza primeira da instituição cavaleiresca afasta-se dos homens medievais ou da Igreja e interliga-se à Antiguidade Clássica:

Querendo contar as famosas façanhas do militar exercicio (cujo he ho preço das humanas graças) não alheyo da historia, antes divido principio parece, huma breve relação da antiguidade e a origem da nobre Ordem de Cavallaria, que alem de tal memoria, a curiosos ser aprazivel, he necessario fundamento (aos que esta mayormente lerem) e per ventura estímulo de imitação, saberse como foi instituyda per tão poderosos Príncipes notaveys Conquistadores. Qual ho primeiro foi Baco Índico filho de Júpiter, principal dos deoses antigos, e Rey de Creta, que tendo conquistada a mayor parte do universo, por remunerar com liberal gratidão (virtude necessaria a Príncipes, quanto a toda pessoa divida) os serviços que lhe os seus cavalleiros tinhão feito na continua guerra já que per elles imperava em sossegada paz, disselhes a toda pessoa divida. (VASCONCELOS, 1867, p. 1)

A presença de personagens e seres da mitologia clássica é algo presente desde as primeiras páginas do livro. O fado de Artur, consumado devido à traição de seus sobrinhos Dom Morderete e Dom Agravaim, surge, na obra, cantado por uma ninfa que, além de ser mencionada, como veremos na próxima citação, entoa um canto³ que se reproduz dentro da novela:

Neste antretanto que os selvagens isto faziam sem aver que lhe resistisse, nem contradissessem todos os que os viam atonitos, a ninfa com huma voz muy alta, e suave ao som de huma viola darco, cantava o seguinte romance, que o Cronista aqui quis poer pera que se sayba que neste estilo, e per este modo usaram os passados celebrar seus feitos heroycos, porque a gloriosa memoria delles assi viesse a nossos tempos, e se conservasse, ho que tambem em Espanha se usou muito, e usarse agora pera estímulo de imitação não fora máo. (VASCONCELOS, 1867, p. 10)

Muitos seres maravilhosos revelam-se, ao longo da narrativa como obstáculos para consumação do amor cortês a serem vencidos pelos cavaleiros que partiram em sua demanda, que não era mais celestial, mas carnal, amorosa. Dentre eles, destaco o Gigante Orleaso, o qual é um empecilho para a união da donzela Arindelia e do Cavaleiro das Armas Cristalinas, conforme afirma a própria moça afirma para o seu pretendente:

Muyto bem sabeys que he impossivel tomarse esta fortaleza por ser inexpugnável, quando mays sendo defendida do gigante Olearso, que soo basta pera destruir hum reyno, donde inda que venhaes com muyta gente, uão fareys mais que trazela ao talho, e presomirdes vos matar Olearso, não mo soffre ho amor: e tambem soys mancebo que inda não tem de si experiença pera presomir e intentar tanto. (VASCONCELOS, 1867, p. 44)

³ O canto entoado pela ninfa é estruturado em quadras escritas em redondilha maior, tipo de verso muito comum nas poesias medievais cortesas.

No *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, tempos depois, outro Gigante, Argaçom, também se mostra como um impedimento para o encontro amoroso do Cavaleiro das Armas Cristalinas e de sua mulher amada. Só que, desta vez, o guerreiro enamorara-se por outra moça: Fimbrisia. Sendo assim, mais uma vez, para se ter sucesso no amor era preciso vencer um monstro terrível que tomava conta donzela pretendida:

Eu que outra cousa não desejava sem minha Fimbrisia, corri com aquela furiosa: senão quando de longe veio Jr hum gigante tam monstruosa cousa que as carnes me tremem só de falar nelle, e levava a costas em huma rede de ferro estremadamente sotil, toda a gente de minha companhia enrredado como passaros, antre os quais pude devisar Fimbrisia. (VASCONCELOS, 1867, p. 259)

No entanto, destaco também outro personagem da novela, Burquimirão, que é gigante, mas que não se torna por sua natureza monstruosa um opositor dos cavaleiros em demanda da Segunda Távola Redonda, pelo contrário. Ele, por sinal, fica em evidência justamente por, ao longo dos anos, ter aprendido a ser um bom capitão e exímio cavaleiro, respeitando, assim, todos os códigos de ética específicos da ordem de cavalaria:

Ho gigante Burquimirão que de longe polos largos annos tinha aprendido ho officio de bom capitão, e de natureza ho de bom cavaleyo: não querendo parece perder na velhice ho nome que ganhara na mocidade: E com isto juntamente sabendo que lhe cumpria vencer ou morrer, fazia estranhezas: discorrendo a huma e outra parte, onde via ser necessario: e porque entendia que da sua vida pendia a esperança e salvação de todos: Tratava mais de animar e reger sua gente que de se meter em todo perigo [...]. (VASCONCELOS, 1867, pp. 179-180).

Além dos gigantes – seres comuns em outras novelas de cavalaria, como se vê, por exemplo, no *Tristão e Isolda* do Século XIII, de autoria anônima – outro ser mitológico, desta vez mais particular da cultura e Literatura Clássica, adentra a novela de Jorge Ferreira de Vasconcelos, um Centauro, que tenta perturbar o canto de uma ninfa. Por esta razão, inclusive, o Cavaleiro das Armas Cristalinas o desafia:

[...] Ho cavaleyo das armas cristalinas pesaroso do Centauro estrovar a musica da Ninfa: inda que ho desculpasse, a rezão de cobiçar a presa: Correo a elle com proposito de ho castigar: porem ho Centauro tanto que vio Tiresia que tinha honesto parecer [...]. (VASCONCELOS, 1867, pp. 179-180).

Além das intervenções de ordem maravilhosa mencionadas anteriormente, há também as ações de Merlinda. Esta se configura, ao longo da narração, como uma maga sábia, que conhecia diversos encantamentos, fazia profecias e era a conselheira de confiança do Rei Sagramor:

Famoso e invencivel rey da Gram Bretanya e França, a sabia Merlinda vossa servidor, vos faz saber que como nunca perde cuydado e desejo do vos servir; e nisso se desvela contino, por suas artes tem alcançado que contra vos se move huma das tres partes da Espherica Machina, e a semente do falso Propheto da abominavel Seyta faz conjuraçam em vosso despeyto, incitada e provocada de vossos naturaes immigos; do que vos avisa, por que vos nam possa a fortuna acometer descuydado. Ca se della vos nam descuydardes, e a prosperidade não acalmar vosso tam belicoso exercicio, escamel dos espiritos nobres, tudo se dobrará em gloria vossa, tão altamente que daqui a longos annos seja vosso nome celebrado, vossas famosas vitorias louvadas e a cronica de vossos heroycos feytos apresentada a hum muyto esclarecido Principe em cuja idade a cavalaria terá não menos preço, antes mais que nesta vossa. O que a sabia ora determina fazer-vos vente em hum torneo que então se fará, e agora vereis de presente, porque entendais que se podia esperar de taes principios, se a fortuna que vos espreyta os não invejara; e o que agora vereis se efectuará pontualmente daqui a grandes tempos na belicosa Lusitania, per hum dos mais excelentes principes que pode natureza formar, e socederá nesta maneyra que vos direy. (VASCONCELOS, 1867, p. 325).

No entanto, apesar dos auxílios que Merlinda presta ao Rei Sagramor, ela não serve totalmente aos interesses do monarca e, por isso, manipula-o, muitas vezes, para conseguir o que deseja dele. Como se vê no último parágrafo da novela, inclusive, as ações da Maga faziam parte de uma trama que, posteriormente, envolveria o monarca em um perigoso conflito armado:

Tam dorida era a soada que as charites davam a esta Elegia, que tinha toda a corte embayda em sentimento. Vénus banhada em lagrimas da sua magoa, ho mostrava tal que enterneceo os Cupidos pequenos que consigo trazia: de maneyra que tudo era pranto e dor, e assi se esvaneceo tudo e desapareceo, leyxando huma dorida memoria de tanta desaventura? Aqui enmudece a lingoa, aqui nam se manda pena com outra mayor: Os espiritos abafam, a pobre barca do fraco engenho metido antre bulcões de altas ondas espantosas, em meyo da cruel consulta dos fados que a transtornaram as esperanças em magoas» os gostos em tristezas rota a vela da lingoagem, quebrado ho masto do estilo, e perdido ho leme da ordem entregâse ao profundo silencio. E por quanto a dvida dor, e a obrigação do amor causou ho divertimos algum tanto a historia: não he sem propósito, porque tuda a sabia Merlinda fez vente a el Rey Sagramor a maneyra que atras ho ouvistes, aa fim de ho persuadir que se velasse da sua fortuna. Segundo se verá no segundo Libro que se segue na perigosa guerra que lhe tramou. Per modo que nisto se resolveo ho encantamento que ouvistes. (VASCONCELOS, 1867, p. 365)

As *mirabilia* que permeiam o mundo do *Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda* não servem a nenhum interesse de propagação de ideais cristãos na vida pessoal ou no ofício guerreiro dos personagens, nem se configuram como alegorias de um mistério divino maior a ser desvendado. Diversos seres mágicos da mitologia clássica circulam na narrativa, mas eles não apresentam nenhuma simbologia de uma mensagem mística, como ocorre n'A *Demande do Santo Graal* e no *Merlim*, de Robert de Boron, por exemplo. Além disso, essas criaturas, por vezes, lutam contra e, por outras, a favor

dos objetivos dos heróis. No caso da emblemática Merlinda, a sua trama contra o Rei Sagramor só se revela ao leitor ao fim, mas de modo não muito claro.

Além de servirem como obstáculos para a demanda amorosa empreendida nesta novela, os elementos da ordem do maravilhoso também surgem para provar a força heroica dos cavaleiros e, no caso de Dom Lucidardos, do heroísmo atávico lusíada. Em outros momentos, personagens como o Gigante Burquimirão podem estar do lado dos guerreiros da Távola Redonda, não apresentando impedimento algum para que eles possam dar cabo de suas aventuras de amor. Ademais, seres como as ninfas, muito respeitadas pelos membros da Segunda Távola Redonda cumprem o papel de cantar o fado dos nobres heróis.

Por fim, a oposição entre *militia Christi* e *militia saeculari* presente n'A *Demand do Santo Graal* é desenvolvida, sobretudo, pelas *miracula* e *mirabilia* que se apresentavam para os paladinos e, eram, posteriormente, decifradas por algum sábio, por exemplo, não possui espaço nos episódios que permeiam *O Memorial de Proezas da Segunda Távola Redonda*. Nesta obra, os cavaleiros obedecem a um código de ética secular. Todavia, muito mais do que o reconhecimento mundano de suas ações heroicas, os guerreiros vassalos do Rei Sagramor desejam obter sucesso em suas árduas demandas amorosas.

Referências bibliográficas

- DURÁN, Armando. **Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballerescas.** Mardid: Gredos, 1973.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **A épica portuguesa no século XVI.** Edição fac-similada com apresentação de Antônio Soares Amora. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- FLORI, Jean. **A Cavalaria:** a origem dos nobres guerreiros da Idade Média. Trad. Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média.** Trad. Stephanía Matousek. 2^a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- MEGALE, Heitor. **A Demanda do Santo Graal:** das origens ao códice português. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Apresentação.** In: **A Demanda do Santo Graal.** Organização e atualização do português por Heitor Megale. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MOISÉS, Massaud. **A novela de cavalaria no Quinhentismo português:** o ‘Memorial das proezas da segunda távola redonda’ de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Universidade de São Paulo: São Paulo, 1957.

MONGELLI, Lênia Márcia; FERNANDES, Raúl Cesar Gouveia; MAUÉS, Fernando. **O ciclo dos palmeirins.** In: MORAES, Francisco de. *Palmeirim de Inglaterra*. Campinas: Ateliê Editorial, 2016.

PEREIRA, Rita de Cássia Mendes. “*A literatura arturiana na Idade Média: fontes, transformações e permanências*”. In: Revista Brathair, volume 8, número 1, 2008: 93-105. Disponível no endereço eletrônico: <www.ppg.revistas.uema.br>. (Acesso em: 15 ago 2017).

VASCONCELLOS, Jorge Ferreira de. **Memorial das proezas da segunda távola redonda.** Lisboa: Tipografia do Panorama, 1867.

“O LUGAR DA UTOPIA NA REPÚBLICA DE PLATÃO: O MITO DA CAVERNA”⁴

Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli (UFPB)

1. O lugar da Utopia.

Na Grécia do período clássico, a palavra utopia era desconhecida. Entretanto, parte dela era amplamente usada como um adjetivo que comportava várias significações. O substantivo *tóπος* (lugar em grego) era amplamente empregado pelos escritores não só com os matizes concretos de *lugar, posto, posição*, mas também com matizes mais abstratos tal como *argumento, proposição, lugar comum* em retórica. Deste substantivo, formaram-se duas outras palavras ambas com o sentido privativo: o substantivo *àtopia* que significa *distância de um lugar* em sentido concreto e *estrانheza, excentricidade* em sentido abstrato e o adjetivo *àtópicos* possui sentidos mais abstratos do que os substantivos tal como *extraordinário, insólito, paradoxal, anormal, absurdo, admirável*. O termo *utopia*, desenvolvido por Morus em sua obra *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, não é constituído, como frequentemente se diz, de *tóπος*, mas de *τοπία* sem o “α” privativo, o que nos transmite já uma ideia mais abstrata do termo, sem mencionar a adição de um novo sufixo que poderia ser tanto o advérbio negativo *οὐ* (não) quanto o positivo *εὖ* (bem). Este último particularmente associado com adjetivos ou substantivos significa *abundância, prosperidade e facilidade*. Dainese nos alerta que, após a publicação da obra de Morus, a palavra é amplamente conhecida, e o seu significado se ampliou e variou, mas também perdeu em precisão.⁵ Em virtude dessa dificuldade, definiremos alguns sentidos correntes encontrados nos dicionários filosóficos.

Um dos sentidos mais difundidos é o de que a utopia seria um sistema que teria “a tarefa de melhorar as instituições políticas e de desenvolver as ideias científicas”; outro sentido, oposto ao primeiro, seria o da condenação, feita por Marx aos socialistas utópicos, de que a utopia é algo que não se realiza, é ideal ou desprovida de fundamento científico; o terceiro e último sentido que abordaremos aqui é o de utopia significar o contrário de ideologia, o primeiro destinado a se realizar, o segundo não. Essas três

⁴ Todas as traduções são de responsabilidade do autor. O texto grego da República foi extraído da edição de J. Burnet (1903).

⁵ (...) la parola si è variamente connotata, ha esteso e amplificato il suo significato ma ha anche perduto in precisione. (Dainese, 2017).

definições são extraídas respectivamente de Comte, Marx e Mannheim. Para simplificar, podemos classificar os três sentidos do seguinte modo: a) utopia como sistema aprimoramento político; b) utopia como sistema idealista não realizável; c) utopia como sistema concreto realizável. Como esses sentidos podem ser atribuídos à *República* de Platão, se a pensarmos como uma utopia?

2. A construção do conceito justiça.

Bom, em primeiro lugar, imensa é a tarefa de pensar sobre a natureza de um tratado tal como a *República*, em cujas páginas encontra-se cristalizado um ingente esforço de compreensão de um tema que não só implica vários outros como também os envolve completamente: o tema da Justiça. Partindo desse tema principal, Sócrates, personagem que sem saber para onde nos encaminhar de antemão, nos guia pelos caminhos tortuosos para a compreensão do que é a justiça. Esse conceito é abordado, em uma acalorada discussão, de diversas formas logo no primeiro livro dos dez que constituem a obra toda. A justiça, a partir das três personagens debatedoras, ali é definida de diversos modos, mas, ao mesmo tempo também, é refutada por Sócrates, interlocutor dos três, que acaba por desconstruir as definições de seus debatedores. Retomemos então a argumentação na *República*.

Começa então livro I com Céfalo, o anfitrião rico que recebe Sócrates, respondendo a uma indagação daquele sobre o maior benefício que recebera de sua riqueza, ele afirma então que a riqueza, não para todos, apenas ao *temperante e ao moderado* ($\tauῷ ἐπιεικεῖ καὶ κοσμίῳ$, 331b), é de grande vantagem por possibilitar a alguém passar pela vida sem “*enganar e mentir a outro, nem contra vontade, nem, por sua vez, ficar devendo ou aos deuses sacrifícios ou aos homens dinheiro e, por conseguinte, não temer a passagem ao mundo de lá*” (... μηδὲ ἄκοντά τινα ἔξαπατῆσαι ἢ ψεύσασθαι, μηδ' αὖ ὀφείλοντα ἢ θεῷ θυσίας τινὰς ἢ ἀνθρώπῳ χρήματα ἔπειτα ἐκεῖσε ἀπιέναι δεδιότα, 331b) e isso propriamente, segundo Céfalo, é ter vivido com justiça. Após essa afirmação, Sócrates interpela novamente: *logo então não é essa a definição de justiça: dizer a verdade e restituir as coisas que se toma emprestado* (Οὐκ ἄρα οὗτος ὅρος ἐστὶν δικαιοσύνης, ἀληθῆ τε λέγειν καὶ ἀν λάβῃ τις ἀποδιδόναι. 331d). A redução de Sócrates, resume essencialmente todo o discurso de Céfalo, que é caracterizado como um homem mais preocupado com a morte agora do que com a definição de justiça propriamente. A refutação de Sócrates incide sobre o argumento de que, sofrendo alguém de loucura, não

seria justo, por exemplo, devolver uma arma a tal indivíduo e nem, mesmo desejando, dizer-lhe todas as verdades por se encontrar neste estado. Céfalo não só acede como também abandona a discussão, saindo para sacrificar aos deuses.

À saída de Céfalo, seu filho, Polemarco, assume a frente como herdeiro não só do pai, mas também da discussão. Entretanto, afasta-se um pouco do argumento daquele ao citar um verso de Simônides para a definição de justiça, resumindo-o assim: “*Justo é restituir para cada um as coisas que lhe são devidas*” (... τὸ τὰ ὀφειλόμενα ἐκάστῳ ἀποδιδόναι δίκαιον ἔστι·, 331e). A essa máxima Sócrates tenta compreender, perguntando qual seria o real sentido dela. Tentando explicar por sua vez a Sócrates, Polemarco chega a uma nova e mais restrita definição que o filósofo, insistindo com o interlocutor, a resumirá assim: “*Logo, Simônides diz que a justiça é fazer bem aos amigos e mal aos inimigos?*” (Τὸ τὸν φίλους ἄρα εὖ ποιεῖν καὶ τὸν ἔχθροὺς κακῶς δικαιοσύνην λέγει; 332d). Com isso, Polemarco, ainda não muito convicto, concorda. A sequência dos argumentos socráticos visa sobretudo a definição de amigo, de inimigo, de fazer bem e também de fazer mal. Assim uma vez definidos tais conceitos, Sócrates conclui que “*logo, não é obra do justo prejudicar, ó Polemarco, nem ao amigo nem a ninguém, mas é obra do seu contrário, do injusto*” (Οὐκ ἄρα τοῦ δικαίου βλάπτειν ἔργον, ὡς Πολέμαρχε, οὐτε φίλον οὐτ' ἄλλον οὐδένα, ἀλλὰ τοῦ ἐναντίου, τοῦ ἀδίκου, 335d).

O terceiro arguidor é o sofista Trasímaco, que é caracterizado como alguém não só sedento por discussão, mas também cúpido de aplausos. Irrompendo na discussão, tenta desmoralizar Sócrates por causa de seu método dialético, em pergunta-resposta. Propõe então, para deixar Sócrates em dificuldade, uma inversão de papéis na qual ele passa a ser quem pergunta e Sócrates quem responde. Além disso, de antemão, proíbe a Sócrates de usar certas definições de justiça por considerá-las banais, tais como: *dever* (τὸ δέον) *útil* (τὸ ὀφέλιμον) *conveniência* (τὸ λυσιτελοῦν) *vantagem* (τὸ κερδαλέον) e *interesse* (τὸ συμφέρον). Sócrates, por seu lado, objeta-lhe que ele deveria responder a sua maneira e ainda, por meio da reflexão, utilizar a definição que lhe parecesse verdadeira.

Imediatamente, Trasímaco, não esperando Sócrates lhe responder, dá a sua própria definição: “*eu digo que a justiça não é outra coisa senão o interesse (συμφέρον) do mais forte*” (φημὶ γὰρ ἐγὼ εἶναι τὸ δίκαιον οὐκ ἄλλο τι ἢ τὸ τοῦ κρείττονος συμφέρον. 338c). De início, Sócrates solicita uma melhor definição do que é o *mais forte* (τοῦ κρείττονος) e, depois que Trasímaco o define como o governo de cada cidade que promulga leis em interesse próprio, o filósofo demonstra-lhe a sua desonestidade argumentativa, ao se

utilizar de uma definição que ele próprio havia proibido a Sócrates. Com essa definição de justiça, Sócrates continua a lhe pedir esclarecimentos acerca do termo *mais forte*. A partir das definições dadas por Trasímaco, o *interesse do mais forte* evolui para o *interesse do governo que promulga leis em seu favor*. Por conseguinte, Sócrates depois de analisar o que é próprio das ciências em geral como a medicina e a equitação, refuta Trasímaco, dizendo-lhe que o próprio de cada ciência é examinar ou ordenar o princípio que a norteia, ou seja, não o interesse do mais forte, mas o *do mais fraco e do comandado por ela* (*tò tòv ἡττούός τε καὶ ἀρχομένου ὑπὸ ἔαυτῆς*, 342d). Por fim, Sócrates inverte a definição do sofista para *a justiça é o interesse do governo em favor do mais fraco e do governado por ele*.

Entretanto, depois do primeiro golpe desferido por Sócrates, a discussão ainda permanece viva. Trasímaco, visivelmente enfurecido, utiliza uma imagem para destruir a definição socrática: o pastor, ao cuidar de suas ovelhas, visa, entretanto, ao seu próprio interesse, ou seja, alimentar-se delas posteriormente. Essa imagem quase irrefutável, Sócrates aceita, acrescentando, porém, que a arte do pastor não é propriamente desenvolvida com a necessidade de somente obter alimento, mas com a de criar, o melhor possível, suas ovelhas e a obtenção dos alimentos é apenas uma compensação, tal como um salário ao médico que cura algum paciente, ou seja, a arte da medicina visa à cura e não ao salário. Com isso, Sócrates reforça que o governo justo é em favor do mais fraco. O final do livro I da *República* abrigará ainda uma última discussão, se a justiça é uma virtude ou não, baseada numa afirmação secundária de Trasímaco, que alude ao fato do injusto ter uma vida mais feliz que a do justo e, em decorrência disso, a injustiça ser mais vantajosa do que a justiça. Sócrates apenas refuta parte da argumentação, afirmado que a justiça é virtude e sabedoria, depois de demonstrar que o justo não quer obter vantagem sobre seu semelhante, mas apenas de seu contrário, enquanto que o injusto quer prevalecer sobre todos.

Essa longa discussão do livro I da *República* pode ser pensada como um proêmio do que virá em seguida. Além disso, ela revela algumas questões importantes aqui para nossa pesquisa. Os argumentos, por exemplo, refutados por Sócrates, todos se baseiam em premissas conformes a *considerações comuns* (*τὰ νομιζόμενα*, 348e), o que faz com que a discussão não avance em definições sobre o justo ou a justiça. Nesse sentido, as refutações de Sócrates somente afastam o senso comum da verdade das coisas. Os próximos interlocutores de Sócrates são os irmãos, Glauco e Adimanto, que retomam todos os argumentos anteriores definindo a justiça e a injustiça, com argumentos mais

uma vez extraídos do senso comum, para que Sócrates explique de fato *o que é cada uma delas (a justiça e a injustiça) e qual a força de cada uma na alma* (... τί τ' ἔστιν ἐκάτερον καὶ τίνα ἔχει δύναμιν αὐτὸν καθ' αὐτὸν ἐν τῇ ψυχῇ, 358b). Disso decorre que um novo e talvez o mais importante passo é dado na obra: superar o *senso comum* através de uma definição precisa.

3. A construção da cidade ideal, mas não irreal.

A incumbência lançada pelos irmãos a Sócrates é uma tarefa tão árdua que o filósofo, ao iniciar sua arguição, pede aos interlocutores que aceitem seu procedimento de iniciar primeiro pelo conceito de justiça no tocante à sociedade, para depois examiná-lo no indivíduo, através de uma comparação do maior para o menor. Aceita a metodologia, Sócrates inicia: - *Vamos, dizia eu, criemos uma cidade desde seu início por meio da palavra.* (Ὄθι δή, ἦν δ' ἐγώ, τῷ λόγῳ ἐξ ἀρχῆς ποιῶμεν πόλιν· 369c). O procedimento de Sócrates, ao iniciar propriamente a construção ideal de sua cidade, é claramente prescindir de todos os argumentos empíricos usados no debate anterior sobre a justiça, debate esse que não avançou. Sua *criação* (*ποίησις*) tem por matéria a *palavra* (*λόγος*) e é constituída desde seu *início* (*ἐξ ἀρχῆς*). Entretanto, a cidade não é criada a esmo, mas é concebida pela *nossa necessidade* (*ἡ ήμετέρα χρεία*). Basicamente, é este último elemento, real, que dirige toda a criação da cidade ideal. Tudo o que nela existir deve corresponder às nossas necessidades sociais que a geraram. O projeto não se afigura meramente ideal.

Dado esse passo inicial, o livro se desenvolve com questões amplamente reconhecidas como naturais para uma constituição de uma cidade. Mas, a partir do livro V, pontos polêmicos, porque não tão comuns, são tratados por Sócrates. Num desses momentos, Sócrates, argumentando sobre a comunhão dos filhos pela cidade, fato que parece carecer de fundamento empírico e aceitação comum, adverte que:

Não é fácil, ó venturoso, dizia eu, expor. Pois, há ainda muitas coisas incríveis mais do que as coisas que anteriormente discorremos. Com efeito, como se diz coisas possíveis, poderia não se acreditar nelas, e mesmo se pudessem acontecer com máxima probabilidade, também não se acreditará nella como se elas fossem as melhores. Por isso também, existe um certo temor em ocupar-me delas: que o discurso não pareça ser uma aspiração, ó caro companheiro.⁶

⁶ Οὐ ράδιον, ὃ εῦδαιμον, ἦν δ' ἐγώ, διελθεῖν· πολλὰς γὰρ ἀπιστίας ἔχει ἔτι μᾶλλον τῶν ἐμπροσθεν ὃν διήλθομεν. καὶ γὰρ ως δυνατὰ λέγεται, ἀπιστοῖτ' ἄν, καὶ εἰ ὅτι μάλιστα γένοιτο, ως ἄριστ' ἄν εἴη ταῦτα, καὶ

Compreendemos essa passagem do seguinte modo: Sócrates afirma expressamente estar falando de coisas possíveis (*δυνατὰ*), o que não garante totalmente que seus interlocutores venham a acreditar, acrescentando ainda que mesmo que tivessem grande possibilidade de acontecer, poderá ainda acontecer de não se acreditar que elas sejam as melhores. O argumento pode ser dividido em duas partes: das coisas possíveis e das coisas melhores. Quanto a essa segunda parte, Sócrates terá de argumentar para, de fato, saber se elas são ou não as melhores. Isso depende, de todo modo, de como a argumentação se fará. Mas em relação a primeira, ainda que se possa não crer e que ele mesmo as tenha definido como incríveis (*ἀπιστίας*), elas possuem uma possibilidade – atestada pela semântica do vocábulo *δυνατὰ*⁷ – real de acontecerem. Sem sombra de dúvida, é dessa potência de realização de seus argumentos que ele funda seu projeto de cidade ideal no tocante aos argumentos menos empíricos. Curiosamente, ao terminar a sua exposição, ele expressa a vontade de que seu discurso não se pareça com uma *promessa* ou uma *aspiração* (*εὐχὴ*) cuja realização dependa exclusivamente da vontade dos deuses.⁸

Em outra passagem, também no livro V, Sócrates aduz outro argumento, controverso à sociedade da época, e, ao que tudo indica, não empírico:

Portanto, não há, ó amigo, ocupação de mulher dentre as funções administrativas da cidade, porque se é mulher; nem de homem, porque se é homem; mas as naturezas são igualmente divididas em ambos os seres, e a mulher participa de todas as ocupações conforme sua natureza, e de todas também o homem, em todas as coisas a mulher só tem menos força física do que o homem.⁹

Ainda que o ponto seja controverso para a sociedade da época, Sócrates faz a sua defesa, não com argumentos tomados de modelos empíricos ou de opiniões em voga, mas através da reflexão em torno de um elemento básico, a *natureza* (*φύσις*). Entretanto, fazendo isso, o filósofo é obrigado também a antecipar qualquer crítica, proveniente de

ταύτη ἀπιστήσεται. διὸ δὴ καὶ ὄκνος τις αὐτῶν ἀπτεσθαι, μὴ εὐχὴ δοκῇ εἶναι ὁ λόγος, ὃ φίλε ἔταιρε. (República, 450c-d).

⁷ É um adjetivo verbal proveniente de *δύναμαι*: posso.

⁸ Há claramente uma recusa em seu discurso de que ele seja apenas um voto (*εὐχή*) direcionado aos deuses. Interessante notar também é que a segunda acepção de *εὐχή* é desejo ou aspiração, ambos por oposição ao real.

⁹ Οὐδὲν ἄρα ἐστίν, ὃ φίλε, ἐπιτήδευμα τῶν πόλιν διοικούντων γυναικὸς διότι γυνή, οὐδ' ἀνδρὸς διότι ἀνήρ, ἀλλ' ὅμοιώς διεσπαρμέναι αἱ φύσεις ἐν ἀμφοῖν τοῖν ζώοιν, καὶ πάντων μὲν μετέχει γυνὴ ἐπιτήδευμάτων κατὰ φύσιν, πάντων δὲ ἀνήρ, ἐπὶ πᾶσι δὲ ἀσθενέστερον γυνὴ ἀνδρός. República, 455e.

seus próprios contemporâneos, que viesse a ser feita à lei que impõe a igualdade entre os gêneros. A quem ele responde de modo enfático: “*não legislávamos, portanto, nem coisas impossíveis nem semelhantes a promessas, se estabelecemos a lei conforme a natureza, mas, como me parece, as coisas que acontecem agora vêm a ser sobretudo contrárias à natureza e a essas (nossas).*”¹⁰

O argumento aqui fundamentado sobre a base de uma interpretação da natureza ganha força especialmente no tocante a crítica contrária que ela expõe: a desigualdade entre os gêneros. Provar a validade da tese, sem se apoiar em algum fato empírico social, mas somente natural, impõe ao pensador também certa habilidade para demonstrar como a própria natureza pode ser um axioma para as teses controversas. É dessa forma que Sócrates em grande parte da argumentação procede, ao partir desse axioma, reconhecido imediatamente por todos os interlocutores.

Por outro lado, se para alguns argumentos a natureza serve como axioma inconteste, para outros cuja tese baseia-se em questões histórico-sociais há uma dificuldade em se partir de um axioma não prontamente aceito. Sócrates, ao apresentar a tese de que o melhor governante necessariamente teria de ser um filósofo, expõe, antes de provar a tese, certa dificuldade em argumentar:

Na verdade, não é espantoso que muitos não acreditem nessas palavras, pois jamais viram acontecer o que é dito agora, mas viram sobretudo algumas frases que se conformam umas com as outras por arte, não porém de modo espontâneo como agora coincidem. E um homem à virtude símile e concorde, até a uma possível perfeição, em ato e palavra, reinando em outra cidade tal como a nossa, eles jamais viram, nem em uma nem em muitas.¹¹

A tal antecipação soma-se ainda um eventual desdém a que Sócrates também alude: “*desse modo, pois, nós poderíamos ser justamente escarnecidos, dizendo em vão semelhantes coisas como meras aspirações*”¹². O filósofo não se dá por vencido e mesmo que o argumento careça de fatos empíricos que lhe comprovem a exequibilidade, ele quer continuar a linha de argumentação, pois de fato não se trata de coisas que sejam impossíveis. É evidente que não se trata apenas de comprovar a veracidade do ponto de

¹⁰ Οὐκ ἄρα ἀδύνατά γε οὐδὲ εὐχαῖς ὅμοια ἐνομοθετοῦμεν, ἐπείπερ κατὰ φύσιν ἐτίθεμεν τὸν νόμον· ἀλλὰ τὰ νῦν παρὰ ταῦτα γιγνόμενα παρὰ φύσιν μᾶλλον, ὡς ἔοικε, γίγνεται. Repúbl., 456c.

¹¹ τὸ μέντοι μὴ πείθεσθαι τοῖς λεγομένοις τοὺς πολλοὺς θαῦμα οὐδέν· οὐ γὰρ πώποτε εἰδὸν γενόμενον τὸ νῦν λεγόμενον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον τοιαῦτ' ἄττα ρήματα ἐξεπίτηδες ἀλλήλοις ώμοιωμένα, ἀλλ' οὐκ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου ὥσπερ νῦν συμπεσόντα. ἄνδρα δὲ ἀρετῇ παρισωμένον καὶ ώμοιωμένον μέχρι τοῦ δυνατοῦ τελέως ἔργῳ τε καὶ λόγῳ, δυναστεύοντα ἐν πόλει ἐτέρᾳ τοιαύτῃ, οὐ πώποτε ἐωράκασιν, οὕτε ἔνα οὔτε πλείους. Repúbl., 498e.

¹² (...) οὕτω γὰρ ἀν ἡμεῖς δικαίως καταγελώμεθα, ὡς ἄλλως εὐχαῖς ὅμοια λέγοντες. Repúbl., 499c.

partida do argumento, mas também de sua possível execução prática. Sócrates, nesse sentido, não sabe se isso já ocorreu, mas é enfático quanto à sua possibilidade:

A respeito disso que nós estejamos prontos a lutar com o argumento de que a cidade proclamada existiu, existe e existirá, sempre que essa Musa (a filosofia) vier a ser a senhora da cidade, não é, pois, impossível de acontecer, nem nós conjecturamos coisas impossíveis, mas se reconhece também de nossa parte que são coisas difíceis.¹³

A confiança exposta em sua argumentação é auferida não por meio de um axioma, prontamente reconhecível por parte dos interlocutores, mas precisamente por algo que não goza inclusive de muito prestígio frente ao senso comum, a filosofia. O filósofo que governa uma cidade está amparado por aquilo que o define. Necessariamente então, o filósofo terá apreço pela verdade, pois *dedicando-se ao divino e a ordem cósmica, o filósofo torna-se, o quanto é possível a um homem, ordenado e divino.*¹⁴ Uma verdadeira apologia à filosofia faz-se então necessária. Não se trata mais de defender um ponto de vista, mas propriamente de definir o que é a filosofia de modo tão claro que até o senso comum possa se convencer da utilidade do governante filósofo. Com certeza, esse é o argumento mais delicado dentre as proposições na *República*, porque não parte de axiomas ou exemplos verificáveis e irrefutáveis. Talvez mesmo seja a tarefa mais elevada para Sócrates: demonstrar o que é a filosofia e, só então, por derivação atribuir ao filósofo a mais alta perfeição entre os homens.

4. Argumentação por imagem: o uso do *mito* em Platão.

Uma das realizações mais importantes, na primeira parte de construção ideal da cidade, é, sem sombra de dúvida, a educação que ocupa boa parte dos livros II e III da *República*, mas tem ainda seu tema desenvolvido em outras partes, tal como no livro VII com a alegoria da caverna.

Sócrates, no livro II, inicia a discussão demonstrando a importância dos *mitos* na formação dos cidadãos contemporâneos. Autores como Sófocles, Ésquilo, Hesíodo e, sobretudo, Homero formam um verdadeiro programa, ainda que de modo não formal, de

¹³ περὶ τούτου ἔτοιμοι τῷ λόγῳ διαμάχεσθαι, ὡς γέγονεν ἡ εἰρημένη πολιτεία καὶ ἔστιν καὶ γενήσεται γε, ὅταν αὕτη ἡ Μοῦσα πόλεως ἐγκρατῆς γένηται. οὐ γὰρ ἀδύνατος γενέσθαι, οὐδὲ ἡμεῖς ἀδύνατα λέγομεν· χαλεπὰ δὲ καὶ παρ' ἡμῖν ὄμολογεῖται. *República*, 499d.

¹⁴ Θείω δὴ καὶ κοσμιώ ὁ γε φιλόσοφος ὄμιλῶν κόσμιος τε καὶ θεῖος εἰς τὸ δυνατὸν ἀνθρώπῳ γίγνεται. *República*, 500c.

sistema educacional aos gregos do século V e IV. Pode-se dizer mesmo que os poetas são os educadores dos cidadãos que, desde tenra idade, estão em contato com essas narrativas. Demonstrada essa forte influência, a crítica socrática se baseia na desconstrução tanto da forma quanto do conteúdo dos *mitos* tradicionais. Em relação ao conteúdo, Sócrates, demonstrando que todas as narrativas empregam personagens tal como deuses, heróis e homens cheios de vícios, ele argumenta que para a educação dos novos cidadãos essas narrativas seriam inapropriadas. O ponto central de sua crítica visa, sobretudo, o conteúdo moral por meio do qual as personagens agem e discursam nessas narrativas. Assim, os deuses e os heróis que deveriam ser os modelos (*τύποι*, 379a) de uma educação virtuosa, tal como se encontram nas narrativas desses poetas, não podem exercer esse papel. O procedimento de Sócrates então será demonstrar, em primeiro lugar, a impossibilidade de os deuses serem retratados como são nessas obras. As metamorfoses divinas, as paixões, os males causados por eles são refutados por predicados mais conformes a essência da divindade que possui *excelência em tudo* (*πάντῃ ἄριστα*, 381b), logo, é imutável por *simplesmente permanecer sempre em sua mesma forma* (*μένει ἀεὶ ἀπλῶς ἐν τῇ αὐτοῦ μορφῇ*, 381c), desconstruindo assim a possibilidade das metamorfoses; é também *boa* (*ἀγαθός*, 379c), por isso não engana, nem por sonhos nem por discursos, não podendo também ser a origem do mal. O argumento em relação aos heróis também segue o mesmo raciocínio, já que eles são descendentes dos deuses e, por isso mesmo, é impossível de terem sido gerados imperfeitos por pais perfeitos, negando-lhes qualquer possibilidade de vício. Entretanto, quanto aos homens, que possuem natureza boa ou má, não há um único paradigma de representação, mas seria interdito ao poeta, que se apresentasse na cidade, representar homens maus para não corromper a juventude.

Todo argumento é construído não só com a ideia base de não se cometer na representação da divindade o crime de *impiedade* (*ἀσέβεια*), mas também para que as crianças não se acostumassem desde a infância a modelos não virtuosos. A intervenção nos *mitos* tradicionais é assinalada de forma radical, Sócrates não hesita em dizer que algumas fábulas, em trechos comprometedores, deveriam ser obliteradas (*ἐξαλείψομεν: obliteremos*, 386c) e até mesmo apagadas (*ἄν διαγραψόμεν: caso apaguemos*, 386d) conforme à necessidade. Aos *mitos*, não lhe serão sequer permitidos uma construção *em alegorias* (*ἐν ὑπονοίαις*, 378d), pois dificilmente o jovem ao qual essas fábulas são destinadas, poderia *julgar o que é alegoria e o que não é* (*κρίνειν ὅτι τε ὑπόνοια καὶ ὁ μή*, 378d).

A condenação dos *mitos* tradicionais por parte de Sócrates entra em contraste direto com a utilização de alguns mitos, criados ou tomados da tradição, que se encontram não só na *República*, mas também em outras obras. O mito de Giges, por exemplo, é encontrado em Heródoto e resumido, em Platão, para fins morais práticos na arguição de Glauco¹⁵. No mito, Giges é um pastor que trabalha para um rei. Pastoreando um dia, encontra uma tumba na qual há um morto com um anel. Ele retira o anel e percebe que o artefato tem o poder sobrenatural de deixá-lo invisível. O poder que lhe foi conferido, o leva a trabalhar para o rei a quem mata posteriormente com a ajuda da rainha, tomando-lhe o trono.

Outra narrativa com teor mais maravilhoso é o *apólogo* (ἀπόλογον, 614b) de Er, narrado pelo próprio Sócrates, com a finalidade de responder à indagação sobre a vida dos justos e injustos após a morte. A temática em si mesma já é fantástica: Er, tendo morrido em combate, ressuscita depois de alguns dias, contando aos presentes como fora escolhido pelas divindades para ser o mensageiro do além-mundo aos homens. Narrando vários eventos, aponta principalmente a diferença de caminhos entre os justos e os injustos, aos quais aguardam recompensas e castigos, respectivamente.

Não nos deteremos na análise meticulosa dos dois mitos, mas observaremos algumas semelhanças com os mitos tradicionais: possui estado inicial, personagens nomeadas, caracterização, ação e epílogo do qual é extraída uma máxima moral. Ao aplicarmos as mesmas críticas que Platão sugere aos mitos tradicionais, podemos deduzir que o anel de Giges e várias partes da narrativa de Er, principalmente sua ressureição, são elementos fantásticos que não correspondem a nenhuma realidade mimética denotativa, ou seja, faz parte do elemento maravilhoso na narrativa. De resto, as personagens, suas emoções, seus atos são perfeitamente miméticos. Ao relembrarmos a crítica de Platão, é possível deduzir que os mitos tradicionais não erram pelo uso de elementos fantásticos e maravilhosos, mas por sua impossibilidade de passar um conteúdo moral preciso que no caso de Giges é a sua incapacidade em seguir a lei, podendo se esquivar dela e no de Er é o julgamento pelo qual justos e injustos estão submetidos no além-mundo. Portanto, a diferença de fato entre os mitos, tradicionais e – se assim pudermos nomear – filosóficos, é o conteúdo, já que deste uma máxima é claramente expressa, mas não do outro.

Urge agora analisar o chamado “*mito da caverna*”, encontrado no livro VII da *República*. Em primeiro lugar, ainda que o plano discursivo da própria *República* seja

¹⁵ HERODOTO. Histórias, Livro I, 8-15.

visto como uma narrativa em forma de mito (ἐν μύθῳ μυθολογοῦντες, 376d), em nossa opinião ele não pode ser visto nem como um mito tradicional nem filosófico. Talvez, o que esteja mais em jogo aqui seja mesmo o conceito de mito. Apesar de ser uma narrativa, algumas particularidades o distanciam dos outros mitos: a impessoalidade das personagens, com quase imperceptível caracterização, sem epílogo passível de máxima, mas com ação. É necessário, além disso, ressaltar que o próprio Platão não nomeia essa narrativa de mito, em parte alguma da *República*, mas de *imagem* (εἰκὼν).

A partir das próprias considerações de Platão na *República*, é possível traçar um caminho para a compreensão do uso da imagem no plano discursivo. Se em relação aos mitos tradicionais e a sua forma filosófica as personagens e as ações valem por si mesmas, nesta outra modalidade a imagem, com suas ações e agentes, corresponde à outra realidade que não a exposta na narrativa.

É interessante notar também que a justificativa do uso da imagem por parte de Sócrates advém de uma aporia na argumentação; ele mesmo a admite, quando responde a Adimanto sobre a relação entre o filósofo e o poder: - *Demandas a mim uma pergunta que necessita de uma resposta por meio de uma imagem falada* (Ἐρωτᾶς ...έρώτημα δεόμενον ἀποκρίσεως δι’ εἰκόνος λεγομένης, 487e), ou seja, a dificuldade em expor claramente o assunto está em sua matéria abstrata que força o arguidor a recorrer a uma imagem para a explicitação do conceito.

O procedimento para a construção da imagem é explicado através da semelhança com a arte dos pintores. Sócrates esclarece que: *é preciso, de variadas coisas, reuni-las numa mesma, que é representada em imagem e que discursa em defesa de outras, tal como os pintores, misturando também diversas coisas desse tipo, pintam um cervo-bode.*¹⁶ Nesta afirmação, a imagem estabelece um plano de relações que será usado para demonstrar outras relações, trata-se na verdade de uma analogia. Infelizmente, em nenhuma parte de sua obra, há uma definição clara da analogia. Entretanto, Sócrates, instado a definir o *bem* (τὸ ἀγαθὸν), também nos dá uma pista do seu funcionamento, ao dizer que o sol é *quem o bem gerou análogo* (ἀνάλογον) *a si mesmo, o que exatamente este é na região inteligível em relação ao intelecto e às coisas intelectivas, aquele é na região visível, conforme a analogia, em relação a visão e as coisas visíveis.*¹⁷ A imagem,

¹⁶ δεῖ ἐκ πολλῶν αὐτὸν συναγαγεῖν εἰκάζοντα καὶ ἀπολογούμενον ὑπὲρ αὐτῶν, οἷον οἱ γραφῆς τραγελάφους καὶ τὰ τοιαῦτα μειγνύντες γράφουσιν. *República*, 488a.

¹⁷ ... ὃν τὰγαθὸν ἐγέννησεν ἀνάλογον ἔαντῷ, ὅτιπερ αὐτὸν ἐν τῷ νοητῷ τόπῳ πρός τε νοῦν καὶ τὰ νοούμενα, τοῦτο τοῦτον ἐν τῷ ὄφατῷ πρός τε ὄψιν καὶ τὰ ὄρώμενα. *República*, 508c.

portanto, não é uma construção interna de um mito, cujas relações se esgotam entre os elementos que o compõem, mas uma construção que remete necessariamente a uma outra relação, sempre mais abstrata do que a imagem descreve. Além do mais, os elementos que compõem o quadro narrativo da imagem correspondem analogamente a termos exatos de sua relação, peça por peça.

A distância que a imagem analógica tem dos mitos tradicionais ou mesmo filosóficos não é estabelecida pelos elementos que a compõem, já que alguns elementos podem ser encontrados nesta imagem, tal como personagens e ações; mas sim pela correspondência da imagem a uma relação exterior ao mito, identificada, pelo próprio narrador, ou no epílogo ou durante a narração.

Neste sentido, o conhecido “*mito da caverna*” pode ser bem nomeado então como “*analogia da caverna*”. Nesta imagem, as personagens desempenham mais funções do que propriamente uma ação, ainda que haja uma série de eventos narrados; as personagens são impessoais, não caraterizadas, e sua atitude afetiva corresponde mais a um padrão natural do que a um padrão individual, personalizado. Falta nas imagens tanto *ethos* quanto *pathos*.

A imagem é a seguinte: homens estão presos no fundo de uma caverna com correntes que os tornam impossibilitados de se virarem para trás, estão sempre olhando para frente. Atrás deles há um caminho pelo qual passam homens carregando diversas imagens que, por sua vez, tem suas sombras projetadas no fundo da caverna, por causa de uma pira que ilumina esses mesmos objetos. Um desses homens acorrentados é libertado por outro que o impele a subir para fora da caverna. O recém libertado passa a ver as próprias coisas da qual via a projeção. A sua atitude é ainda relutante, pois a luz fere sua vista, fazendo com que ele não veja bem os objetos projetados. Mas o libertador, arrastando-o para cima, o impele para fora da caverna em direção à verdadeira luz, a luz do sol. O libertado, irritado por ser lançado para fora da caverna, demora algum tempo para se acostumar com a visão dos objetos reais, tendo de se acostumar primeiro com as sombras dos objetos, em seguida com os seus reflexos na água e por último com o próprio objeto iluminado pelo sol. Posteriormente, depois de descobrir a verdade das coisas, voltaria com dificuldade para a caverna, visto que acostumado à luz, teria de adaptar-se novamente às sombras. Lá seria considerado louco e poderia até ser vítima de uma fúria assassina.

Um fato relevante, durante a exposição dessa imagem por Sócrates, é que, logo no início de sua construção, Glauco objeta-lhe que a situação e os homens descritos nela são *estranhos* (*ἀτόπους*, 515a), diante do que Sócrates lhe responde *semelhantes a nós* (*όμοίους ἡμῖν*, 515a), continuando por sua vez a exposição. Não há dúvida de que a estranheza de Glauco apresenta-se em decorrência de não se ter um fato como esse para comparação, ou seja, da imagem mesma ser estranha, *sem lugar* (*ἄτοπος*). A objeção de fato parece ser colocada em relação à *mimésis* da imagem para o real. Entretanto, Sócrates, seguro do poder imagético dessa narrativa, continua sem maiores problemas e assegura a similitude de sua imagem com seus termos correspondentes: ... *a sede que percebe por causa da visão é comparada com a morada da prisão, já a luz do fogo nela com a potência do sol; e a subida e a contemplação das coisas lá em cima com o caminho para a região inteligível da alma (...).*¹⁸ Essa comparação já vem desde o livro V, onde a região visível é comparada à região inteligível, sendo a alegoria da caverna a última e mais extensa dentre elas.

É inegável o poder que a imagem exerce na argumentação, entretanto poderíamos argumentar que é a relação entre os termos de comparação a parte de maior eficácia da imagem argumentativa. A imagem pode ser constantemente retomada, podendo-se inclusive trocar os termos comparativos por outros, sem que a imagem se desvaneça.

4. Conclusão

A *República* é uma obra que emprega vários recursos argumentativos como lógicos, consensuais, concretos, etc. Dentre essa gama de recursos três tipos foram destacados em momentos diferentes na obra que podemos relacionar com os sentidos de utopia aludidos no início dessa comunicação. Os momentos diferentes na argumentação mudam o caráter da obra. A primeira e a segunda linha de arguição, ou seja, a crítica ao senso comum e o estabelecimento de novas diretrizes políticas, claramente se coadunam como uma única fase de desenvolvimento da obra, aproximando-a da noção de utopia como sistema de aprimoramento político. Quanto à terceira forma de arguição, o uso dos mitos e da analogia parece desenvolver uma nova etapa argumentativa, interna à obra. De qualquer forma, o termo utopia pode ser bem empregado quando se referir ao projeto

¹⁸ (...) τὴν μὲν δι' ὄψεως φαινομένην ἔδραν τῇ τοῦ δεσμωτηρίου οἰκήσει ἀφομοιοῦντα, τὸ δὲ τοῦ πυρὸς ἐν αὐτῇ φῶς τῇ τοῦ ἥλιου δυνάμει· τὴν δὲ ἄνω ἀνάβασιν καὶ θέαν τῶν ἄνω τὴν εἰς τὸν νοητὸν τόπον τῆς ψυχῆς ἄνοδον (...) (República, 517b).

político inovador e como sistema concreto realizável, mas não a um projeto apenas idealizado sem possibilidades de realização. De fato, a analogia da caverna ocupa um lugar central na obra no tocante à argumentação, pois a sua imagem pode ser amplamente ressignificada, funcionando como o lugar por excelência da *utopia* na obra. Não seria, portanto, exagerado afirmar que a analogia da caverna é o *tópico* por excelência da *utopia*.

5. Bibliografia

- DAINESE, Alberto.** *Il concetto di utopia.* Disponível em: <http://web.tiscali.it/icaria/concetto/concetto.htm>. Acessado em 15 de maio de 2017.
- HERÓDOTO.** *História.* Livros I-II. Introd. Francisco R. Adrados. Trad. y notas Carlos Schrader. 2ª Ed. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- PLATÃO.** *A República (ou: sobre a justiça. Gênero Político).* Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Revisada. Belém: Editora Universitária U.F.P.A, 2000.
- PLATO.** *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford: University Press, 1903.
- PLATONE.** *Repubblica.* Traduzione di Giovanni Caccia. 2ª Edizione. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 2011.
- REALE, Giovanni.** *Platone: Alla ricerca dela sapienza segreta.* 3º ed. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.
- VEGETTI, Mario.** *Guida alla lettura dela REPUBBLICA di PLATONE.* 5ª Edizione. Roma-Bari: Editoti Laterza, 2011.

A POÉTICA DE *FIN'AMORS* NA OBRA DE MARGUERITE PORÈTE

Ma. Maria Graciele de Lima (UFPB/PPGL/CNPq)

Introdução

A produção literária medieval realizada por mulheres tem uma grande representação por parte das místicas cristãs e o caso específico de Marguerite Porète (1250-1310) chama a atenção por seu protagonismo e pelo impacto que causou (e causa), desde a época em que a autora viveu até os dias atuais. No entanto, assim como ocorreu com a obra de muitas mulheres do mesmo período (os escritos de Trótula são o mais conhecido exemplo), *O Espelho das Almas Simples e aniquiladas que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*¹ (2008) teve sua real autoria reconhecida e divulgada apenas no século XX.

Agregado ao interesse de divulgação dos escritos de Porète, este artigo tem como foco principal alguns aspectos que configuram a poética de *fin'amors* e que são bastante presentes em *O Espelho das Almas Simples*, bem como a possibilidade de uma leitura que considere as discussões sobre as utopias medievais.

A fim de desenvolver tais discussões, foram buscados os apontamentos de Hilário Franco Júnior presentes em *As Utopias Medievais* (1992), o estudo de Émilie Zum Brunn e Georgette Épiney-Burgar publicado sob o título de *Mujeres Trovadoras de Dios* (2007) e o texto de Octavio Paz chamado *La llama doble: Amor y erotismo* (1994). Como base para os conhecimentos biográficos sobre a autora, foi buscada a Apresentação de *O Espelho das Almas Simples*, escrita por Faustino Teixeira, que consta na edição utilizada neste artigo.

Uma utopia em uma poética de *fin'amors*

As beguinas foram mulheres que resolveram viver, por conta própria, uma proposta secular e religiosa, ao mesmo tempo. Sem dispensar o ascetismo, não aderiram às restrições que as ordens religiosas impunham, em seu tempo. Cabe lembrar que nem sempre essa modalidade de vida religiosa foi, necessariamente, uma escolha para quem a vivia, já que o ingresso nas ordens religiosas oficiais da Igreja de Roma pressupunha o

¹ O nome original da obra é *Le miroir des âmes simples et anéanties et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'amour*.

atendimento a um conjunto de exigências, o que muitas vezes fazia com que as aspirantes não conseguissem uma vaga. E mesmo com relação às ordens oficiais, a imensa procura que se dava no período medieval também não se devia sempre a escolhas. Era comum que meninas e meninos fossem criados em monastérios ou jovens (no caso das mulheres) buscassem a vida monástica por outros motivos que não fossem o interesse pela vida religiosa. Era o caso das mulheres com vocação intelectual e, entre elas, encontravam-se as interessadas na prática literária.

Tanto nos monastérios quanto nos beguinários, houve uma produção literária destacável, pois as mulheres que desejavam dedicar-se a esse exercício procuravam tais espaços religiosos, não raro, a fim de isentarem-se das ocupações próprias dos casamentos convencionais à época. Foi nesse contexto em que surgiram grandes autoras como Hadewijch de Ambères, Juliana de Norwich, Hildegarda de Bingen, Beatriz de Nazareth, Teresa d'Ávila (um pouco mais tarde), Marguerite Porète e inúmeras outras.

Quanto a Marguerite Porète, “Não há como afirmar que a autora tenha sido uma beguina, no sentido clássico do termo, mas é correto dizer que ela manteve ao longo da vida um “estilo de vida beguine, de mendicância e errânciam” (TEIXEIRA, 2008, p. 17-18). Um elemento que pode haver contribuído para a escassez de dados biográficos da autora pode ser o fato de as beguinas, no Medievo, não serem consideradas como religiosas, mas como semirreligiosas e a razão desse enquadramento encontra-se na não pertença dessas mulheres às ordens oficiais da Igreja Católica de Roma. Consequentemente, elas não caberiam na memória canônica religiosa da mesma forma em que aparecem as religiosas canonizadas e, por serem beguinas, também não são lembradas no rol das escritoras seculares.

Porém, a autora de *O Espelho das Almas Simples* foi condenada e morta pela Inquisição. Esse acontecimento deixou seus registros, como atesta Teixeira:

Não há muita informação sobre sua vida, a não ser pelos autos do processo inquisitório que a levou à morte, em 1310, condenada como “herética recidiva, ‘relapsa’ e impenitente”. Presume-se que tenha nascido por volta de 1260, no condado de Hainaut, pertencente à cidade de Valenciennes, nos atuais limites entre a França e a Bélgica. Pela abordagem de sua obra, constata-se que Porete tinha uma inegável cultura teológica e literária, um indicativo de sua vinculação à classe superior, ou mesmo à aristocracia de seu tempo. (TEIXEIRA, 2008, p. 17)

Conforme as palavras de Teixeira, as informações contidas nos autos do processo que levou Porète à fogueira somam-se às características de seus escritos para compor uma

imagem da autora que produziu a primeira obra mística da literatura francesa. Segundo ele, *O Espelho das Almas Simples* também recebeu tratamento equivocado pelo fato de ter sua autoria desviada:

Despercebida pelos históricos da heresia medieval, a obra veio até recentemente atribuída a uma beata dominicana e húngara. A descoberta da autoria ocorreu em 1944, por intermédio da estudiosa italiana Romana Guarnieri, que tornou pública a questão em artigo no *L'Osservatore Romano* de 16 de junho de 1946. (TEIXEIRA, 2008, p. 17)

Tendo em vista essas questões, torna-se clara a razão de as pesquisas voltadas à obra de Porète serem ainda escassas e, consequentemente, a importância que os estudos (de quaisquer áreas) possuem, já que oportunizam um novo olhar, tanto à obra literária em si, quanto à historiografia e, mais ainda, aos valores que nortearam “esquecimentos” e “equívocos”. Esse novo olhar é o que se espera desenvolver a fim de revisitar, por exemplo, a história social, a história e os temas da Filosofia e, considerando os escritos de Porète, a história da Literatura.

O Espelho das Almas Simples é uma obra em que predomina o gênero dramático apoiado na alegoria, com inserções de poemas que fazem a abertura e a culminância do texto. A obra pode ser lida através de várias perspectivas, tanto com referência ao quesito estrutural, quanto com relação à temática que abarca.

Nesse sentido, sob a perspectiva dos Estudos Literários, os escritos de Porète trazem uma poética multifacetada e, no presente contexto, “poética” não se refere apenas ao que está para o poema ou para a “poesia do poema”. O sentido aqui buscado é o de “poesia da Literatura”, isto é, *performance* artística própria do universo literário ou uma *poiesis* (sentido platônico relacionado a criação) aplicada à arte literária.

Para afirmar que *O Espelho das Almas Simples* contém uma poética de *fin'amors* é necessário destacar o contexto de apreciação estética em que o texto foi escrito. Considerem-se algumas produções literárias, ao longo das épocas, como os diálogos filosóficos da Antiguidade e, mais ainda, o teatro medieval e o aparecimento das cantigas provençais na época em que viveu Porète. Todas essas manifestações, sem dúvida, imprimem suas características n'*O Espelho das Almas Simples* e elas se juntam para expressar o chamado amor cortês, próprio das cantigas medievais, mas adaptado às especificidades da obra.

No Medievo, é muito presente a cultura religiosa advinda de um cristianismo que chegara há alguns séculos à Europa e que se manifestava na imensa produção intelectual

desenvolvida em mosteiros e beguinarias. Por essa razão, o amor cortês que se apresenta nos escritos de Marguerite Porète vem carregado da Mística cristã e em alguns conceitos filosóficos que alicerçam esse espaço teológico e literário. Os textos da Mística expressam um universo que era muito presente aos homens e às mulheres medievais e se traduzia em uma busca erótica (sentido platônico) de sentido, isto é, um desejo de completude e, no caso da Mística cristã, este encontrava-se dentro de um espaço subjetivo sacralizado.

Segundo Octávio Paz, “[...] o amor é o desejo de completude e, assim, responde a uma necessidade profunda dos homens. [...] No século XII, na França, aparece por fim o amor [...] como ideal de vida superior”². O amor do qual fala Octávio Paz, no entanto, refere-se ao chamado “amor cortês” e não ao amor expresso na Mística. Mas, como será possível perceber adiante, o amor cortês, a partir do sentido apresentado nos textos de Porète (e de outras autoras), expressava-se como *fin'amors*.

Octávio Paz explica:

O termo amor cortês reflete a distinção medieval entre corte e vila. Não o amor vilão —copulação e procriação— senão um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o chamaram «amor cortês»; usaram outra expressão: *fin'amors*, ou seja, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética.³

As afirmações de Paz levam a uma compreensão que serve de parâmetro diante da expressividade literária da Mística cristã porque nesse campo de manifestação teológica e literária o amor aparece como sendo “purificado, refinado” e que se constitui como “Uma ascética e uma estética”. Pode-se afirmar que *O Espelho das Almas Simples* é um exemplo de obra mística e literária completamente atravessada por essa ideia de amor e a terminologia usada comprova o que agora foi dito, como se verá no tópico seguinte.

Antes, porém, importa o fato de que a ideia de *fin'amors* vai ao encontro do conceito de Utopia apresentado pelo historiador Hilário Franco Júnior quando este afirma que “Utopia pode ser entendida como uma expressão de desejos coletivos de perfeição,

² “[...] el amor es el deseo de completud y así responde a una necesidad profunda de los hombres. [...] En el siglo XII, en Francia, aparece al fin el amor [...] como un ideal de vida superior.” (PAZ, 1994, p. 75)

³ El término «amor cortés» refleja la distinción medieval entre corte y villa. No el amor villano —copulación y procreación— sino un sentimiento elevado, propio de las cortes señoriales. Los poetas no lo llamaron «amor cortés»; usaron otra expresión: *fin'amors*, es decir, amor purificado, refinado. Un amor que no tenía por fin ni el mero placer carnal ni la reproducción. Una ascética y una estética. (PAZ, 1993, p. 76) (Todas as traduções não referenciadas, neste artigo, são de minha autoria)

quase sempre de retorno a uma situação primordial da humanidade.” (FRANCO JR., 1992, p. 12).

Este conceito está relacionado com o caminho de significados desenhado pela poética de *fin'amors* presente em *O Espelho das Almas Simples*, na medida em que a alma aniquilada e liberada, apresentada na obra, é compreendida como aquela que alcançou um estado elevado de espiritualidade e que não mais está presa a virtudes, nem ao querer e nem à sua condição humana. Nesse sentido, a alma liberada e aniquilada expressa uma utopia de *fin'amors* porque aspira a uma condição inexistente no presente em que a obra se desenrola (o eterno presente da discussão): a experiência da *unio mystica*, tão cara a todos os místicos.

Fin'amors em O Espelho das Almas Simples e Aniquiladas

Nos escritos de Porète, há a atribuição constante de “Cortês” ao Amor divino. Isso faz com que a percepção desse modelo de poética não seja apenas por meio de características da *performance* desempenhada na obra, mas, em primeiro lugar, pelas constantes declarações que nela constam. Um dos trechos em que ocorrem tais declarações é o seguinte:

(*Razão*): - Agora, Amor, diz Razão, eu vos rogo que por vossa cortesia exponhais, em nome dos contemplativos, que desejam sempre aumentar na compreensão divina, que são e permanecem no desejo do Amor, os nove pontos que essa Alma tem, sobre os quais haveis falado antes, Alma essa a quem Amor Cortês chama, em quem a Caridade reside e se assenta por meio da vida aniquilada, na qual a Alma é dissolvida pelo puro Amor.

Amor: - Razão, enumeraí-os.

Razão: - O primeiro ponto que falastes é que não se pode encontrar uma tal Alma, diz Razão. (PORETE, 2008, p. 44)

Note-se a presença do termo “cortesia” mostrando a motivação simbólica da ação da Razão a respeito da Alma, bem como uma espécie de sedução/chamamento do “Amor Cortês” para que a Alma fizesse sua jornada de aniquilar-se e liberar-se. A Alma, sendo um dos personagens centrais da obra, é “[...] essa a quem Amor Cortês chama [...]” e tal afirmação leva à inferência de que a Alma é movida por um amor como aquele caracterizado nas palavras de Octávio Paz (no tópico anterior), ou seja, um amor “purificado, refinado” que está dentro de “Uma ascética e uma estética”, um *fin'amors*.

Além disso, quando a personagem Razão afirma: “[...] não se pode encontrar uma tal alma [...]”, é possível observar a configuração de uma utopia, isto é, ela é a expressão

de um “desejo coletivo de perfeição”, mas que habita ainda apenas o campo do desejo e não da concretude da existência.

Ainda quanto às expressões do *fin'amors* por meio de termos relacionados ao amor cortês, esse tratamento chega ao ponto de fazer surgir personagens nomeadas de maneira fortemente representativa, tais como “*Pura Cortesia*” (p. 43) e “*Cortesia da Bondade do Amor*” (p. 56). A primeira autoriza o Amor a nomear a Alma (aniquilada e liberada) com os doze nomes compreensíveis aos ativos⁴ e a segunda é parte em uma discussão sobre o papel do Intelecto e do Amor na elevação (aniquilamento e liberação) da Alma.

Além do chamamento, o Amor Cortês é aquele que dá a permissão para que a Alma recite sua canção e a Alma é aquela que não pode ser silenciada. Veja-se o excerto:

A Alma eleita:

O paraíso?, diz essa alma eleita. Não podereis conceder-lhes outra coisa? Desse modo os assassinos o terão, se quiserem clamar por piedade! Mas não por isso me calarei, ainda que o desejais. Por isso recitarei os versos de uma canção, com a permissão de Amor Cortês. (PORETE, 2008. p. 198)

O pedido de permissão da alma antes de recitar seus versos alude aos poetas épicos que pediam inspiração às musas a fim de entoar seu canto. Faz alusão ainda e, principalmente, às religiosas que, além da inspiração divina, também pediam permissão ao Divino e a seus superiores (confessores, geralmente) para escrever.

O Espelho das Almas Simples também se assemelha aos textos da maioria das religiosas medievais no quesito da linguagem da Mística que apresenta uma alma ansiosa pela união com Deus, a chamada *unio mystica*. No caso da obra de Porète, essa *unio mystica* é referida por meio de uma linguagem transgressora, tal como ocorre no trecho a seguir:

Razão: - Mas quem sois vós, Amor?, diz Razão. Acaso não sois uma das Virtudes conosco, mesmo que acima de nós?

Amor: Eu sou Deus, diz Amor, pois Amor é Deus e Deus é Amor, e essa Alma é Deus por condição do Amor. Eu sou Deus pela natureza divina e essa Alma é Deus pela justiça do Amor. Assim, essa minha preciosa amada é ensinada e guiada por mim, sem ela, pois ela foi transformada em mim e, por isso, diz Amor, porta o meu ensinamento. (PORETE, 2008, p. 65-66)

⁴ “Ativos” e “contemplativos” referem-se a modos de vida religiosa cristã (na Igreja Católica de Roma). Os primeiros estão ligados à pregação, à peregrinação, entre outras atividades missionárias. Os segundos são os que se encerram em mosteiros e, no caso das mulheres, as que vivem na clausura.

Quando a razão afirma que “Amor é Deus e Deus é Amor”, não há nada de inaceitável para a maioria das visões teológicas nutridas pelos contemporâneos de Porète. Porém, afirmar que “[...] essa Alma é Deus por condição do Amor” e que “[...] essa Alma é Deus pela justiça do Amor” é cometer profunda transgressão, especialmente em um texto escrito por uma mulher.

Note-se ainda que a Alma, em toda a obra apresenta-se de forma generalizada, isto é, ela não está especificada como pertencente a um homem ou a uma mulher, o que pressupõe que a alma de uma mulher também poderia viver uma *unio mystica* e fundir-se em Deus a ponto de ser uma com Ele.

Não é por acaso que a abertura de *O Espelho das Almas Simples e Aniquiladas* traz um poema bastante afrontador à arrogância clerical da época, afirmando:

Teólogos e outros clérigos
Aqui não tereis o entendimento
Ainda que tenhais as ideias claras
Se não procederdes humildemente;
E que Amor e Fé conjuntamente
Vos façam suplantar a Razão
Pois são as damas da mansão. (PORETE, 2008, p. 5)

Como se pode observar, o trecho apresentado possui interlocutores diretos (“Teólogos e outros clérigos”) e sugere que o conteúdo a ser encontrado na obra não cabe em uma leitura dominada pela Razão. Esse anúncio se comprova em todo o conteúdo do livro já que o mesmo consiste em um diálogo entre personagens alegóricos, sendo Amor aquele que explica à Razão em que consiste uma Alma aniquilada e liberada.

Com relação, especificamente, ao *fin'amors*, pode-se considerar a canção da Alma, no capítulo 122, como o ápice da expressão do mesmo, principalmente no trecho:

[...]
Bem-amado de natureza gentil
Muito há para vos louvar:
Generoso, cortês sem medida,
Soma de toda bondade,
Nada quereis fazer, amado,
Sem minha vontade.
Assim, não devo mais calar
Sobre vossa beleza e bondade.
[...]
Amado, prendeste-me em teu amor,
Para tão grande tesouro me dar [...]

(PORETE, 2008, p. 200)

Vejam-se as atribuições do Amado, cantadas pela Alma amante: “Generoso, cortês sem medida”. Chama a atenção que a Alma insista em dizer que não deve calar (“Assim, não devo mais calar”) dentro do contexto de elogios ao Bem-amado. Acrescente-se que a linguagem de *fin'amors* encontra-se com a Mística (se é que há alguma separação), mas uma vez, nos últimos versos apresentados, quando o eu-lírico diz: “Amado, prendeste-me em teu amor,/ Para tão grande tesouro me dar [...].”.

Um ponto que importa ser mencionado diz respeito ao fato de que Porète e a maioria das místicas, tanto as de seu tempo quanto as dos séculos seguintes, escreveram no vernáculo. Essa forma de transgredir era muito frequente nas beguinas (veja-se Hadewijch de Ambères e Beatriz de Nazareth, por exemplo). Foi o que ocorreu também com a maioria das religiosas conventuais, tais como Teresa d’Ávila e Maria de la Antigua, transgredindo a postura adotada por outras dos séculos anteriores como Hildegarda de Bingen e Clara de Assis, que tradicionalmente escreveram em latim, toda a sua obra (Hildegarda de Bingen) ou parte dela (Clara de Assis).

Em latim ou no vernáculo, tratando-se de beguinas ou de religiosas conventuais, essas mulheres escreveram durante o período medieval e nos séculos vizinhos, tanto que

São estas mulheres as que, com os autores das canções de gesta, com os *Minnesänger* e os trovadores, estão na origem de nossas grandes literaturas, graças a sua forma livre de expressar o frescor e o vigor das coisas em uma língua viva e em processo de criação. (Tradução nossa)⁵

Tais questionamentos levam a compreensão a outro campo, não o do alcance intelectual de quem era cortejado nos poemas místicos de *fin'amors*, mas ao modo de expressão poética que agora atingiria um público maior. Mas não somente isso, tal modo de expressão poética sinalizava para uma intimidade de relação amorosa que acontecia, também, linguisticamente. Isto é, escrever poemas (e outros gêneros literários) de *fin'amors* em língua vulgar era uma maneira de assinalar uma experiência interior que o latim não traduziria no mesmo nível que aquelas línguas seriam capazes de fazê-lo⁶.

Conclusões

⁵ Son estas mujeres las que, con los autores de las canciones de gesta, con los *Minnesänger* y los trovadores, están en el origen de nuestras grandes literaturas, gracias a su forma libre de expresar la frescura y el vigor de las cosas en una lengua viva y en vías de creación. (ZUM BRUNN, 2007, p. 24)

⁶ Conferir discussão mais abrangente, sobre o mesmo tema, na dissertação intitulada *Versos ao Amado: Mística e erotismo na poesia de Teresa d’Ávila*. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br/bitstream/tede/6266/1/arquivototal.pdf>>. Acesso em 29 jul. 2017.

Não seria exagero afirmar que a obra de Marguerite Porète é enorme, embora esteja contida em um único livro que pode ser lido sob variadas perspectivas, sejam literárias, filosóficas, teológicas, entre muitas outras. Tendo sua autoria reconhecida somente há poucas décadas, *O Espelho das Almas Simples e Aniquiladas* é uma obra imensamente aberta a novas leituras.

Por estar apoiada na alegoria, há uma grande presença da ambiguidade como escolha estética, desde o plano da formação de sentenças, a estrutura textual, até a escolha do nome das personagens como Amor, Razão, Alma, Cortesia da Bondade do Amor, entre outras igualmente significativas, sendo que o argumento central do texto consiste em Amor fazer a Razão entender o que é uma Alma aniquilada e liberada.

A alma liberada, da qual trata a obra de Porète, não tem desejos e não é escrava das virtudes. Seu estado não pode ser completamente compreendido pela Razão. Ela não somente está em Deus, ela é Deus já que não há separação, não há um *eu* e um *outro*, pois na *unio mystica* o que há é uma relação de profunda intimidade em que o Amado sempre está dentro, transformando-se na amada que já está liberada e também é parte do Amado.

Mesmo em formato de diálogo, com relação ao sentido que perpassa toda a obra, *O Espelho* se apresenta como um longo poema de *fin'Amors*, ao conter elementos como: a citação direta ao Amor Cortês, os elogios ao Amado, a busca por um “amor ideal”.

Nesse sentido, encontra-se em *O Espelho das Almas Simples*, uma espécie de utopia, considerando que a Alma perfeita é uma construção alegórica e “encarna” as aspirações mais sublimes da ascese mística, isto é, a Alma da qual trata toda a obra ainda não existe realmente, ela é a configuração do ideal.

Assim, nos escritos de Porète, todas as questões relacionadas à mística do amor cortês são expressas por meio dos inúmeros recursos literários (artísticos) que a autora usa, fazendo com que *O Espelho das Almas Simples* torne-se uma obra literária que pode propiciar incontáveis estudos, nos mais variados graus de profundidade.

Referências

- ÉPINEY-BURGARD, Georgette. ZUM BRUNN, Émilie. *Mujeres Trovadoras de Dios*. 1^a ed. Barcelona: Bolsillo Paidós, 2007.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *As Utopias Medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- OLIVEIRA, Karine da Rocha. *Escrita Conventual: Raízes da literatura de autoria feminina na América Hispânica*. 2012. 203 f. Tese (Doutorado em Letras)-Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/13289/TESE%20Karine%20da%20Rocha%20Oliveira.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 13 dez. 2016.

PAZ, Octavio. *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1994.

PORETE, Marguerite. *O Espelho das Almas Simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*. [Tradução de Sílvia Schwartz]. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

OS ENLACES DIVINOS NA POESIA DA BEGUINA HADEWIJCH DE AMBERES

Ma. Paloma do N. Oliveira (PPGL/UFPB)

Considerações Iniciais

Pensar em Deus na Idade Média necessita minimamente de um recorte temporal, afinal estamos falando de cerca de um milênio num período que ainda há muito a se descobrir. Portanto, vamos nos ater ao fim do século XII e início do século XIII. Nesta época, as contradições da Igreja, que pregava a complacência e amor e, na prática, subjugava e oprimia a todos, resultaram no aparecimento de movimentos que pretendiam combater o poderio absolutista e, de fato, servir ao próximo, como é o caso dos Catáros, dos Goliardos, dos Valdenses, dos Begardos e das Beguinas.

Esses movimentos fortaleceram a solidificação da liberdade espiritual do homem e configuraram uma postura que desdizia o rótulo de inferioridade intelectual que as mulheres carregavam. Apesar de não serem as únicas que sofriam com o estigma da perseguição, elas estavam em todos os seguimentos – pobres, mendigas, nobres, religiosas – e levavam em seu sexo a marca da opressão.

Não obstante, na área que compreende os atuais Países Baixos viviam grupos de mulheres leigas que ignoravam a hierarquia eclesiástica e conviviam com a população, não se limitando aos claustros, como muitas ordenadas católicas. Elas viveram na chamada Baixa Idade Média, período em que há um processo denso de urbanização e um crescimento demográfico que acentuam profundas desigualdades sociais. Segundo Calado (2008), esse período também se caracterizou pela resistência dos amantes da liberdade que se opunham ao totalitarismo do clero; as mulheres participavam em quase todos os movimentos de protesto contra a dominação da alta hierarquia da Igreja e esse protagonismo fica a cargo do Movimento das Beguinas. Dentre elas, grandes mulheres se sobressaíram e tiveram seus nomes eternizados como: Hidelgard de Bingen, Mechthild de Magdeburg, Marguerite Porète (prematuramente queimada na fogueira), Beatriz de Nazaret e Hadewijch de Ambers.

Esta última ganha uma atenção especial por ter deixado cartas, visões e poemas que compartilham uma experiência de íntima profusão com Deus e não ter sido condenada à fogueira, até onde sabemos. A dúvida sobre seu nascimento e morte perdura desde o descobrimento de seus escritos, em meados do século XIX, por dois medievalistas: Mone

e Snellaerte. A beguina não deixou registrado nada sobre sua origem ou vida fora do Movimento Beguinal.

Diante disto, faremos neste trabalho um passeio no modo de vida dessas mulheres emancipadas, assim como nos escritos de Hadewijch, cuja ligação com Deus se transformou numa das declarações de amor mais intensas do século XIII.

As Beguinhas

Esse nome, ainda incomum para a maioria, tem origem contestável. O termo “Beguina” (Begijnhof, Béguinage) pode estar ligado à Santa Bega; pode ter relação com os Albigenses (al-bigen-enses) ou pode ter origem em Lamberto, o gago, um frade “que teria destinado sua riqueza à fundação de um hospício, em Liège, onde teria acolhido as viúvas e os filhos dos que partiam para as cruzadas (CALADO, 2008, p. 22). Seja qual for sua origem, o fato é que esse movimento representa uma significativa porção de mulheres que se apropriaram da escrita para descrever a relação com Deus e falarem de si mesmas. Elas eram leigas católicas que professavam sua fé através da caridade; não viviam em monastérios, mas em vilas em meio às periferias urbanas; tinham a liberdade de ir e vir e não aceitavam todas as regras da Igreja. Até os 30 anos, viviam com outra beguina mais velha, após completar a idade iam para uma casa humilde aonde se dedicava aos pobres e doentes.

Uma característica peculiar deste grupo é a independência. Apesar de partilhar da mesma filosofia elas não sentiam a necessidade de viver em conjunto, praticavam a piedade conjuntamente, mas cada uma cuidava de si. As casas e as vilas em que viviam foram declaradas patrimônio da humanidade, pela Unesco em 1998. Elas podiam usufruir dessas habitações, conhecidas como beguinarias ou beguinatos, e abandoná-las a qualquer momento de suas vidas para ir a outras comunidades de beguinhas, servir aos pobres ou até casar e constituir família.

Por não estarem ligadas à clausura, as beguinhas se dispunham a cuidar dos pobres e dos doentes; tinham contato com a população e se inseriam em um meio raro na sociedade medieval: o das mulheres com certo teor de liberdade. Essa liberdade não era bem vista aos olhos dos homens, sobretudo do clero que não tinha uma excelente relação com a população. “O menosprezo pelo clero, que como uma corrente paralela permeia toda a cultura medieval ao lado da elevada veneração pela posição sacerdotal, em parte

pode ser explicado como uma reação ao comportamento mundano do alto clero” (HUIZINGA, 2013, p. 288).

Boa parte da população não enxergava esses homens da Igreja com respeito e nesse contexto as beguinas tomam uma posição de destaque. Elas não se isolavam, nem demonstravam superioridade, viviam em suas comunidades e não se importavam com o contato com o mundo, que segundo Cirlot & Garí (1999) era o verdadeiro monastério. Ainda segundo as autoras, esta corrente de espiritualidade feminina é uma das manifestações mais originais e características: “Se trata de mulheres que vivem uma vida religiosa à margem das instituições eclesiásticas”¹.

E esse distanciamento das regras a levam essas religiosas a um patamar diferenciado em sua conjuntura. “Finalmente, a época em que aparecem as beguinas não é a da emancipação das mulheres, mas a que começa o reinado da dama, que de fato formam a alma do Ocidente e modifica permanentemente os traços de sua cultura”² (ANVERS, 2009, p. 13). Este reinado foi inicialmente aceito, mas posteriormente visto com maus olhos pela Igreja e muitas foram perseguidas e queimadas por compartilharem da experiência mística e extática com Deus.

Ora aceitas, ora heréticas, esse movimento passou por altos e baixos com o meio eclesiástico e foi, de fato, uma ameaça constante para o absolutismo da Igreja. O que ocorria era que “estas mulheres saem do controle das duas únicas instituições pensadas socialmente para elas: o casamento e a clausura”³ (CIRLOT & GARÍ, op. cit., p.24). Essa sensação de ameaça que rondava a sociedade se materializava em denúncias ao mais alto escalão da Igreja, como vemos nas palavras do franciscano Gilbert de Tournai ao papa:

Há entre nós mulheres chamadas beguinas. A algumas lhes atraem as sutilidades do pensamento e sentem prazer pelas novidades. Andam interpretando em língua vulgar os mistérios das Escrituras. Leem habitualmente, com irreverência, com audácia, em pequenas reuniões, nas salas de costura e em plena rua. Eu vi pessoalmente, li e tive entre minhas mãos a Bíblia em língua vulgar [...]. Os livros perigosos devem ser destruídos para que o verbo divino não se banalize em língua vulgar.⁴ (*Collectio de scandalis*

¹ Tradução livre de: “Se trata de mujeres que viven una vida religiosa al margen de las instituciones eclesiásticas”.

² Tradução livre de: “Enfin, l'époque où paraissent les bégues est non pas celle de l'affranchissement de la femme, mais celle où commence le règne de la dame, qui devait en vérité former l'âme de l'Occident et fixer définitivement les traits de sa culture”.

³ Tradução livre de: “estas mujeres escapan al control de las dos únicas instituciones pensadas socialmente para ellas: el matrimonio y el monasterio”.

⁴ Tradução livre de: “Hay entre nosotros mujeres llamadas beguinas. A un cierto número de ellas les atraen las sutilidades del pensamiento y se complacen en las novedades. Han interpretado en lengua vulgar los misterios de las Escrituras. Las leen en común, con irreverencia, con audacia, en pequeñas asambleas, en los talleres y en plena calle. Yo personalmente he visto, leído y tenido entre mis manos la Biblia en lengua

ecclesiae Archivium franciscanum historicum apud CIRLOT & GARÍ, op. cit., p.24).

O uso da língua vernácula nos espaços públicos, para falar de Deus, deu poder e alcance a essas mulheres; além de cultas, elas dominavam a língua do povo e se aproximavam de sua realidade, atraindo a atenção de uma grande parcela das pessoas. Temos o exemplo de Marguerite de Pòrete que foi uma ameaça tão expressiva para a Igreja que, graças aos seus escritos, o Concílio de Viena determinou a heresia do Livre Espírito e a condenou à fogueira.

As místicas tinham uma força inacreditável e transmitiam suas experiências de modo revelador. Assim o fez Hadewijch de Amberes e é o que veremos nas próximas linhas. Vale ressaltar que o movimento permaneceu ativo até o século XX quando a última das beguinhas, Marcella Pattyn, faleceu em 2013, no beguinário de Courtrai na Bélgica.

As particularidades de uma mística

Mais ou menos na metade século XIII, uma Hadewijch de Amberes/d'Anver/Antwerpen escrevia em neerlandês-médio, língua que se falava na zona de Brabante, atual Bélgica. Seu nome era muito comum na região Flandres e como não havia um sobrenome nos escritos encontrados, atribuíram ao nome o seu lugar de origem. Seus dados pessoais foram inferidos de seus textos, já que documentos oficiais inexistiam. Sua vida íntima chega a ser uma incógnita, pois, como vivia entre as beguinhas, não estava em um meio monástico e não se tem registros precisos; o que se percebe é que ela poderia ser de família abastada, pois naquela época as mulheres só tinham acesso à erudição se estivessem em posição social privilegiada.

De acordo com Cirlot & Garí (op. cit., p. 78), ela é “a mulher que inaugura a literatura neerlandesa em Brabante e, em grande parte, a literatura religiosa europeia em língua vulgar”⁵. É denominada como uma mulher de “cultura assombrosa”, possivelmente por ter domínio sobre o neerlandês, latim e francês. Esses dados, além do manejo com os versos, apontam para a provável origem em meio nobre; àquela época dominar com perfeição as artes não era algo que se aprendia no seio das camadas pobres.

vulgar [...]. Hay que destruir los libros peligrosos para que el verbo divino no se vulgarice en lengua vulgar”.

⁵ Tradução livre de: “la mujer que inaugura la literatura neerlandesa en Brabante y, en gran parte, la literatura religiosa europea en lengua vulgar”.

Os anos de produção desta beguina ficam entre 1235 e 1244 e há três nomes que podem ter influenciado sua escrita: Bernardo de Claraval, Guillermo de Saint Thierry e Ricardo de Saint Victor. Ela também deixou marcas em Eckhart e Ruusbroec, sendo considerada a antecessora da mística renana.

Hadewijch deixou registradas visões, cartas e poemas que estavam perdidos entre velhos arquivos até o século XIX, quando dois medievalistas resgataram do esquecimento. Anos mais tarde, no início do século XX, Joseph Van Mierlo faz uma edição crítica de sua obra. O livro das visões “se trata de um trabalho de maturidade em que Hadewijch narra de uma forma sistemática uma experiência espiritual que se iniciou na sua juventude, talvez em sua infância”⁶ (CIRLOT & GARÍ, op. cit., p. 92). Suas catorze visões trazem uma lista de nomes conhecidas como: lista dos perfeitos. Esta lista está na décima terceira visão e aponta 107 perfeitos, sendo 29 já falecidos, 73 vivos e 5 que ainda nasceriam. Estas pessoas estariam embebidas do Amor, que veremos mais adiante que é um dos nomes que ela utiliza para representar Deus.

Suas cartas são o único gênero traduzido para o português por Roque Frangiotti, numa edição da editora Paulinas. Contando com trinta e uma, elas guiam o leitor para o caminho da comunhão com Deus; dão direcionamentos espirituais aos que pretendem entrar em sintonia com o Amor e estimula a prática da caridade e o conhecimento de si mesma. De acordo com Cirlot & Garí (1999, p. 91), a temática principal “das cartas é sempre a da mística, mas nelas as experiências de Amor dos poemas e o conhecimento de Deus alcançado nas visões se expressam nos términos de um caminho prático pelo qual devem conduzir-se na vida ativa e contemplativa de suas discípulas”⁷.

Quanto ao último gênero há uma separação entre poemas estróficos e poemas de rima mista. De acordo com as autoras supracitadas há 45 nesta primeira série de estróficos (sendo 16 deles de atribuição segura à autoria dela) e 13 de rima mista. Entretanto, na edição de poemas de Tabuyo (1999) só há 33 poemas no total; divididos entre Poemas de Hadewijch – em número de 20 – e Outros Poemas – 13. Este segundo título dá-se por haver a possibilidade de existência de outra Hadewijch, a II. A desconfiança da autoria é colocada pela data dos poemas que seria um pouco mais tarde que a expectativa de vida da beguina, fins do século XIII. O que confunde a maioria dos estudiosos é que “origem,

⁶ Tradução livre de: “se trata de un trabajo de madurez en el que Hadewijch narra de una forma sistemática una experiencia espiritual que se inició en su juventud, tal vez en su infancia”.

⁷ Traducción libre de: “de las cartas es siempre el de la mística, pero en ellas las experiencias de Amor de los poemas y el conocimiento de Dios alcanzado en las visiones se expresan en los términos de un camino práctico por el que deben conducirse en la vida activa y contemplativa de sus discípulas”.

meio e tradição são os mesmos de Hadewijch. Por estilo, vocabulário e desenvolvimento temático se inscrevem perfeitamente na mística da essência”⁸ (TABUYO, 1999, p. 29).

Estes ‘Outros poemas’ são a imprecisão que os medievalistas ainda não conseguiram sanar. O fato é que não fossem as datas, talvez a incerteza fosse quase nula. Nessa série de uma possível Hadewijch II, há um compartilhamento da mesma experiência interior que encontramos na reunião de 20 poemas feita por Tabuyo. O que os diferenciam de alguma maneira é que Hadewijch II tem um estilo “mais abstrato e metafísico que o Hadewijch”⁹ (*Id. Ibid*), mas nada que as distancie significativamente. Por esta incerteza e pela falta de elementos conclusivos para comprovarmos se houve ou não outra Hadewijch, consideraremos todos os poemas como de sua autoria e os levaremos em conta no decorrer das análises por acreditar que, neste caso, conteúdo seja mais relevante que autoria.

Uma amante enlaçada a Deus

Um espírito embebido em liberdade, é assim que costumamos pensar na beguina Hadewijch. Ela não concordava que as regras fossem determinantes ou necessárias para viver com Deus: “Um espírito de boa vontade vive no interior de si mesmo de forma mais bela do que todas as regras juntas pudesssem chegar a ordenar”¹⁰ (CIRLOT & GARI, 1999, p. 85). Desse modo não poderíamos estranhar que uma mente dessas fugisse do convencional, é desse pensamento de liberdade que a beguina direciona seus escritos pela temática do amor cortês ou da mística cortês.

Sua poesia funde amor e divino e deixa marcas de uma visão distinta da então praticada pela Igreja: cuja figura da divindade se encontrava num nível tão superior que apenas os clérigos seriam capazes de transmitir-lhe a comunicação humana. Hadewijch abandona esse intermédio e, no poema II, traz um eu lírico feminino amante do Senhor que conversa intimamente com seu Amado: “¡No tengo otra cosa, Amor, de la que pueda vivir!/ Sed mío por completo!”.

Ela se introduz nessa refinada forma de amor que surge na Idade Média como um ideal de vida superior. Segundo Nunes Jr., Hadewijch de Amberes foi uma das místicas

⁸ Tradução livre de: “origen, medio y tradición son los mismos de Hadewijch. Por estilo, vocabulario y desarrollo temático se inscriben plenamente en la mística de la esencia”.

⁹ Tradução livre de: “más abstracto y metafísico que el de Hadewijch”.

¹⁰ Tradução livre de: “Un espíritu de buena voluntad vive en el interior de sí mismo de forma más bella de la que todas las reglas juntas pudieran llegar a ordenar”.

que expressou as mais intensas ânsias dirigidas a Deus, como vemos no poema VIII: “¿Qué queda, Amor, de aquel inmenso ardor?”. Sob a influência dessa corrente ela foi capaz de se expressar de modo apaixonado em relação a Deus e lançou mão do amor místico. Ainda segundo o autor, ela, tais quais as beguinas, desejava registrar suas vivências íntimas, apresentando o testemunho “como transbordamento da experiência” (NUNES, 2015, p. 39).

Essa forma de ver Deus como Amor é oriunda da lírica cortês. O substantivo próprio o distancia do metafísico e o aproxima da humanização, com Amor, o eu lírico conversa, apela, sofre e idealiza-o. Há nos seus versos os dizeres de uma trovadora que canta todo o seu amor e dedicação, algo que se aproxima do romantismo cavalheiresco. Huizinga (2013) afirma que se pode, inclusive, equiparar o que ele chama de ‘romantismo da santidade’ com o romantismo cavalheiresco; pois, ambos surgem da necessidade de perceber certos aspectos de uma forma ideal de vida concretizada num indivíduo ou na literatura.

A declaração desmedida para seu Amante traz alguns pontos temáticos que se sobressaem em toda poesia. Destacamos alguns que iremos ressaltar nas próximas linhas: a relação erótica/corporal, um Amor que atemoriza/maltrata e pede entrega e um Amor que recompensa essa entrega. Esses tópicos entram em consonância com o que Almeida (2001, p. 112) alega: “A poesia das místicas visionárias era construída com os mesmos elementos da canção dos trovadores: desejo pelo amado, ansiedade, depreciação de tudo que não seja o bem anelado, submissão ao amante, que neste caso era Cristo”.

Do ponto de vista erótico não há uma referência direta à consumação sexual, mas há uma considerável quantidade elementos que direcionam a poesia ao campo semântico do desejo, do fogo, do amor passional, a exemplo desse trecho do poema IX:

¿En que dicha estuvo
aquella que Amor encadena
cuando quiere gozar libremente
y libre correr en su inmensidad?

A mulher que ama pergunta: Que felicidade é aquela em que Amor prende/acorrenta quando quer gozar livremente e livre correr em sua imensidão? O caráter erótico se apresenta em gozo, liberdade e felicidade e mostra que mesmo com a perspectiva de alcance de elementos que darão prazer, o Amor prende e acorrenta o sentimento e a amante.

O universo bem perfilado da literatura dos trovadores comparece assim em toda a obra de Hadewijch, traduzido nela, e a partir dela na literatura religiosa em língua materna do século XIII, na expressão da experiência mística, da busca da união amorosa entre alma e Deus¹¹ (CIRLOT & GARÍ, 1999, p. 80).

A trovadora canta uma entrega, declara o seu não pertencimento e, em alguns momentos, tem um discurso semelhante ao de Marguerite Porète quando da aniquilação de si, da alma, para alcançar a plenitude junto ao seu Amado. Assim como vemos no poema VIII:

Al noble Amor
me he dado por completo:
pierda o gane,
todo es suyo en cualquier caso.

Uma das características da poesia de Hadewijch é essa entrega total, não há espaço para parcialidade. O intenso sofrimento e a confiança no Amado transbordam no arrebatamento de si. Há uma confissão do seu desejo que transgride o lugar da mulher religiosa à época. Quanto a isso, Cirlot & Garí (1999, p. 88) afirmam que “A lírica cortês, cujos segredos ela aprendeu na infância, oferecia à beguina a possibilidade de falar de si, de exteriorizar um eu, uma existência pessoal e uma experiência que a atemorizava”¹².

Falar de desejo, de entrega e sensações corpóreas de fato era uma experiência de temor, sobretudo, porque muitas que subverteram a ordem e se aventuraram na ousadia foram queimadas pela Santa Inquisição. Não obstante, parece que Hadewijch não temia essa repressão e declarava em seus escritos a o fogo e a paixão que a envovia com o Amado, como se vê nestes versos do poema IX:

Al principio Amor se complace en colmarnos:
cuando el primer día se apoderó de mí,
¡ah! toda suya, cómo me reí de todo.

Fica bastante claro que a intimidade é algo natural nesse eu lírico: ser toda dele é um presente para si mesmo, causa risos e prazer simultâneos. O Amor/Amado se apodera da amante, se compraz em *colmarse* (satisfazer) com ela. Há um campo semântico muito

¹¹ Tradução livre de: “El universo bien perfilado de la literatura de los trovadores comparece así en toda la obra de Hadewijch, traducido en ella, y a partir de ella en la literatura religiosa en lengua materna del siglo XIII, en la expresión de la experiencia mística, de la búsqueda de la unión amorosa entre alma y Dios”.

¹² Tradução livre de: “la lírica cortés, cuyos secretos ella aprendió en la infancia, ofrecía a la beguina la posibilidad de hablar de sí, de exteriorizar un yo, una existencia personal y una experiencia que la atemorizaba”.

ligado ao erótico, ao prazer: *colmar, complacer, apoderarse, ser suya*. A serva é arrebatada e se sente livre dentro desta relação para descrever seu prazer; ri, porque o Amor permite esse gozo.

No poema VII, ela afirma: “Él está en mí y yo estoy en Él./ En esta libertad ardiente”. Além da fusão de corpos e almas há uma palavra-chave nestes versos que explica o conforto em desejar o seu Amado, mesmo que este seja Deus: *libertad*. A liberdade é a senda que mais a aproxima do desejo; com ela a vassala pode experimentar o ardor e todas as sensações que alma e corpo puderem lhe permitir sentir. No poema X, o eu traduz essa chama ardente:

los fuegos precoces
del reino del Amor
me arrastraron lejos de mí.

O fogo e a chama são de uma intensidade que conseguem afastá-la dela mesma, de modo que a influência desse Amor é maior que sua própria identidade. Seu desejo total é fixado na entrega, no abandono de suas vontades, pois a soberania está no outro, como se vê nos versos do poema VIII:

Lo que único que deseé
tan pronto Amor tocó mi corazón
fue satisfacerle
en cualquier exigencia;
lo que hice lo atestigua.
Soportando sus golpes
Vi en su rigor mi bien.

O mesmo Amor que inspira vontades corpóreas é o que decreta à sua serva a entrega, assim como é capaz de maltratar e atemorizá-la. No poema IX, o eu lírico deixa clara essa exigência, “Amor viene y nos consuela, se va y nos aterra;/ Así es nuestra dolorosa aventura”; assim como também consente a entrega e a faz com consciência: “pues toda al Amor me entregué./ Pero he sufrido también toda la pena.”. Da dor que provém o ato de dar-se, surge uma amante que se anula em nome do Outro:

¡Ah! No tengo de qué vivir:
¡tú bien lo sabes, Amor!
Nada mío conservé,
Dame, pues, de lo que es tuyo.

No poema IV, cujos versos acima foram retirados, a serva admite que não tem do que viver, sua alma está consumida pelo Amor e nada restou. Ela suplica que diante desta doação ele também se entregue; algo que deixa muito clara a influência do *fin amour*, cujo amante implora à amada por sua rendição.

A entrega, como no amor cortês, é muito mais da amante do que do Amado e este silêncio do Outro, em certa medida, causa medo e maltrata àquela que se doa, como vemos no poema IV:

¡me traiciona con descaro!
Faltan a mi corazón palabras
para expresar su desdicha.
La agonía no es tan dura
como el hambre del amor.

A dor e o sofrimento são parte da jornada que o eu lírico tem que percorrer para atingir o Amor. Apesar de uma aceitação declarada, a amante passa por uma infelicidade que a agoniza; mas, adverte que sua fome de amor é maior que suas privações oriundas da rejeição do Amado.

Ela crê fielmente que esse Amor a completará, mas reconhece, a exemplo dos versos do poema III, que para estar ao lado Dele o sofrimento é uma prerrogativa:

Aquel a quien Amor
toca en el fondo del alma
conocerá muchas horas sin nombre [de desolación].

Horas de desolação, calafrios, tremores, insônia, febre, muitas místicas experenciaram esses sintomas em nome do amor que dedicaram a Deus. E se lermos os escritos que elas nos deixaram, como herança desses momentos místicos, constataremos que eram momentos recompensadores, como descreve Hadewijch no poema V:

Qué dulce es la buena nueva,
por más que traiga
dolores y sufrimientos nuevos.

Uma consciência muito equilibrada, de que para atingir o ápice da união com Amor é necessária a dor, é colocada nos versos do poema supracitado:

El abismo en que me hundo
es más profundo que el mar,
y sus sismas, aún más hondas,

renuevan mi herida.

Vejam que a ferida é renovada, mas não do ponto de vista negativo. A ferida, naquele verso é fruto do processo de entrega ao Amado, faz parte do crescimento pessoal da amante. No poema VIII, há um lamento que ao mesmo tempo é entendimento desse processo: “cuán duro/ ¡ay, cuánto!/ Es esperar su consuelo”. Esse consolo que demora, que fere na espera, em algum momento virá. Assim, surge como em meio aos versos: o Amor que recompensa.

pues Amor nos pagará
con alta y nueva dignidad.
Amor nos elevará
al más alto consejo del Amor,
donde se encuentra la novedad en plenitud
y en alta fruición renovada.

O retorno do Amor vem, no poema V, através princípios que elevam a alma: a dignidade e a plenitude. À dignidade, que porventura pode ter perdido as forças durante a jornada, lhe é dada nova roupagem: é alta, no sentido de sublime e superior; é nova, pois foi dada pelo Amor.

A serva, agradecida, reconhece que seus esforços diante de Deus não são vãos. No poema VIII, há um agradecimento por sentir que o Amado poderá levar-lhe ao melhor lugar: “Si el Amado/ me conduce a su victoria, /le daré gracias por siempre”. Trabalhando com a fé de que esse retorno é algo palpável, a amada não desiste em nenhum momento, mesmo sob influência da dor, pois para ela “Del mismo Amor recibirá/ la fuerza que le falta” (poema IV).

Considerações finais

Uma das formas mais compensadoras de encarar um objeto de pesquisa é descobrir que ele ainda não recebeu o valor que lhe deveria ser atribuído. Os poemas de Hadewijch de Amberes ainda estão muito timidamente sendo descobertos pelos estudiosos da mística. Não os culpo pela demora, encontrar esse material demanda um investimento que nosso país ainda não está habituado em fazer. Esbarramos no fator linguístico também: ela escreveu em holandês-médio, língua não muito comum na América Latina, mas Tabuyo nos ajudou e traduziu essa riqueza lírica para o espanhol.

Assim sendo, foi com esse material que me permitiu o deleite de observar como essa intelectual construiu sua lírica místico-cortês e refletir a que custo isso foi feito. Se hoje a mulher encontra desafios do mercado editorial, quem dirá, há séculos atrás, uma religiosa ter a audácia de escrever para Deus como que para um marido? A impressão que ficou foi de uma mulher que atravessou o campo de batalha e venceu sob sua pena.

Não à toa, nossa escritora fez parte do Movimento das Beguinas e o que sabemos dele é que, com profunda sensibilidade para alcançar o outro e numa perspectiva humanizadora, esse foi um movimento que colocou a liberdade e o amor como regra central de seus atos. Dentro do rol dos movimentos pauperísticos, essas mulheres foram ousadas ao compartilhar suas visões com mundo, mesmo quando a Igreja as oprimia. Foi vivendo a fé fora dos limites dos claustros que elas puderam abrir-se para o mundo e apresentar a misericórdia divina.

Referências

- ALMEIDA, Rute Salviano. *Uma voz feminina calada pela inquisição*. São Paulo: Hagnos, 2011.
- AMBERES, Hadewijch. *El lenguaje del deseo*: poemas de Hadewijch de Amberes. Edición y traducción María Tabuyo. Editorial Trotta: Madrid, 1999.
- CALADO, Alder Júlio Ferreira. O perfil instituinte do movimento das Beguinas na Baixa Idade Média. In: DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado (org). *Faces do Medievo*: gênero, poéticas, resistências. Recife: Baraúna, 2008, p. 11 – 45.
- CIRLOT, Victoria e GARÍ, Blanca. *La mirada interior*: escritoras místicas y visionarias en la edad media. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.
- D'ANVER, Hadewijch. *Écrits mystiques des bégueuses*. Paris : Points, 2008.
- NUNES JR., Ario Borges. *Êxtase e clausura*: sujeito místico, psicanálise e estética. São Paulo: Annablume, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TABUYO, María. Introducción. In: AMBERES, Hadewijch de. *El lenguaje del deseo*: poemas de Hadewijch de Amberes. Edición y traducción de María Tabuyo. Editorial Trotta: Madrid, 1999, p. 1 – 56.

O MEDIEVO ESTÁ AQUI

Dr. Roberto Pontes (UFC)

Quero iniciar minha intervenção neste evento prestando uma justa homenagem ao músico, escritor, pesquisador e professor Luis Soler. E pesa-me que justo agora a homenagem seja póstuma, pois ao certificar-me de sua idade, tomei ciência de que falecera em 2011, aos 97 anos de idade, sem merecer o desaparecimento desse intelectual um registro condigno de todo o seu mérito.

Luis Soler era catalão e nasceu em 1920. Na juventude lutou contra o franquismo na Guerra Civil Espanhola, de triste memória, mais precisamente nas Ilhas Baleares (Maiorca).

Veio para o Brasil e fez carreira no magistério superior. Lecionou na Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na Universidade Federal da Paraíba – UFPB, na Universidade Federal de Brasília – UNB e na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Participou do grupo iniciador do Movimento Armorial e foi professor do maestro e compositor Antônio Madureira e do multiartista Antônio Nóbrega.

Ariano Suassuna tinha por Soler alta estima e admiração e apresentou o livro *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino* (Recife: Editora da UFPE, 1978). A segunda edição deste livro, revista e acrescida em parte, ganhou outro título: *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro* (Florianópolis: Editora UFSC, 1995). A título de informe: ambas as edições estão esgotadas e a “Apresentação” de Ariano Suassuna não consta da segunda.

Pois bem, faço este registro no IV Seminário de Estudos Medievais da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, porque estes me parecem ser o momento e o local adequados para tanto, tendo em vista que Luis Soler honrou a cátedra da Universidade-sede do IV Seminário.

Mas esta minha participação se faz para tentar mostrar como é possível proceder ao estudo das raízes medievais da cultura brasileira, em especial da nordestina, na falta de uma Idade Média da qual não participamos, por ser aquela uma época transcorrida ao largo histórico da ainda inexistente nação brasileira.

Procurarei colocar em foco alguns *aspectos residuais* da cultura mediévica devida aos árabes, que se *cristalizaram* na cultura brasileira de coloração própria, sobretudo com a especificidade nordestina.

SOLER POR ARIANO SUASSUNA

Comecemos por dizer da contribuição de Luis Soler aos estudos residuais, que ele nunca soube existirem. Justamente os por ele desenvolvidos quanto à cultura árabe no Nordeste brasileiro, que Ariano Suassuna teve oportunidade de abordar na “Apresentação” escrita para o livro *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*.

De logo, Suassuna destaca o seguinte:

Entre as várias observações agudas que ele alinha nesse trabalho, encontra-se a suposição de que o caminho através do qual a Música árabe veio roçar com sua asa de fogo os *cantares* do nosso Romanceiro, assim como os *toques* das nossas violas e rabecas, teriam sido o mesmo dos judeus cristãos-novos que para cá vieram, trazendo nas cordas de seus instrumentos e nas de suas gargantas as coplas, xácaras e romances cantados em *ladino*. Suposição ousada e original, porém não temerária. (SUASSUNA, 1978, p.11)

Após essa constatação, Ariano alude a um aporte cultural que lhe foi proporcionado por dois amigos israelenses, Marcelo Dascal e Yehuda, através de um presente de disco e de fitas sonoras contendo cantos *ladinos*, o “espanhol judaico do século XVI” (SUASSUNA, 1978, p. 11), evocativos tanto dos “cantos ciganos falsificados da Espanha para inglês ver” (SUASSUNA, 1978, p. 11) quanto dos “cantos áspidos, belos, fortes, meio salmodiados e monocórdicos, como um aboio ou um canto árabe” (SUASSUNA, 1978, p. 11).

Na mesma “Apresentação”, Suassuna recorda que em 1951, num livro publicado no Rio de Janeiro pela Casa do Estudante do Brasil, intitulado *É de Tororó*, à página 43, havia apontado “traços comuns que a música litorânea do Nordeste guardou a princípio com a música sertaneja” (SUASSUNA, 1978, p. 11). Referia-se, então, “às correntes ibérico-mourisca e gregoriana como duas raízes que, juntamente com a indígena, tinham contribuído para formar a Música sertaneja.” (SUASSUNA, 1978, p. 12). O mentor do Movimento Armorial não estava evidentemente fazendo menção ao que hoje a mídia qualifica de “música sertaneja”.

Prosseguindo na “Apresentação”, Ariano Suassuna rememora o dia 14 de dezembro de 1975, data do concerto de estreia da Orquestra Romançal, quando deu declaração ao periódico Diário de Pernambuco para explicar as composições e arranjos do maestro Antonio José Madureira e ainda a proposta armorial fundamentadora do trabalho a ser mostrado, nos seguintes termos: “quem diz *ibérico* diz também *mouro* e

judaico, como também recorda imediatamente a profunda influência da cultura norte-africana na Península Ibérica.” (SUASSUNA, 1978, p. 12)

Modestamente, nos diz o dramaturgo paraibano de suas cogitações:

eram apenas intuições de um escritor – e não me ocorreu que talvez tivessem sido os nossos judeus-cristãos-novos os responsáveis pela influência árabe que eu sempre encontrei em nossa Música sertaneja, sem ter, no entanto, elementos para provar o que sentia. Foi isso que me veio trazer o estudo, baseado em pesquisa rigorosa e sistemática, que Luis Soler empreende em seu trabalho, em ensaio que o autor, num rasgo de generosidade bem espanhol e bem catalão, resolveu me dedicar, creio qu^o por causa daquelas afirmações inseguras e balbuciadas, que sabia minha intuição ter me ditado quando eu tinha apenas 23 anos. (SUASSUNA, 1978, p. 12)

Ao fim da “Apresentação”, Ariano faz referência às solfas de romances como o de *Clara Menina*, às de aboios dos tangerinos de gado, das *incelenças* tiradas em quartos fúnebres, enfim, diz ele a “todo esse riquíssimo acervo de toques e cantares” (SUASSUNA, 1978, p. 14) no qual remanesce o sopro vivo da cultura árabe, agora *cristalizada* noutra forma criativa, a brasileira, a nordestina, talhada pela alma da cultura popular, raiz de raiz.

É importante e oportuno haver registrado aqui o que nos disse Ariano Suassuna a propósito do livro de Luis Soler por dois motivos: 1º) Ambos já faleceram; 2º) A “Apresentação” de Suassuna não consta da edição de 1995, que traz a seguinte nota editorial: “Este livro é uma versão corrigida e ampliada, do que foi publicado pela UFPE, em 1978, sob o título: *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*”.

SOLER POR LUIS SOLER

É de extrema valia saber que o catalão Luis Soler, por sua origem, imerso na cultura árabe legada à Península Ibérica, e por sua intimidade com a Andaluzia, a Catalunha, Valência e as ilhas Baleares tinha vivência suficiente para nos dizer “de que mil maneiras é possível sentir em solo ibérico o que foi a cultura dos árabes – beduínos orientais ou berberes norte-africanos – que a impregnou por quase um milênio.” (SOLER, 1978, p. 15).

Isso o autor expõe no “Prefácio” que nos dá, no qual também revela sua experiência na América do Sul: a de 1952 em Montevidéu, por cinco anos, de onde pôde conhecer de perto o Uruguai, a Argentina e o Chile, revelando assim ter tido ensejo de conferir “a tradição poético-musical dos ‘payadores’ do Rio de La Plata e de comparar

sua semelhança com outra tradição por mim bem conhecida: a dos ‘glossadors’ das ilhas Baleares”, frisa. (SOLER, 1978, p. 16)

Dada a importância do depoimento de Soler, julgo indispensável, ao lado da homenagem inicial que lhe prestamos, ceder-lhe a palavra em transcrição que, embora longa é essencial, no que há de mais convincente:

Já morando no Brasil – meus três primeiros anos centrados em Porto Alegre – continuei a assistir, quase sem solução de continuidade, ao espetáculo rueiro das rodas de ouvintes atentas à cantilena de poetas repentistas e de desafiadores, batendo em seus violões e seus pandeiros. No Recife, finalmente, onde venho residindo desde 1960, acabei por me conscientizar a respeito desta qualidade de arte popular e passei a sentir sua penetração e significado junto ao povo, a me informar sobre o seu marcante cultivo no sertão nordestino, a saber da notável e vasta produção poética que tem produzido, assim como dos seus lendários e cultuados rapsodos.... Ouvi rabequeiros nas ruas desta cidade. Também nas de Caruaru. Manejando rabecas semelhantes às que ainda hoje, no período natalino, podem-se ouvir em Madrid, tocadas por pastores da meseta castelhana, anualmente convidados pelas autoridades da Capital espanhola para colorir os monumentais Presépios da Municipalidade. E, sobretudo, testemunhei a arrancada do Movimento Armorial. A personalidade, a inteligência e a sensibilidade de Ariano Suassuna, postas ao serviço de sua efusiva paixão pelas essências brasileiras. Um movimento que, de entrada, tomou de surpresa a muitos e até ficou difícil de entender para alguns – eu fui um dos tais. Mas o movimento “se demuestra andando” se diz na Espanha. E nos rápidos, destemidos e frutíferos avanços dos estandartes armoriais, todos passamos a ver o quanto havia de certo e genial na intuição de Ariano. Em poucos anos, as conquistas da campanha armorial têm sobrepujado as melhores expectativas nos mais variados aspectos da arte popular: poesia, música, gravura e pintura, escultura e baixo-relevo etc. Não no sentido de inovar – de não ser naquele último sentido a que se referia Verdi quando dizia: “torniamo all’antico, sarà um progresso” – mas sim com o intuito de valorizar, de incentivar, de agrupar esforços e, por cima de tudo, de infundir uma fé comum a tantos artistas e artesãos que trabalhavam e criavam na marginalidade, quase esquecidos e como que envergonhados de sua defasagem em relação aos padrões artísticos da predominante cultura europeia-norteamericana. Devido a minha profissão de violinista fui, durante alguns anos, integrante da Orquestra Armorial, briosamente dirigida por Cussy de Almeida, nosso afamado concertista de violino. Com ela viajei pelo Brasil todo, colaborando na difusão de uma repertório de obras de compositores patrícios – Guerra Peixe, Capiba, Antônio Madureira, Jarbas Maciel e o próprio Cussy, entre outros – escritas ao calor do entusiasmo e da filosofia armorial. Por outro lado, na minha qualidade de professor de Violino, Música de Câmara e Estética Musical, na UFPE, contei entre os meus alunos alguns dos integrantes do Quinteto Armorial que foi criado por iniciativa de Ariano Suassuna e confiado à direção de Antônio José Madureira. Quinteto cujas andanças pelo Brasil e até pelo exterior empenham-se em mostrar pesquisas sobre os aspectos mais sóbrios da música sertaneja. E foi com estes contatos, mergulhando na execução de música nordestina, conversando com condecorados e amantes do sertão e ouvindo seus conceituados comentários, convivendo com famosos violeiros que em muitas ocasiões acompanhavam as viagens da Orquestra Armorial, incentivado a ler textos referentes aos poetas-músicos sertanejos, que comecei a notar que apesar de bem brasileiras, aquelas vivências artísticas e culturais, como um todo, não eram nada estranhas à minha hispanidade de origem. Meio aos tatos, primeiro, conscientemente por fim, fui atando cabos. E comecei a reparar que, na hora de serem evocadas genealogias e ascendências, dentro de um painel onde não faltavam jesuítas, trovadores, lendas cristãs medievais, e tudo o mais,

ficava quase invisível uma figura que eu achava que deveria dominar todas as restantes: o árabe. O árabe, com sua inseparável cantilena poética, espécie de necessidade visceral, perenemente sentida; supremo meio de comunicação social nascendo, mais do que do intelecto, do telurismo que envolve a vida humana, dos excessos do coração e da fantasia. A velha e inconfundível tradição poética do beduíno do deserto, em suma, transmitida aos povos com os quais foi conviver e só a eles. Tradição da qual eu conhecia *remanescentes* espanhóis, irmãos dos aqui imperantes. (SOLER, 1978, pp. 16-18)¹³

SOLER E A RESIDUALIDADE

O livro de Luis Soler nos fala exatamente dos nossos violeiros e os de alhures; da poesia dos árabes repassada do Oriente ao Ocidente; do transplante da tradição através dos vínculos raciais e culturais; das Cruzadas, trovadores, jograis; do saldo dos influxos árabes contidos no espírito do Renascimento sob o signo muçulmano na Ibéria renascentista; da importância da contribuição sefardita; e, sobretudo, da Música, onde há a “supervivência” de material que Soler observa pode “até parecer inacreditável” (SOLER, 1995, p. 97) em instrumentos, sons, cantares, versificações salmodiadas, ritmos e outros aspectos mais, abordados nas cento e dezesseis preciosas páginas de *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*, título substitutivo do primeiro adotado pelo autor.

O *remanescente* cultural vivíssimo no Brasil dos dias em curso, através da poesia dos cantadores e repentistas do sertão nordestino, dos violeiros, rabequeiros e tiradores de coco, testemunha que a Idade Média é aqui, tendo em vista a enorme analogia fácil de estabelecer entre trovadores, jograis e segréis com os artistas populares nordestinos citados. A propósito do ora dito, suficiente para convencimento do afirmado é a leitura das páginas de Rafel Ginard, autor de *El cançoner popular de Mallorca*, traduzidas e transcritas por Soler no instigante ensaio por ele subscrito.

Nas páginas deste pequeno e precioso volume está indicada a raiz remota de uma milenar tradição poético-musical, cultivada desde a chegada dos primeiros contingentes migratórios que se embrenharam no árido, porém fascinante território do sertão. Mostramos seu autor a força secular dessas manifestações, os marcantes arquétipos arraigados na alma coletiva das comunidades rurais, permitindo-nos compreender justificadamente a vigorosa sobrevivência do cancioneiro de jaez mediélico nos rincões do Nordeste atual. Sobretudo nos é dada uma correspondência entre as cosmovisões de dois espaços e tempos de homens presos aos avatares telúricos.

¹³ Todas as indicações em itálico nas transcrições de Soler são do autor deste artigo.

Em todos os capítulos do livro Soler nos mostra por meio de analogias, exemplos, comparações e cotejos, que por trás de tudo está a força da cultura árabe, tanto na formação da identidade ibérica quanto na daqueles países surgidos das ações colonizadoras de Espanha e Portugal nas Américas. Os séculos de presença árabe na Península Ibérica moldaram fundamentalmente a cultura dos espanhóis e portugueses. E com estes últimos chegou ao Brasil um rico cabedal de conhecimentos legado ao mundo pela filosofia, ciência, técnicas e artes dos árabes, à época, muito superiores ao dos europeus.

A leitura do livro de Soler nos atualiza quanto a um ponto pouco enfocado e até mesmo esquecido por historiadores, sociólogos, linguistas, musicistas e críticos literários: a importante contribuição árabe flagrada nos *resíduos culturais* do sertão brasileiro, informando-nos acerca de questões conexas a esta a exemplo do incrível vigor inerente à poesia no mundo árabe; a hipótese da perseguição aos judeus haver proporcionado a Colombo o empreendimento que o levou à América; haver uma mentalidade medieval *remanescente* no sertão devido à cultura dos primeiros desbravadores.

Não posso deixar de apontar que Soler, fiel às suas origens, designa o conjunto de *resíduos culturais* árabes, por ele identificado, como “supervivência”. E não poderia ter sido outro o seu modo de designar, pois na Espanha este termo significa o mesmo que *residualidade*. Basta ver, para deixar clara a sintonia de pensamento de Soler com a hoje bem aceita *Teoria da Residualidade*, que na longa transcrição antecedente, referindo-se à tradição árabe que lhe era tão familiar, ele revela que “conhecia os *remanescentes* espanhóis, irmãos dos aqui imperantes”.

O verbo *remanescer*, o substantivo *remanescência* e o adjetivo *remanescente* fazem parte da *terminologia residual*, são empregados fartamente pelos pesquisadores residualistas e têm contiguidade significativa com *resíduo*. Aliás, consta da definição básica: *resíduo* é o que *remanesce* de cultura pretérita numa posterior. A propósito, escrevi em 1999 e foi publicado em 2001 o seguinte: “Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade* têm sido empregados relativamente ao que resta ou *remanesce*, na Física, Química, Medicina, Hidrografia, Geologia, e outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica, ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos (PONTES, 2001, p. 513). O termo *residualidade* foi empregado por mim no livro *Literatura insubmissa afrobrasilusa*, que inicialmente foi minha dissertação de Mestrado defendida em 1991. Ali tivemos a oportunidade de dizer, e agora reiteramos nossa assertiva, que a *residualidade* se caracteriza por aquilo que resta, que *remanesce* de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou

distante, e também diz respeito aos *resíduos* indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas *avant la lettre*. Mas a *residualidade* não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que toca a crenças e costumes. (PONTES, 1999). *Remanescente*, portanto, é sinônimo de *resíduo*.

Por mais de uma vez Soler emprega os termos cognatos de *remanescer*, como o faz quando indica “O *remanescente* medieval na Ibéria renascentista” (pp. 65 e 73), tópico III do capítulo “O saldo das influências”. Exemplo disso é o seguinte trecho extraído de uma página de Soler onde ele emprega, por duas vezes, a lexia *remanescentes*:

Como antes sugerimos em relação aos virtuais *remanescentes* árabes (e talvez com maiores possibilidades de sucesso) poder-se-ia procurar a identificação de elementos judaicos aculturados no sertão. E no caso de serem encontrados em termos suficientemente expressivos, haveria de se suspeitar imediatamente, que também muitos dos *remanescentes* árabes poderiam ser atribuídos aos sefarditas. Isto pela penetração cultural e pela identificação racial muito maior entre os ismaelitas medievais do que entre os árabes e os restantes ibéricos do mesmo período. (SOLER, 1995, p. 86)

O uso da mesma palavra se repete quando é procedida a análise da contribuição dos árabes no enriquecimento instrumental da música na Península Ibérica. Observa ele:

E o monumental contraponto dos flamengos vai-se esvaziando, suplantado pelo crescente interesse suscitado por um estilo musical mais simples e atrativo cujo modelo estava na Península, nas singelas melodias populares acompanhadas por ‘vihuelas’ e guitarras, *remanescentes* da tradição poético-musical dos árabes e já perfeitamente integrada aos hábitos culturais dos povos ibéricos. (SOLER, 1995, p. 93)

Outro termo pertencente ao repertório terminológico da *Teoria da Residualidade* é *mentalidade*, também mais de uma vez empregado por Soler e, no mesmo sentido em que o aplicam os residualistas, como nessa outra passagem do mesmo livro: “Com o Califado, a partir da primeira metade do Séc. X vem-se afirmar já uma lírica arábico-andaluza própria, de alto padrão, na qual pode-se apreciar a mistura de influências duais, tanto em *mentalidade* quanto em língua.” (SOLER, 1995, p. 32)

Citaremos apenas mais um emprego do vocábulo *mentalidade* levado a cabo por Soler, cuidando de não ficar repetitivo. Este, agora, já das últimas linhas do livro, mais precisamente o fecho do ensaio, quando trata do espanto dos brasileiros citadinos que se consideram modernos, ao entrarem em contato com a cultura popular do sertão nordestino:

um estranho mundo sobrevivente aparecesse aos olhos espantados do brasileiro moderno, mostrando em plena atividade e com insignificantes retoques, tudo o que constituiu o dinamismo e as atividades espirituais do mundo medieval, na Ibéria arabisada: uma rara miscelânea de hábitos, tradições e valores estéticos ancorada numa *mentalidade* que mistura, a um sólido cristianismo doutrinal, um sentido mágico-crenadeiro em relação à vida e ao próprio mundo. Contexto encantado, à margem do tempo, que explica a garrida vitalidade destas figuras lendárias, em relação aos nossos padrões atuais de comunicação artística, que são os violeiros, os rabequeiros, os repentistas e poetas do sertão, em geral, arautos de um passado que neles, continuadores de uma das manifestações mais esplêndidas que caracterizam a cultura árabe em seus tempos de máximo esplendor. (SOLER, 1995, p. 116)

E quando Soler aborda as semelhanças encontradas entre três modos poéticos medievais e seus correspondentes na preceptiva dos nossos poetas populares, nos fala de certa “filiação de uma matriz compartilhada” nos seguintes termos:

que naquelas criações nas quais se podem reconhecer identidades em relação à poesia do sertão – a **tençó** (o desafio), o **sirventês** (a sátira), a **loa** (a louvação), etc. – as semelhanças há que retribuí-las ao fato de ambas florações poéticas terem bebido numa fonte comum, bem mais antiga: a tradição poético-musical árabe-ibérica. Daí o engano de alguns, pensando ser influência trovadoresca o que em realidade foi *filiação de uma matriz compartilhada* (SOLER, 1995, p. 58)

Ora, a “matriz compartilhada” de que trata o pesquisador catalão é tão somente a notória *hibridação cultural* operada ao longo de séculos em torno da cultura árabe na Península Ibérica, com elementos autóctones hispânicos e portugueses, os quais deram frutos visíveis no Nordeste brasileiro. E a expressão *hibridação cultural* é outro componente do arsenal terminológico da *Teoria da Residualidade*, coincidindo, assim, o trabalho de Soler com o dos residualistas.

Outro termo de relevante uso na referida *Teoria* é *cristalização*. Sigamos o raciocínio do autor homenageado neste trabalho com atenção:

Na Europa, a Renascença veio determinar o fim da Idade Média na mesma hora em que os árabes eram expulsos do Continente, decadentes politicamente, mas projetando ainda um resplendor cultural muito maior que o da apagada latinidade. Hora em que a valorização do corpo humano e da liberdade espiritual do homem acendiam o desejo de espargimento e de prazeres. Hora, portanto, na qual os europeus, carentes de instrumentos para animar suas festas e salões, precisaram tomar emprestado aos muçulmanos o seu variado e rico instrumental. De fato, a Europa, até hoje, deve em grande parte aos árabes a esplendorosa música instrumental que a Renascença inaugurou graças a este empréstimo. Pois são muitos os tipos de instrumentos que integram as nossas atuais sinfônicas que foram encampados pelo Ocidente copiando os modelos muçulmanos, as cópias sendo possíveis graças ao contato vital que a Cristandade tinha com os sarracenos andaluzes, possuidores de padrões de

Cultura mais evoluídos em relação aos das suas próprias matrizes orientais.
(SOLER, 1995, pp.69-70)

Além de descrever uma flagrante ocorrência histórica de *hibridação cultural* entre os povos de expressões diversas, postos em contato social, o autor observa ainda o “emprestimo”, termo muito utilizado pela Sociologia e pela Linguística, que os europeus fizeram aos muçulmanos de seu valioso e variado acervo instrumental. E nos diz como aqueles instrumentos foram modificados, transformados, ou, *polidos* artesanal e tecnicamente, o que para nós, residualistas, significa o exato processo de *cristalização* que consiste no aproveitamento de um material, estético ou não, com o fim de dar-lhe nova feição e brilho.

Não por acaso, Soler tem um momento no qual discorre a respeito do *polimento* dado pelos árabes na cultura grega. Vejamos o que ele observa:

Efetivamente, os restos do Império Romano Ocidental, despojados durante muitos séculos daqueles elementos da civilização grega que outrora os tiraram de sua rusticidade, original, estavam cônscios do atraso e da pobreza na qual tinham recaído. E sabiam também que os perdidos tesouros se encontravam agora em poder dos árabes que, tendo-os adquirido dos territórios que conquistaram, os tinham *polido* e aumentado notavelmente. (SOLER, 1995, p. 44)

Num artigo estampado no livro *Residualidade ao alcance de todos* (2015), tivemos ensejo de tratar mais detidamente do conceito de *cristalização estética*, levando em conta estudos desenvolvidos noutras áreas de conhecimento a exemplo da Cristalografia, da Mineralogia, da Geologia, da Química, e de considerações de maior afinidade com este conceito operacional tecidas no plano da Estética por Ernest Fischher no livro *A necessidade da arte* (1959), associadas estas às levadas a termo por Gaston Bachelard em *A terra e os devaneios da vontade* (1991).

Das nossas intuições e mais os subsídios colhidos nas fontes citadas, estabelecemos como a *Teoria da Residualidade* concebe a *cristalização*. *Cristalizar* não é o mesmo que fossilizar. O fóssil é matéria chegada ao estágio máximo de petrificação; o *resíduo literário*, de natureza cultural, é matéria dotada de vigor, aproveitável a qualquer momento pela força criativa, em razão da faculdade que lhe é inerente, de vir a ser nova obra. A melhor imagem para traduzir a força do *resíduo* a ser *cristalizado* é a da brasa acesa e oculta sob cinzas, à qual basta um sopro para voltar a ser chama. Esta afirmação foi feita em 2013 na conferência de abertura da VI Jornada de Residualidade Literária e Cultural promovida pelo GERLIC e publicada nas páginas de Residualidade ao alcance de todos (2015).

Como visto anteriormente, há, portanto, outra adoção terminológica coincidente entre o texto de Soler e mais um conceito operacional da *Teoria da Residualidade*, sendo que ele o aplica à cultura material da instrumentação pertinente à Música, uma forma também de *cristalização cultural*.

A IDADE MÉDIA É AQUI

Do exposto, não podemos deixar de ver no texto em referência um trabalho de *investigação residual*. Por isso, sua leitura e estudo têm sido recomendados aos participantes do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural – GERLIC.

Todo o empenho posto na única obra deixada por Soler se consolidou com o fim de tornar patente que a Idade Média aportada, *remanescente* na cultura do Nordeste do Brasil, tem na sua medula a marca indelével da dos árabes, presente na arquitetura, na culinária, na arte poética, na música, na agricultura, na engenharia, na língua, na religião, e outros aspectos mais da vida humana, contemplados pela argúcia do autor nas páginas que nos deixou.

As circunstâncias, o tempo e o fado não nos permitiram uma troca de ideias com Soler. No entanto queremos deixar bem explícito haver ele desenvolvido um irrepreensível trabalho de residualista no livro onde foi capaz de demonstrar como e por que, através dos árabes (e por seu rigoroso trabalho de pesquisa e síntese) o medievo está aqui, no Nordeste deste nosso Brasil.

REFERÊNCIAS

- GINARD, Rafel. *El cançoner popular de Mallorca*. Palma de Maiorca: Ed. Moll, 1960.
- PONTES, Roberto. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.
- PONTES, Roberto. “Residualidade e mentalidade no *Romance de Clara Menina*”. In MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.
- PONTES, Roberto. “Cristalização estética como polimento na literatura e na cultura”. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth (Orgs.). *Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2015.
- SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editotora da UFPE, 1978.
- SOLER, Luis. *Origens árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.
- SUASSUNA, Ariano. “Apresentação”. In SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora da UFPE, 1978.

SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

O AMOR CORTÊS EM LA CELESTINA ENTRE O MEDIEVAL E O RENASCENTISTA

Aline Kelly Vieira Hernández (UFPB)
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

Introdução

No século XV, período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, ocorrem grandes transformações tanto no âmbito social como no das ideias e valores. Há um descenso no poder das monarquias das grandes potências, abrindo espaço para a burguesia que ascende rapidamente estendendo-se por toda Europa e obtendo prestígio e poder político, alcançando notoriedade em face à nobreza e o poder real. O controle da Inquisição aumenta seus domínios penetrando por várias partes da Europa através das novas colônias de países como Espanha e Portugal. A Guerra dos cem anos, originada pelo anseio do Rei Eduardo III da Inglaterra pelo trono francês, causa grande agitação em todo o velho continente, porém não causa a estagnação dos Estados. Itália segue prosperando sob o governo dos Médici, defensores das artes. Por volta de 1430 tem lugar uma das maiores criações da humanidade, a imprensa. Criada pelo alemão Johannes Guttemberg, a imprensa foi de vital importância para a divulgação e transmissão do conhecimento através dos textos que antes eram escritos à mão, demandando uma grande quantidade de tempo para serem escritos na totalidade, ao passo que com a invenção da imprensa os textos passam a ser copiados em questão de poucas horas.

Na Espanha, ocorrem acontecimentos de suma importância que refletiriam em toda sua história. Em 1469, realiza-se o matrimônio entre Isabel de Castela e Fernando de Aragão, fazendo uma fusão dos dois reinos. Através deste ato, os então denominados Reis Católicos passam a governar detendo grande poder sobre os demais reinos da península. Isabel e Fernando, instalam em 1478 a Inquisição espanhola ou o Tribunal do Santo Ofício, que torna a religião católica a única permitida no reino, ficando estritamente proibidos o Judaísmo e o Islamismo, fato que ocasiona a expulsão dos judeus que resistem a converter-se ao catolicismo. Em 1492, acontece a viagem de Cristóvão Colombo com o objetivo de alcançar novos domínios para a coroa de Castela e encontrar a rota para as Índias, porém Colombo não chega ao destino pretendido, descobre uma nova terra – América – chamada pelos descobridores, de Novo mundo. Ainda em 1492, dá-se a queda

definitiva do reino de Granada, último domínio mulçumano na Península Ibérica, significando a Reconquista total. Nesse mesmo ano é publicada a primeira gramática da língua castelhana por Antônio de Nebrija, que ensina as regras e usos dessa língua. É também a primeira obra dedicada ao estudo de uma língua românica. A partir dessa gramática há uma grande difusão da língua castelhana, estimulando escritores humanistas como Fernando de Rojas a escrever obras em língua vernácula em lugar do Latim.

A literatura do Pré-renascimento espanhol está muito marcada pelas ideias humanistas de Dante e Petrarca, as quais influenciam sobremaneira as Artes e a Literatura deste século. Há um retorno à cultura greco-latina e o Homem passa a ser o centro do universo. Destacam-se escritores como Jorge Manrique, Marquês de Santillana y Juan de Mena. Distinguem-se obras como *El libro del buen amor* y el *Romancero viejo*, uma reunião dos romances do século XIV e XV de autoria anônima e de tradição oral, que eram cantados por trovadores. Contudo, a obra prima deste período é sem dúvida *La Celestina*, escrita em uma “época de transición en que se asimilan los nuevos conceptos y formas, mientras perviven las del pasado” (JIMÉNEZ; CÁCERES, 2007.p.45).

La Celestina

Ao final do século XV, mais precisamente em 1499 sai da imprensa de Fradique de Basileia em Burgos uma obra composta por dezesseis atos dividida em um primeiro ato muito grande e mais quinze atos, ainda conservada na *Hispanic Society of America* em Nova York. Esta foi a primeira edição de *La Celestina*, uma das obras mais importantes da literatura espanhola. Na primeira edição de 1499 por faltarem algumas páginas iniciais, não se sabe, todavia, qual é seu nome e seu autor, porém na edição de Toledo com data de 1500, aparece o título de *Comédia de Calisto e Melibea*. Em 1501 na edição de Sevilha podemos encontrar uma carta do autor a um amigo seu onde aconselha sobre os perigos das paixões. Encontramos também uma nota separada com versos acrósticos (composição poética de versos que ao se ler a primeira inicial de cada verso, verticalmente forma-se uma palavra ou uma frase) que nos revelam o nome do autor e da obra: “ El bachjller Fernandy de Roias acabó la comedie de Calysto y Melyvea y fve nascjdo en la Pnevla de Montalvan” (ROJAS, 1992, p. 24). Ainda nessa nota, Fernando de Rojas diz haver encontrado em Salamanca o primeiro ato da obra e decidiu continuá-la concluindo a mesma em seu período de férias de apenas quinze dias. Acrescenta ainda que pela maneira como estava escrito o primeiro ato, poderia haver sido redigido por Juan

de Mena ou Rodrigo de Cota “con su gran saber” (ROJAS, 1992, p. 26). À edição de 1502, de Sevilha se acrescentam outros cinco atos e agora a obra passa a ter 21 atos na totalidade. O título também sofre mudanças passando a chamar-se *Tragicomedia de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, e anos mais tarde passa a chamar-se *La Celestina* dada a forte importância da personagem em todo o transcurso do texto. Tal é a intensidade da obra, que até 1632 já havia sido editada oitenta vezes. No século XVI foi traduzida ao italiano, alemão, francês e holandês e no século XVII é traduzida ao inglês.

La Celestina antecede junto com *El Lazarillo de Tormes*, um gênero chamado novela picaresca. Sua estrutura está toda apresentada de forma dialogada, mas apesar disso há grandes dificuldades para representá-la por ser uma obra muito extensa. Quanto ao gênero de *La Celestina*, muitos críticos, entre eles Rosa Lida de Malkiel, a marcam como comédia humanística, um tipo comédia tipicamente medieval, criada por Petrarca na Itália renascentista do século XIV e que teve grande propagação em toda Europa durante os séculos XIV e XV. Conforme Malkiel “*La Celestina* (cuya perfección ha disimulado los lazos que la unen con la oscura comedia humanística) recorta de la realidad un caso sencillísimo y lo dilata maravillosamente, sin cansarse de contemplar su infinita complejidad” (MALKIEL, 1966, p. 67). Ao referir-se Malkiel que a obra é um recorte de um caso simples, não tira o mérito da obra, pretende explicar, a meu ver, que de uma situação corriqueira de amor entre dois jovens, que vivem em um ambiente normal do cotidiano, com seus afazeres e pessoas ao redor, o autor consegue dar uma grande luz sobre a situação e criar uma grande obra prima que dá tanta importância a personagens nobres quanto aos menos afortunados, fazendo uma mistura de mundos que nos leva a refletir sobre a natureza humana, uma vez que em *La Celestina* a corrupção se dá tanto no meio burguês, quanto no meio menos favorecido.

As comédias humanísticas são obras em prosa, de cunho instrutivo e dialogadas para leitura, onde os autores costumavam fazer alusões mitológicas e históricas. O argumento é simples (situações usuais da vida) e de desenvolvimento compassado. A trama se desenrola nos setores humildes da sociedade e no inusitado da vida cotidiana. Há uma grande variação da linguagem empregada, variando ora entre o estilo comum (às vezes beirando a obscenidade), ora em estilo cultíssimo com gosto por frases instrutivas. Frequentemente tinham um final feliz, dependendo da mensagem que o autor desejasse transmitir. Geralmente estavam escritas em latim, no entanto, Rojas decide escrevê-la em Castelhano, dando um tom mais realista à obra, uma vez que são usadas expressões próprias da Espanha de então. Talvez se o texto houvesse sido escrito em Latim a escrita

se tornaria um pouco artificial e não conseguiria imprimir todo o realismo desejado pelo autor.

La Celestina es una comedia humanística del tipo de las que se escribían y representaban en Italia del siglo XV, generalmente en latín, “precede a las que escribieran en italiano, Maquiavelo, Ariosto, Bibbiena y Aretino. Como ellas, se sitúa dentro da tradición de la comédia latina de Plauto e Terencio; más en intensidad deja muy atrás a latinos e italianos. (UREÑA apud LÓPEZ, 2006, p. 146).

La Celestina é um exemplo de comédia humanística que possui um final infeliz, uma vez que quase todos os personagens morrem de forma trágica, pagando por seus excessos com suas próprias vidas. Há muitas suposições sobre as intenções de Fernando de Rojas ao reservar um desenlace fatal aos personagens de sua obra. Algumas hipóteses afirmam que o autor pretendia expor as consequências devastadoras das paixões, sejam elas de qualquer espécie. Com essa atitude Rojas poderia também haver pretendido afirmar que todos os erros e atitudes de corrupção se pagam ao final da caminhada. Como se uma justiça maior cobrasse o ônus por nossos atos.

La Celestina – Entre o medieval e o renascentista

Publicada ao final do século XV, gerada no entardecer da Idade Média, *La Celestina* se posiciona nas fronteiras do Renascimento, nos oferecendo duas compreensões de mundo, a medieval e a renascentista. Através da ambiguidade e atitude “mundana” (excessos passionais) de seus personagens, nos expõe essas duas concepções de mundo. A humanidade extrema e desvelada que nos apresenta *La Celestina* com o suicídio de Melibea, o ambiente de sensualidade que se movem os personagens, o individualismo, a ambição pelo dinheiro e os discursos da velha cafetina Celestina convidando constantemente a desfrutar a vida e o prazer carnal, unidos ao temor religioso refletido pelos empregados às constantes blasfêmias de Calisto, nos refletem a fusão entre os traços renascentistas e medievais presentes na obra.

Sua intenção amorosa em geral, está mais marcada pela lascívia e pela concretização do desejo sexual que do amor propriamente dito. Rompendo com a ideia medieval de preservação do corpo para alcançar a purificação e espiritualidade suprema, *La Celestina* encontra-se em um plano muito mais renascentista, dando mais ênfase à individualidade e a exploração das paixões de cada personagem. Porém ao situar-se temporalmente ainda na Idade Média, carrega traços muito fortes das tradições medievais. Rojas se utiliza dos moldes do amor cortês na figura de Calisto, ainda que seja um

personagem controverso, para preservar suas raízes medievais ao mesmo tempo que aborda uma realidade renascentista, onde o homem passa a atender seus próprios desejos em prol de sua felicidade terrena, sem almejar como prioridade o alcance do júbilo eterno, aprendendo a separar o mundo natural do mundo celestial.

Se produce en el cruce de la Edad Media y el Renacimiento, participando, por esto, de una doble y contradictoria concepción de la vida. Al aparecer el amor tras el ascetismo del medievo, el conflicto entre el cristianismo y la sensualidad, entre la ley y castigo, daba lugar a la solución trágica, tipo *Tristán*, tipo *Cárcel de Amor*. En Calisto y Melibea, el final con la muerte del enamorado a continuación del logro del deseo carnal, en la primera redacción, o después de la escena nuevamente modificada del jardín, en que todo rezuma deleite, aparece como un contrapeso y castigo ejemplar, aumentando con el fin desastroso de la dama. Moralidad, sentencias senequistas, pesimismo en el desenlace pertenecen a la Edad Media, pero a la vez no hace falta insistir en el afecto diverso a todo ejemplo de la lectura de la tragicomedia. Ese “humano” al desnudo, que impedía ser “divino” al libro, según frase feliz de Cervantes..., esa sensualidad fresca, viva, exultante, desde el reino rufianesco de Elicia y Areusa, hasta el exquisitamente refinado de los protagonistas, pertenece por completo al nuevo sentido de placer y de la vida del Renacimiento.

(VALBUENA apud ROJAS, 1992, p. 18-19)

Segundo Juan de Valdés, humanista espanhol e autor de *Diálogo de la lengua*, afirma que corrigindo algum erro de personagem e de estilo, seguramente que “ningún libro ay escrito en castellano donde la lengua ste más natural más propia ni más elegante” (VALDÉS, 2003, p. 68). De acordo com Miguel de Cervantes, *La Celestina* seria um “libro divino se encobriera más lo humano” (LOPÉZ, 2006, p.147), dada a humanidade excessiva de seus personagens. Menéndez y Pelayo acrescenta dizendo que se não estivesse escrito *Dom Quixote* com toda certeza *La Celestina* ocuparia o primeiro lugar na literatura espanhola, dada sua genialidade.

O Amor Cortês em *La Celestina*

O tema central da obra é o amor de Calisto e Melibea. Calisto é um jovem nobre, mimado, inseguro, egoísta e de muitas posses. Se apaixona loucamente e fica dominado pela paixão amorosa. Passa a ser influenciado por seus criados que lhe oferecem ajuda para conquistar sua amada Melibea. Através dessa promessa de “ajuda”, seus servos passam a ser desleais com seu amo e o enganam tentando tirar-lhe proveito econômico, atuando segundo seus próprios interesses. Melibea é uma jovem “bem-nascida” e de alta linhagem, que rejeita Calisto após um encontro acidental. Este, rejeitado por seu amor, decide aceitar a ajuda de seus empregados, que recorrem aos serviços de uma espécie de feiticeira e cafetina chamada Celestina. Com grande habilidade e muita astúcia para

enganar e bajular, Celestina que tem como único objetivo tirar benefícios próprios, de qualquer pessoa ou situação, consegue romper a resistência de Melibea e despertar seu interesse amoroso por Calisto. Pármeno e Semprônio, criados de Calisto, exigem que a cafetina divida em partes iguais os presentes dados por Calisto para a conquista de Melibea. Celestina nega, e ao negar-se a dividir a propina, é assassinada por seus comparsas, que tem suas cabeças cortadas como pena para seu crime. Em um de seus encontros noturnos com Melibea, Calisto ao tentar saltar a mureta do jardim de sua amada, cai da escada e morre no acidente. Esta, ao saber da morte de seu amado, suicida-se, atirando-se do alto de uma torre.

O amor é o eixo central da obra, o que de uma maneira ou de outra, move todos os personagens e suas ações. A Celestina é uma velha cafetina que vive de fazer negócios às custas do prazer carnal. Os criados de Calisto, o enganam no processo de conquista de Melibea para obter proveitos materiais através da loucura de seu patrão. Calisto é descrito desde o início da obra, como um homem néscio, egoísta e enlouquecido de paixão, que faria qualquer desatino para possuir Melibea, que após ser vítima das artimanhas de Celestina, enlouquece de paixão por Calisto. Talvez a palavra “amor” em *La Celestina* possa ser substituída por algum outro termo que estivesse mais direcionado ao benefício, seja ele de caráter sexual ou financeiro. O amor dos protagonistas é algo mais ligado à paixão sexual do que ao amor propriamente dito.

Síguese la Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea, compuesta en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios. Asimismo, hecha en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos lisonjeros sirvientes.
(ROJAS,1992. p. 32)

O trecho “repreensão de loucos enamorados” nos reflete o fundo didático e moralizante da obra. Através do enredo e do desenlace trágico como forma de castigo, Rojas nos adverte sobre os perigos de não se saber controlar as paixões. Segundo Otis H. Green: “(...) *La Celestina* es la *reprobatio amoris*, la condenación de los excesos del amor cortés” (GREEN in DEYERMOND, 1980, p.505). No decorrer da trama, Rojas nos mostra Calisto como um amante cortês um pouco atrapalhado e que por inúmeras vezes viola o código do *fin'amour*. Muitos críticos discordam da condição de cavalheiro cortês do personagem Calisto de *La Celestina*, considerando-o uma grande paródia dos cavalheiros da novela sentimental, que tinha por características gerais a exaltação dos sentimentos e o amor idealizado. Seus personagens eram muito refinados e geralmente cortesãos. O protagonista costuma ser um herói com diversas qualidades. Sua linguagem

é muito culta e bem elaborada, ao passo que a linguagem de *La Celestina* varia entre o culto e o vulgar por conta das diferenças sociais dos personagens, que se encontram em diferentes extratos da sociedade, mas circulam entre os ambientes refinados e os de baixa moral. Mostrando-nos que os vícios não se dão somente nas camadas mais baixas, mas em toda as esferas social e humanas.

Alguns críticos como Dorothy Severin sustentam a hipótese de que Calisto é uma paródia de Leriano de *Cárcel de amor*, que segundo suas próprias palavras, “es la quintaesencia del amante cortés”.

En mi opinión, Calisto es una parodia; pero no de un amante cortés cualquiera, sino uno de la novela sentimental española y más específicamente todavía, de Leriano, el protagonista de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. El Leriano de la *Cárcel* es la quintaesencia del amante cortés; de hecho, no es un amante cortés típico, sino un caso extremo de adhesión a las leyes del amor cortés. Esta exagerada actitud le conduce a la muerte final de la obra.

(ROJAS 2016, p. 29)

Não obstante, Calisto possui vários atributos do enamorado cortês. Apesar de ser pouco convencional segundo a tradição do *fin' amor*, venera sua amada e lhe dedica todos os seus pensamentos. Melibea passa a ser sagrada perante seus olhos. Em diversas passagens mostra-se um perfeito cavalheiro e em outras mostra-se totalmente contrário a esse tipo de amor. Apesar de algumas vezes violar as regras do código, Calisto também obedece a muitas delas encaixando-se dentro dos moldes desta tradição de uma forma um pouco desastrada, no entanto não podemos negar sua condição de amante cortês.

El modelo es simple. Un personaje femenino ocupa el centro del cuadro. Es una “dama” (...). Es percibida por un “joven” (...). Todo comienza con una mirada furtiva. La metáfora es de una flecha que penetra por los ojos, se hunde hasta el corazón, lo abrasa y le lleva el fuego del deseo. A partir de ese momento, herido de amor (es preciso prestar atención al vocabulario: “amor”, en su sentido exacto, designaba en esa época el apetito carnal), el hombre no sueña ya con otra cosa que con apoderarse de esa mujer. Inicia el asedio y, para introducirse en la plaza, la estratagema que utiliza, la trampa, es inclinarse, humillarse.

(DUBY; PERROT, 1992, p. 319)

Ao ver Melibea pela primeira vez, Calisto é “ferido de amor”. Imediatamente se encanta pela beleza da dama. O centro de sua vida neste mesmo momento passa a ser Melibea. Alucinado de desejo e rejeitado por ela se desespera. Busca meios para conquistá-la. Sente-se seu cativo, seu escravo. Calisto blasfema contra sua fé, colocando sua amada agora como seu deus, para ele é como se ela fosse um anjo disfarçado entre nós.

CALISTO. - ¿Cómo? Yo te lo diré. Mayor es la llama que dura ochenta años que la que en un día pasa, y mayor la que mata un ánima que la que quema cien mil cuerpos. Como de la apariencia a la existencia, como de lo vivo a lo

pintado, como de la sombra a lo real, tanta diferencia hay del fuego que dices al que me quema. Por cierto, si el del purgatorio es tal, más querría que mi espíritu fuese con los de los brutos animales que por medio de aquél ir a la gloria de los santos.

SEMPRONIO. - ¡Algo es lo que digo! ¡A más ha de ir este hecho! No basta loco, sino hereje.

CALISTO. - ¿No te digo que hables alto, cuando hablares? ¿Qué dices?

SEMPRONIO. - Digo que nunca Dios quiera tal; que es especie de herejía lo que ahora dijiste.

CALISTO. - ¿Por qué?

SEMPRONIO. - Porque lo que dices contradice la cristiana religión.

CALISTO. - ¿Qué a mí?

SEMPRONIO. - ¿Tú no eres cristiano?

CALISTO. - ¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo. (ROJAS, 1992, p.40)

O principal aspecto do amor cortês, presente na obra é considerar a amada como o retrato da virtude e da superioridade, não só física, mas também espiritual. Calisto doa sua vida a sua dama e enlouquece por ela chegando ao ponto de violar valores morais e de conduta social. Esse amor lhe gera um grande sofrimento interior, representado ao princípio da obra pelo rechaço inicial de Melibea e por sua confissão a seu criado Semprônio.

A medida que Calisto va devorando sus penas, aparecen cada vez más claros los aspectos del amor cortés. No solo es él una víctima de la belleza, sino que la criatura que encarna esa belleza es infinitamente superior - en la imaginación del enamorado: «aquí tenemos la superioridad de la dama» en una situación típica del «service d'amour» (...) la amada se convierte en el objeto del culto religioso del amor.

(GREEN in DEYERMOND, 1980, p.506)

Muitas vezes Calisto pode ser considerado um amante anti-cortês, por infringir as principais regras do código. Desde o princípio declara sua paixão por Melibea abertamente. Grita aos quatro ventos, incluindo a própria Melibea, que já não pode viver sem sua amada. Ao ser tão indiscreto e imprudente, coloca em risco a honra de sua dama, que poderá sofrer um castigo pela insensatez de seu amante.

Los protagonistas quebrantan desde el primer momento el código del amor cortés y las normas de la moral cristiana. Ya en su primera declaración se muestra Calisto como un enamorado temerario e inconsiderado. Saltándose el periodo calculadamente largo de la espera y de la adoración a distancia, impregnada de humildad y silencio que constituye la fase del «fenedor».

(GREEN in DEYERMOND, 1980, p.506)

O “amor” de Calisto é principalmente carnal, o louco amor. Ao quebrar as regras do código cortês e da moral social, nosso protagonista atua como um amante imprudente e egoísta que desenha as linhas trágicas do seu destino. O que sente por Melibea é o fogo do desejo e já não pensa em outra coisa a não ser possuir a sua dama. Por causa da loucura

causada por sua paixão, Calisto se torna cada dia menos respeitado por seus criados, que o enganam, o insultam e se riem de seu amo, que se torna cada vez mais incoerente.

CALISTO. - ¿Qué me reprobas?
SEMPRONIO. - Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.
CALISTO. - ¿Mujer? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!
SEMPRONIO. - ¿Y así lo crees? ¿O burlas?
CALISTO. - ¿Qué burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso y no creo que hay otro soberano en el cielo; aunque entre nosotros mora.
SEMPRONIO. - ¡Ha!, ¡ha!, ¡ha! ¿Oístes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?
CALISTO. - ¿De qué te ríes?
SEMPRONIO. - Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.
(ROJAS, 1992, p.41)

Fica completamente alucinado, perdendo o controle de suas ações. Deseja possuir o corpo de Melibea a qualquer custo, não espera a dama fazer sua “análise” e não respeita sua decisão, empregando meios “proibidos” para atingir seu objetivo, recorrendo à mediação de Celestina, a própria encarnação da devassidão, para alcançar sua conquista. Não fica no plano onírico e da idealização da dama, estando apenas interessado em concretizar o seu desejo. Calisto altera as regras da tradição do *fin' amor*, não hesita em conseguir seu objetivo, passando por cima dos preceitos morais, fazendo de tudo para conseguir Melibea, afastando-se consideravelmente da condição de apaixonado cortês.

Conclusão

A dualidade de Calisto nos leva a refletir sobre as contradições vividas pelo Homem na transição da Idade Média ao Renascimento. Calisto nos reflete essa mudança, onde o Homem se sente preso a valores e tradições do passado ao mesmo tempo em que se sente agora o centro do universo. Nesse período, onde o Homem passa de adorador a adorado, *La Celestina* nos retrata duas concepções do mundo e da vida, a medieval e a renascentista. O misticismo da Idade Média e a ideia de que o crescimento e a purificação espiritual se dariam pela preservação do corpo e do controle dos desejos carnais são quebrados pela ideia renascentista da busca do prazer imediato, do autoconhecimento e do desejo de realizar-se fisicamente.

Em *La Celestina*, o amante cortês Calisto é tomado pela sensualidade. Associando-se à Celestina, nosso cavalheiro toma um rumo que o leva a autodestruição, uma vez que a cafetina é o símbolo da luxuria, corrupção e devassidão. O conceito de amor cortês supõe uma visão platônica do amor, o que não acontece no caso de Calisto e

Melibea. O que inicialmente se projeta como um grande amor e veneração de Calisto por Melibea, aos poucos revela-se como um total intento de entregar-se à luxúria. O conceito de amor cortês supõe uma visão platônica do amor, o que não acontece no caso de nosso protagonista. Ao princípio em sua dor reclusa, Calisto se comporta como um amante cortês, contudo ao longo da obra seu amor se revela mais humano que platônico revelando através de seus atos o aspecto renascentista da obra.

Referências Bibliográficas

- DEYERMOND, Alan. *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media.* Barcelona: Grijalbo, 1980
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres. La Edad Media.* Madrid: Taurus S.A., 1992
- GREEN, Otis H. *Amor cortés y la moral cristiana en la trama de La Celestina.* In: RICO, Francisco. *Historia y critica de la literatura española.* Barcelona: Editorial Critica, 1980
- JIMÉNEZ, Felipe P.; CÁCERES, Milagros R. *Las épocas de la literatura española.* Barcelona: Ariel S.A., 2007
- LOPÉZ, José García. *Historia de la literatura española.* Barcelona: Vicens Vives S.A., 2006
- MALKIEL, Rosa Lida. *La originalidad artística de La Celestina.* In: RICO, Francisco. *Historia y critica de la literatura española.* Barcelona: Editorial Critica, 1980
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina,* Madrid: Clube Internacional del Libro, 1992
- VALDÉS, Juan de. *Dialogo de la lengua.* Disponível em:
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/750.pdf>

A DESCONSTRUÇÃO DO IDEAL PLATÔNICO DO AMOR CORTÊS NAS CANTIGAS DE AMIGO DE NATÁLIA CORREIA

Anália Sofia Cordeiro de Lima Gomes (UFPB)
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

A Lírica Trovadorescas: Das Cantigas De Amor Às Cantigas De Amigo

A poesia lírica trovadorescas teve o seu florescer em meados do século XII, considerado por Spina (1956) como o “século de ouro” da literatura medieval francesa. Com a segurança instaurada pelas Cavalarias, os cavaleiros passaram a viver mais frequentemente na companhia de suas famílias e esposas, estas, como já havia sido dito anteriormente, havia ganhado certo valor nos tempos feudais. Nesse período de tranquilidade social, as cortes transformaram-se em “escolas”, que abrigavam artistas de todas as áreas, na qual eram enviados os filhos e filhas dos vassalos como intuito de aprenderem boas maneiras e artes, e também, com a função de desenvolver a elegância e o gracejo feminino.

Esse novo modo de vida proporciona o surgimento a um tipo de lírica cortês erudita, no qual o grande tema de inspiração é o Amor. A vassalagem do cavaleiro ao seu senhor é transferida para a figura feminina em forma de cortesia. Nasce, então, o *Amor cortês*, que oferece destaque à imagem da dama, colocando-a em evidência no jogo intelectual dos poetas e no gênero mais refinado, a *chanson*. Segundo Spina: “Nos castelos esboça-se uma nova situação social criada pouco a pouco pela mulher, que começa a ter relevo nessa organização, criando um mundo à parte, seu, e os salões tornam-se um centro de convivência social”. (SPINA. 1991, p. 22). O amor cortês surge nesse universo palaciano. A palavra “cortês”, se associa à “corte”, “cortesia”. Segundo Macedo (1992, p.49), “é sempre uma mensagem endereçada à mulher amada, a dama, ou um monólogo sobre o estado de espírito do trovador apaixonado”. O trovador se mostra como um servidor perante a sua amada, pronto para qualquer sacrifício.

O amor trovadorescos não exprime um ajustamento da realidade e do conceito do amor e do amar, mas é um conceito que quer operar sobre a realidade, transformá-la, ou seja, converter a situação passiva da mulher em princípio activo, a mulher que inspira o amor que integra a personalidade do homem, a fim de que este reconquiste a sua natureza una, perdida na pluralidade que o escraviza à autoridade desnaturante. Nestes termos, a valorização do princípio feminino, a exaltação do amor como portador do valor da unificação que liberta é uma arma contra a autoridade que opõe o livre exercício da individualidade. (CORREIA, 1978,p.27).

O amor cortês existente nesse tipo de cantiga trovadoresca não é direcionado a conotações sexuais, surge como algo espiritual, havia a exaltação do amor puro e elevado, tensão de amor ideal, um culto à beleza, sem qualquer ânsia de desejo carnal. Como cita Spina (1956, p. 15): “esse renascimento da mulher vai criar um verdadeiro culto na poesia dos trovadores”.

O trovador, geralmente, é um cavaleiro solteiro ou desafortunado, que canta à sua amada, de condição abastada, por muitas vezes, esposa do seu senhor, dando ao amor cortês um caráter adulterino. Porém os trovadores não acreditavam nesse adultério como algo pecaminoso, segundo Paz: “Para os adeptos do ‘amor cortês’, o casamento era um jugo injusto que escravizava a mulher, enquanto o amor fora do casamento era sagrado e conferia aos amantes uma dignidade espiritual.” (PAZ. 1994, p 85). Ele também discorre sobre o amor cortês:

No século XII, na França, aparece por fim o amor, não como delírio individual, uma exceção ou um extravio, mas como um ideal de vida superior. A aparição do amor cortês tem algo de milagroso, pois não foi consequência de uma pregação religiosa nem de uma doutrina filosófica. Foi a criação de um grupo de poetas no seio de uma sociedade reduzida: a nobreza feudal do sul da antiga Gália. (PAZ. 1994, p 69).

Para a igreja católica essa forma de entender o amor gerou um grande incômodo, pois ela tinha o casamento como uma união sagrada, sacramentada por Jesus Cristo. Se para o cristianosmo o ato sexual, mesmo matrimonial, servia apenas para procriação. No amor cortês o envolvimento sexual era o ápice do contato carnal e espiritual. Além disso a igreja hostilizava o amor cortês, pois, para eles, o enaltecimento praticado pelos trovadores para as mulheres só deveria ser direcionado a Deus.

Apesar de toda idealização de amor puro e inalcançável, esse ideal platônico, nem sempre era “real” na vassalagem amorosa. O amor para os trovadores era o amor integral, não apenas o puro, mas também o carnal, razão e sensação. Spina (1956, p22) completa: “Se por um lado a canção provençal é um hino ao amor puro, nobre, inatingível, por outro sentimos constantemente pulsar nas camadas subjacentes da inspiração trovadoresca o amor carnal”. Paz (1994) afirma que na vassalagem amorosa, o serviço do trovador para a sua dama existe em três graus: 1º *O Pretendente* – o trovador afirma a sua fidelidade e amor à amada, mas ainda não declara-se à ela; 2º *O Suplicante* – Após o trovador declarar-se à dama, esta demonstra interesse e lhe entrega algum tipo de objeto pessoal; 3º *O Aceito* – o trovador torna-se amantes da dama (drudo). Este ultimo momento

não remete, obrigatoriamente, no ato sexual. Paz também reitera que durante esse processo o trovador era submetido a um tipo de “estágio probatório” chamado *assai*:

A ideia de que o amor é uma iniciação implica que é também uma prova. Antes da consumação física havia uma etapa intermediária que se chamava assag ou assai... O assai abrangia, por sua vez, vários graus: assistir ao levantar e ao deitar da dama; contemplá-la desnuda (o corpo da mulher era um microcosmo e em suas formas se fazia visível a natureza inteira com seus vales, colinas e florestas). Enfim, penetra ao leito com ela e entregar-se a diversas carícias, sem chegar à final. (PAZ, 1994, p82).

O amor cortês concedeu à mulher a apreciação total de sua figura, tanto no plano estético, quanto no plano subjetivo. Paz (1994) afirma que o uso do *senhal*, não servia apenas para esconder o nome da dama, mas também, uma forma de masculinizar o tratamento da senhora, transferindo o poder social masculina para a dama, dando-lhe posição superior na coita amorosa.

Vinte anos mais tarde, no reinado de Luís VIII, o Sul e o Norte da França são unidos, tornando-se uma só nacionalidade. Entretanto, a poesia dos trovadores provençais não feneceria sem antes fincar raízes e espalhar-se pelos países vizinhos - como Itália, as terras germânicas e Portugal -, que vestiram as particularidades do lirismo do Sul da França, como a língua, no caso da Itália, e a essência da lírica dos trovadores - “a vassalagem amorosa e a consciência de seus meios de realização artística” (SPINA, 1956, p.23) - como a maior fonte de aprendizado.

Assim como os outros países, a literatura portuguesa não deixou de sofrer influências da poesia lírica provençal, mesclando-se com a poesia já existente e recriando uma nova forma importada para os grandes salões. “Nasce a poesia palaciana, e, com ela, engalana-se a poesia popular” (SPINA, 1956, p.36).

Essas cantigas, denominadas, em Portugal, de Cantigas de Amigo, representam o mundo de sentimentos e ações femininas, no qual a mulher canta a sua coita amorosa. “A vida amorosa, como sempre, é a principal: as queixas da amada contra a ausência do amigo, contra a sua falta de pontualidade e as expansões de sua alegria quando estavam juntos” (BUENO, 1968, p. 03). Mas, apesar de falar sobre as emoções femininas e ter como agente principal a mulher, eram escritas por homens, ou seja, tinham a autoria atribuída aos trovadores.

O pouco que se sabe é que esses cantares em terras ibéricas já possuíam uma cultura muito forte de poesia popular primitiva, autônoma, que tinha como voz, de fato, a mulher da vida rural (camponesa, pastora), dividindo cenário com a natureza, a música e a

coreografia. Segundo Zilberman (2002) “dentre os textos remanescentes da lírica medieval pertencentes àquele gênero poético, constam os que se originaram de manifestações femininas, coletivas e anônimas”. Pode-se assim dizer que houve uma real participação feminina na origem da literatura lírica medieval galego-portuguesa, como expõe Lemaire (2011), ao falar da origem das Cantigas de Amigo:

Essas cantigas eram reminiscências de uma grande arte da canção de mulher dialogada, canções cantadas e improvisadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. Elas pertenciam a uma tradição poética arcaica, ininterrupta, de mulher compositora e poetisa indo-europeia até o século XX e que, no momento em que começa em Portugal a transição da oralidade para a escrita, fora – como nos outros países da Europa! – transcritas, ou manuscritas, ou copiadas ou imitadas por poetas ou escribas masculinos, aos quais, em seguida, elas foram atribuídas.

As Cantigas de Amigo nasceram sobre a base de uma tradição de poesia oral realizada por mulheres das camadas populares do meio rural, que expunham os seus sentimentos e perspectivas de forma anônima. Tal lírica feminina tinha circulação considerável na Alta Idade Média, em um período no qual não havia diferença entre o autor e o ouvinte. Os seus versos mostravam uma jovem que se apresenta como sujeito locutor e, segundo Zilberman (2002, p. 22), “o fator corporal é primordial: mover-se com os outros, cantar com os outros, é: experimentar/pensar com os outros”.

A Cantiga de Amigo (canto em voz feminina) é um gênero autônomo, vindo da tradição popular dos cantares femininos, que foram apropriados pelos trovadores, fazendo cantar uma voz feminina que remete ao universo comumente erotizado pelo corpo da mulher em lugares rurais e abertos. Nos diálogos típicos da Cantiga de amigo, pode-se perceber a vida cotidiana das mulheres na época medieval. Tanto entre as mulheres (madres, amigas ou irmãs), quanto no cenário e personificação da natureza, pois o perfil feminino dessas cantigas retrata uma mulher do campo, que possui certa liberdade, que vai às fontes e aos campos sozinha e vive em contato com a natureza. Tem sua origem no meio rural, inspirada nos costumes populares dos agrícolas.

Vejamos, então, a cantiga de amigo: *Oi' oj'eu ūa pastor cantar*, de Airas Nunes, na qual, temos um eu lírico narrador que, enquanto cavalgava pela beira de um rio, se depara com uma pastora muito bonita, que cantava sozinha as suas queixas amorosas, e decide, então, aproximar-se para melhor escutá-la, porém, sem que ela saiba.

Oi' oj'eu ūa pastor cantar,
du cavalgava per ūa ribeira,
e a pastor estava [i] senlheira,

e ascondi-me pola ascuitar
e dizia mui bem este cantar:
“So lo ramo verde frolido
vodas fazen a meu amigo
e choran olhos d’amor.”

E a pastor parecia mui bem
e chorava e estava cantando
e eu mui passo fui-mi achegando
pola oi’r e sol non falei rem,
e dizia este cantar mui bem:
“Ai estorninho do avelanedo
cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:
e d’amores ei mal”

E eu oi’-a sospirar enton,
e queixava-s’estando con amores
e fazi’ [ũ]a guirlanda de flores,
des i chora va mui de coracon
e dizia este cantar enton:
“Que coita ei tan grande de sofrer:
amar amigu’e non ‘ousar veer!
e pousarei so l’avelanal.”

Pois que a guirlanda fez a pastor,
foi-se cantand’, indo-s’em manselinho,
e tornei-m’eu logo a meu caminho,
ca de a nojar non ouve sabor,
e dizia este cantar ben a pastor:
“Pela ribeira do rio cantando
ia la virgo d’amor: quen amores
á como dormirá, ai bel frol!”.
(BUENO, 1968, p. 138).

Na cantiga em questão, a jovem, ao lamentar por seu sofrimento, revela o motivo de sua dor - “*Sol o ramo verde florido/ vodas fazen a meu amigo/ e choran olhos d’amor*” [sob o ramo verde florido/ bodas¹ fazem ao meu amigo/ e os olhos choram de amor]. A jovem afirma que debaixo dos ramos (referente aos ornamentos utilizados, até hoje, para enfeitar o local por onde passam os noivos) celebram o casamento do seu amigo. Não conseguindo esconder a sua dor, esta chora por saber que outra está ocupando o lugar desejado por ela, ao lado do seu amado. O amor exposto nessa cantiga mostra um dualismo entre o desejar e o sofrer, pois a mulher se queixa da ausência de alguém que ela deseja consigo.

O cantar melancólico da bela jovem atrai a atenção do cavaleiro que se dispõe, cuidadosamente, a se aproximar, procurando manter-se apenas como um observador. A jovem, por sua vez, prossegue o seu canto - “*Ai estorninho do avelanedo/ cantades vós e moir[o] eu e pen[o]:/e d’amores ei mal*” [Ai, pequeno pássaro da aveleira/ cantais vós e

¹ Celebração ou festa com quem se celebra o casamento. Núpcias.

morro eu e peno:/ e tenho mal de amores], pedindo ao pássaro que está na aveleira que continue a cantar o seu penar enquanto ela morre por possuir o mal dos amores: o sofrer.

O cavaleiro enfatiza a veracidade do sofrimento da moça - “*des e chorava mui de coraçon*” [desde que chorava muito de coração] -, enquanto faz uma guirlanda de flores. Esse ato pode ser interpretado como uma insinuação ao casamento, pois a guirlanda, também conhecida como grinalda, é um adorno muitas vezes utilizado pela noiva na cerimônia matrimonial.

Finalizando a cantiga, fecha-se o enquadramento narrado pelo cavaleiro no momento em que a pastora termina de construir a guirlanda de flores. Ela permanece a entoar sua cantiga e segue às margens do rio - “*Pela ribeira do rio cantando/ ia la virgo d'amor: quen amores/ á como dormirá, ai bel frol!*” [Pela margem do rio cantando/ ia a virgem de amor: como dormirá/ quem amores tem, ai bela flor!]. O fluxo contínuo do rio pode remeter à *coita*² campesina da jovem, pois, ao casar-se com outra, seu amado partiu para não mais voltar, mantendo-a à margem com sua dor.

Um ponto interessante, ilustrado na cantiga e que deve ser ressaltado, é a íntima relação da pastora com a natureza, a interação harmônica dos elementos campesinos com o estado psicológico da jovem, uma das características das Pastorelas galego-portuguesas. Esses elementos correspondem aos ramos verdes primaveris, as aveleiras, a guirlanda de flores e a ribeira (rio).

Quanto à figura do cavaleiro, Airas Nunes buscou não comprometer a pureza da imagem da virgem e bela donzela que, enquanto pastoreia, canta por entre as aveleiras, de forma a haver o flagrante do cavaleiro que a avista, mas respeitando os preceitos da cortesia. O eu narrador vai embora sem abordar a donzela na intenção de seduzi-la.

A narração do cavaleiro se contrapõe à voz feminina da pastora. O dizer do trovador aparece em um discurso predominante, enquanto o discurso da mulher é trazido dentro da narrativa. Dessa forma, a mulher é colocada em uma posição secundária, pois o seu discurso é representado pelo ponto de vista do cavaleiro que a observa, podendo-se perceber o traço masculino como dominante. Marcado por nuances misóginas, o discurso feminino é perpassado pelo discurso masculino. O flagrante e o discurso da personagem feminina estão postos sob o plano narrativo do cavaleiro, o que nos dá uma impressão distorcida da realidade, um certo fingimento poético da voz feminina.

² O drama passional; o seu tormento amoroso em tua a sua complexidade (SPINA, 1956, p. 386).

Em uma leitura mais atenta, também podemos perceber a forte influência da Igreja Cristã na postura das personagens femininas. A pastora sofre, pois, mesmo possuindo o seu amor, o seu amigo prefere casar-se com outra e nem o cavaleiro que por ali passava sentiu interesse em abordá-la. A falta de desejo por parte dos homens da cantiga em questão, é algo que explicita a preocupação no sentido cristão com a imagem das mulheres, pois, a Igreja buscou descontruir a imagem da pecadora Eva, criando um padrão idealizado de mulher pura e casta, baseando-se na Virgem Maria. Subentende-se que essa mulher não é digna de atenção por parte dos homens, ocupando o lado negativo da dualidade criada pela Igreja.

Natália Correia E Seu Olhar Sobre O Amor Cortês

Conhecer e compreender a profundidade da poesia trovadoresca, desde a provençal até a galego-portuguesa, é de suma importância, pois sua forte representatividade cultural perdura até os dias atuais em rastros e influências na arte moderna e contemporânea. Puxando para o véis literários, diversos são os autores que utilizam em suas obras termos e aspectos que dialogam com o universo poético medieval, dentre eles podemos citar Natália Correia³. Muitas de suas obras são carregadas de simbologias trovadorescas, pela poética galego-portuguesa, tomando afinidade de escrita pelos cantares de amigos, explorando os efeitos imagéticos e expressivo da poesia galega, semelhantes aos do cancioneiro de amigo medieval. Essas cantigas resultando em um jogo de renovação poética entre o passado e o presente.

Natália Correia, em uma de suas obras, intitulada “ Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses” (1978), apresenta, no capítulo introdutório, um mapeamento histórico e literário, as influências de outros povos, contextos sociais, sobre a lírica trovadoresca medieval portuguesa. No que concerne o universo do amor cortês, Natália Discorre:

³ Natália Correia (1923-1993) nasce na ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, mas parte aos 11 anos com a mãe e a irmã para Lisboa. Fixa-se então na capital e gradualmente urde sua obra singular e multifacetada, legando-nos livros de poesia, romances, ensaios, antologias poéticas e peças de teatro. Ademais, a autora atua de maneira decisiva no contexto da cultura portuguesa da segunda metade do século XX, sempre se opondo ao regime opressor de António de Oliveira Salazar (1889-1970). Pouco antes da Revolução dos Cravos de 1974, Natália Correia chancela, como diretora literária da Estúdios Cor, a publicação das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), obra coletiva escrita por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, tendo sido o livro censurado, recolhido e todas as envolvidas processadas.

O amor cortês, pelo seu caráter herético e revolucionário, insere-se num complexo ideológico que determina a Renascença e a Reforma, surgindo como a síntese encontrada pelo homem pré-renascentista para se furtar a um poder desfigurante da sua individualidade (CORREIA, 1978, p. 24-25).

O amor cortês, apesar de colocar a figura feminina em destaque, tem como foco o amor. A mulher é valorizada, portanto, como o objeto de desejo dos trovadores. Isso é algo muito presente nas cantigas de amor, nas quais o poeta expõe seus sentimentos para a dama. Esta, por sua vez, possui a imagem de mulher formosa e ideal, um ser perfeito e inacessível. A imagem feminina, idolatrada pelo trovador, era a imagem da dama casada da aristocracia, considerada inalcançável, devendo ser apenas admirada e contemplada.

O objeto de amor do trovador, não era a mulher em si, mas sim o alcance daquele amor enlaçado na essencial espiritual, o sentimento. Para o trovador, o sentir enobrece o homem. “O amor, e não a dama, engrandecia o amante” (MACEDO, 1992, p. 50). O seu papel era apenas o de referência. A mulher amada e idolatrada servia unicamente de inspiração, cabia ao homem todo o resto. A dor da distância é fundamental. A única importância se deve ao distanciamento da dama, tornando-a inacessível.

Como é sabido o amor cortês foi de grande influência para o universo das cantigas de amigo galego-portuguesas, que assumiu uma característica fundamental dos cantares de amor, “a cantiga de amigo não é insensível às impregnações da poética estrangeira, adoptando conceitos do amor cortês, como a cuida, o cuidar e o comportamento feudal da amiga” (CORREIA, 1978, p. 41). No entanto, coita amorosa, causada pelo sentimento platônico do amor cortês é desconstruída nos cantares de amigo de Natália Correia. Como podemos perceber em uma das suas cantigas:

IV

Nesta fresca serra, estranhas à guerra
Que irados fizeram os nossos amigos
Nossos cantares velhos que os ódios desterram
Façamos de novo p'ra esconjurar perigos.

Estranhas ao mundo que os nossos amados
Fizeram com industrias linhos lavrando bordados
Nestes frescos linhos lavrando bordados
Esconjuremos pestes com cantares antigos.
Estranhas às cidades que os nossos traidores
Ergueram com cólera, ganância e outros vícios,
Com velhos cantares fiéis a estas flores
Expulsemos, amigas, esses malefícios.
(CORREIA, 1991,p.405)

Na cantiga acima nos deparamos com uma voz feminina que incita as amigas a cantarem em proteção aos seus amigos (amados). Esse canto funciona como um ritual de purificação, um tipo de feitiço contra os malefícios que corrompem o mundo. As amigas se encontram em um ambiente campestre, podendo ser visto como “puro” (“fresta serra”), no qual as infelicidades decorrentes da guerra, capitalismo (ódio, cólera, ganancia e outros vícios) industrialização não são bem quistos.

A maneira como Natália Correia redireciona os cenários primaveris e campestres das cantigas de amigos medievais, para o cenário da civilização contemporânea no período da guerra é feito de forma muito engenhosa, podendo ser visto como uma crítica conflituosa à sociedade de sua época. Um conflito entre a essência primaveril da poesia e o universo degradante que assola a humanidade. As amigas tentam “purificar” esses ambientes através de suas crenças ritualísticas: “Com velhos cantares fiéis a estas flores / Expulsemos, amigas, esses malefícios”. Poesia como mística da sabedoria feminina, dentro de marcas e contextos pagãos, típicos das cantigas de amigo galego-portuguesas:

Uma contiguidade impressionante leva-nos a admitir que nas ermidas cristalizadas existiram outrora santuários pagãos consagrados a divindades aquáticas e vegetais, onde se celebrariam ritos cuja a liturgia seria a matriz da paralelística, depois acarretadas nas arcas conservadoras do folclore. (CORREIA, 1978, p. 42).

Diferente das cantigas de amor, em que a mulher é vista como figura “cristalizada”, apenas como um referencial ideal e inalcançável, encontradas dentro do discurso masculino do trovador. Nas cantigas de amigo de Natália Correia, além do eu lírico feminino, a apropriação da voz e autoria é, de fato, de uma mulher. Que desce do “pedestal” de perfeição criado nas cantigas de amor e assume a fala e a coita amorosa de um amor ausente, porém, terreno, carnal.

Ao contrário da cantiga de amor, que se nutre da sublimidade de um sentimento que transcende a carne, a cantiga paralelística oferece uma tópica que repõe o amor na sua natureza humana, patrocinado pela natureza que tudo consente. Eis porque o tema da natureza e a situação amorosa se entrelaçam nesse enclave bucólico do Trovadorismo (CORREIA, 1978, p. 45).

Nas Cantigas de Amor, a sensualidade e a beleza são sublimadas. O amor cortês existente nesse tipo de cantiga trovadoresca não é direcionado a conotações sexuais, surge como algo espiritual, uma tensão de amor ideal. Já quanto às Cantigas de Amigo, segundo Araújo e Fonseca (2012), estas trazem “(...) elementos que permitem o trato da relação analógica entre o concreto e o profano”.

Na cantiga de amor, a mulher não possui voz, pois ela é apenas representada através do eu lírico masculino e da projeção ideal e platônica do amor cortês. Apesar de se colocar a figura feminina em destaque, o foco está no amor. A mulher é valorizada apenas como uma imagem de formosa e ideal, um ser perfeito e inacessível. Por outro lado, ela se faz presente na Cantiga de Amigo, que tem por base a situação amorosa ou o sofrimento da mulher pelo amado.

Considerações Finais

Muito se pensa que o amor existente no universo do fin`amor não era direcionado à conotações carnais. O desejo sublimado é tido como algo espiritual, uma tensão de amor ideal. A dama era idealizada como formosa e ideal, um ser perfeito e inacessível. O amor do poeta dessas cantigas é um amor impossível, um amor não correspondido. Este estudo buscou mostrar o outro lado do ideal platônico na prática do amor cortês, levando-o para o contexto das cantigas de amigo galego-portuguesas e, mais a fundo, nas cantigas de amigo de Natália Correia.

O universo das Cantigas de Amigo, no qual o eu lírico é feminino, nos remete a detalhes pouco abordados na história social medieval. Todos os gêneros dessas cantigas nos fazem ter uma ideia de como eram os costumes da época, de como era a vida dessas mulheres. Natália Correia nos traz um outro olhar sobre as cantigas de amigo. Uma recriação e nova roupagem aos elementos da lírica medieval. Sua poesia nos mostra a posição do recriação de cenários e contextos distintos e da desconstrução. Uma nova visão sobre o amor cortês e seus enlaços.

Referências Bibliográficas

- BUENO, Francisco da Silveira. **Antologia Arcaica**. São Paulo: Editora Saraiva, 1968.
CORREIA, Natália. **Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses**. Seleção, introdução, notas e adaptação de Natália Correia. 2d. Lisboa: Estampa, 1978.
_____. **O Sol nas Noites e o Luar nos Dias II**. Portugal: Projornal, 1993.
LEMAIRE, Ria. “Repensar um Percurso na Ocasião de um Aniversário...” In: **Revista Cerrados**. UnB, Vol.1. n°31 ,2011, p. 47-62.
MACEDO, José Riviari. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Contexto, 1992.

PAZ, Octávio. **A dupla chama**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
SPINA, Segismundo. **Apresentação da Lírica Trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1956.

_____. **Era Medieval – Presença da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

ZILBERMAN, Regina. As mulheres, no começo da história. In: DUARTE, C. L.;SCARPELLI, M. F. (Orgs.). **Gênero e Representação nas Literaturas de Portugal e África**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2002.

A RESSONÂNCIA DA UTOPIA CAVALEIRESCA NO PAR ROMÂNTICO DE *O BOBO DE ALEXANDRE HERCULANO*

Andréia Rafael de Araújo

Mestranda, Universidade Federal da Paraíba (UFPB/GIELLus)

Dra. Aldinida Medeiros (UFPB-PPGL)

A Idade Média foi um tempo em que o imaginário do povo era assaz ativo, por isso surgiam variadas histórias, mitos, ideologias e utopias, que caracterizavam uma saída para diversos problemas enfrentados nesta conhecida Idade das Trevas, como a fome e a peste. A utopia, especialmente, remete a um ideal de perfeição (FRANCO JÚNIOR, 1992). Ou seja, é uma crítica a realidade imperfeita.

Baseado nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é apontar a figura idealizada do cavaleiro medieval, no romance *O Bobo*, de Alexandre Herculano. Outro aspecto que colocamos em discussão é a questão do amor cortês presente entre Egas Moniz e Dulce. A discussão será norteada principalmente pelo ensaio *Utopias medievais* de Hilário Franco Júnior (1992).

Na narrativa, Egas nos é apresentado como um cavaleiro ideal que luta pela independência do Condado português e também pelo amor da dama Dulce. Além disso, há uma releitura do período medieval do século XII. A história se passa em 1128. Herculano uniu o imaginário com o verídico para dar ênfase ao panorama histórico. O que importava era a descrição da crise nacionalista nesta época e as figuras que ambientaram a História e “o desenvolvimento do drama afetivo” (MOISÉS, 2008, p. 196). Na ficção apresentada, há um triângulo amoroso que norteia o romance entre Egas cavaleiro de D. Afonso Henriques, Dulce filha adotiva de D. Teresa e Garcia o alferes-mor do castelo de Guimarães.

A personagem principal do romance é um bobo da corte como vemos no título homônimo. D. Bibas era tratado como a figura mais menosprezada do reino, entretanto foi crucial na vida de quase todas as personagens, porque facilitou a vitória de D. Afonso contra os partidários de D. Teresa. Todavia, este não é o foco de nosso artigo, pretendemos abordar, sobretudo, a utopia medieval que pesa no cavaleiro citado, no sentido do retrato do cavaleiro perfeito que nutre um amor equivalente. Pensamos dessa forma, porque uma das características dos textos românticos era o culto a uma Idade Média a e cristã (MOISÉS, 2008).

Sabe-se que Alexandre Herculano é considerado um dos principais romancistas do Romantismo português (MOISÉS, 2008). Marinho no seu ensaio *O Romance*

Histórico em Portugal nos diz que “o interesse pelo passado, sobretudo nacional, é um dado inquestionável de toda a estética romântica” (1999, p. 53). *O Bobo* se encaixa totalmente nesta afirmativa da ensaísta. Visto que trata de temas nacionalistas e medievais, misturando fato e ficção.

Neste sentido, no romance encontram-se personagens referenciais e inventadas, D. Afonso Henriques, D. Teresa, Fernando Peres de Trava são exemplos de figuras que marcaram as páginas da Historiografia concernente à Batalha de São Mamede e à conquista da independência de Portugal. Mas, sabemos que a história não se faz apenas com grandes nomes, os que ficaram a margem têm papel determinante. O bobo da corte, peça principal do romance, que, aliás, dá nome à obra, “tem uma importante função, sendo, por assim dizer, o motor que faz resolver o conflito, de acordo com os interesses nacionalistas de D. Afonso Henriques.” (MARINHO, 1999, P. 63)

A trama começa com o romancista dando enfoque ao panorama histórico acerca do Portugal do século XII e da crise que perpassava o Condado português. Logo após, faz uso da sua imaginação e nos apresenta a figura do bobo no capítulo denominado “Dom Bibas”, no qual descreve as suas respectivas características e papel na corte. A narrativa prossegue com a descrição dos costumes da época.

O desenvolvimento da história se dá a partir de um ambiente de tensão causado pelo embate. O bobo é castigado por satirizar tal situação. Com sede de vingança, facilita a vitória de D. Afonso por meio de uma passagem secreta no castelo que descobriria. Dentro desta visão histórica se desenrola um triângulo amoroso, entre Dulce, Egas Moniz e Garcia Bermudes. Marinho (1999) lembra que Dulce estava entre dois fogos. Garcia estava combatendo do lado de D. Teresa e o Conde de Trava e por outro lado, Egas, a quem amava, era do lado afonsino:

[...] haviam observado que os olhos de Dulce costumavam fitar-se com desusada complacência num donzel, que bem como ela fora criado na corte. Era este Egas Moniz Coelho, primo do ancião Egas Moniz, Senhor de Cresconhe e Resende e aio do moço Infante Afonso Henriques. (HERCULANO, 1959, p. 10)

Egas, cavaleiro fiel, é encarregado de levar uma mensagem de paz ao Castelo de Guimarães, mas é preso. O Conde de Trava arma um plano impiedoso: para libertá-lo caberia a Dulce se casar com Garcia como preço da liberdade dele. Ao ser solto Egas encara como traição a atitude da dama. Já na batalha, em um duelo acirrado, mata o alferes-mor. Esta morte é vista por Dulce como um desvio de personalidade, negando a

utopia do cavaleiro perfeito. Negado pela dama, Egas resolve desistir da vida cavaleiresca e torna-se monge, ambos se suicidam. Neste romance, nenhuma das personagens “escolhe o seu destino, antes são o joguete da fatalidade que ultrapassa e que não conseguem dominar” (MARINHO, 1999, p. 61). Por isso, o fim trágico percorre todos os três.

Egas Moniz: representação da utopia do cavaleiro medieval

Franco Júnior (1992) afirma que “utopia é negação de um presente medíocre e sufocante, é espaço sem limites, sustentado pelo desejo, é sonho apaziguador de regresso à perfeição das origens, é reencontro do homem consigo mesmo” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 7). No ensaio que tomamos como aporte teórico, o ensaísta citado faz um levantamento sobre as principais utopias oriundas do Medievo.

A primeira é a utopia da Abundância, conhecida como a Cocanha. Aqui fala-se sobre o momento histórico em que a sociedade medieval, por ser totalmente dependente do sistema agrário, sofria com as secas, a baixa produtividade, o que acarretava a fome em massa. Diante dessa situação difícil, procuravam soluções imaginárias, uma das maneiras de esquecer a fome era a realização de festas, pois “o viver paradisíaco eliminava a relação terrena do trabalhar-comer.” (1992, p. 27). As Cruzadas também proporcionavam esse sonho da abundância, “a Terra Santa, além de necessidades espirituais, poderia satisfazer também as materiais” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 32)

A utopia da Justiça ou o Milênio é a segunda discutida aqui neste texto apresentado. Desde a Idade Média a sede por justiça se encontra na mentalidade humana. Acreditava-se que existia o tempo cíclico que remetia a ideia do Eterno Retorno, ou seja, a observação da natureza que sempre se renovava. Já a concepção do tempo linear, é a ideia de que tudo tem seu começo e seu fim, tendo fundamento na tradição hebraica com o Messianismo essa ideologia passou para o Cristianismo e foi bem explorada pela Igreja Católica que propagou a ideologia do Fim dos Tempos. Por meio desse pensamento surgiu a utopia de que haveria um Milênio no qual a justiça, a paz e a fartura se manifestaram de forma constante, dito em outras palavras era a “recuperação do Paraíso Terrestre, antecipação do Reino Celeste.” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 77-78)

A terceira utopia é a do Sexo ou a Androginia, primeiramente há uma reflexão acerca da visão da Igreja Católica concernente a relação sexual entre a mulher e o homem. Temos acesso à informação, através deste ensaio, de que esta instituição sacralizou o sacramento para que o mito do andrógino perdesse o foco. Porque o feminino estaria

assim, igualado e unido, completamente ao masculino, e essa não era a visão que a Igreja queria passar, pois além de ver a mulher como submissa ao homem, também profanava o ato sexual: “a igreja medieval não aceita o sexo pelo sexo, o sexo prazeroso, mas apenas aquele com finalidade procriativa.” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 89).

E, a “utopia-matriz: o Paraíso” é a principal dentre as demais, porque está intensamente relacionada ao retorno a condição perfeita perdida, “em função de seu poder de atração, a busca do Paraíso foi empreendida imaginária ou concretamente por inúmeros homens na Idade Média, santos, poetas, mercadores e aventureiros.” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 116). Nesta utopia, o protótipo paradisíaco remetia a um lugar onde havia uma natureza pródiga, saúde, harmonia, imortalidade, nudez, inocência e fartura, ou seja, é uma utopia completa, a mais desejada.

Quando falamos em utopia logo pensamos em algo impossível, impalpável. Mas devemos considerar que essa mentalidade se forma historicamente, resgatando os sonhos dos povos, além disso, temos que ter em mente que o pensar utópico leva-nos a refletir sobre nossa própria identidade e nosso modo de viver no mundo. É por isso que neste artigo pensamos em discorrer sobre o perfil idealizado que se fazia no Medievo diante do cavaleiro. Porque este era considerado um ser diferenciado dotado de qualidades. Foi exatamente isso que observamos na personagem Egas Moniz, um homem bem relacionado, visto que era próximo de D. Afonso, também bem visto pelas damas, a citar a admiração de D. Dulce e, por fim, um homem corajoso que se dispôs a lutar até nas Cruzadas.

De posse destas informações, compreendemos a pertinência de aplicar a utopia cavaleiresca à personagem Egas Moniz, sobremaneira pelo par romântico que forma com Dulce. Buscando o conceito de utopia, encontramos que utopia é “uma expressão de desejos coletivos de perfeição, quase sempre de retorno a uma situação primordial da humanidade” (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 12). Consonante a isto, observamos que esta personagem apresenta a característica principal para configurar a utopia da figura cavaleiresca medieval, pois, conforme Lima: o cavaleiro por excelência deveria ter “honra, lealdade e ordem” (LIMA, 2011, P. 57), o excerto a seguir ilustra bem o que queremos dizer:

Inesperadamente Egas Moniz partiu para as guerras de ultramar, ou, como hoje se diz, para a cruzada. [...] Nascido com espírito ardente, trovador e guerreiro, Egas precisava de obter glórias, porque as almas poéticas daquele tempo não comprehendiam o amor sem renome, nem talvez sem este o encontrariam no seio de nobre donzela, digna de sua afeição. A Terra Santa era naquela época

o campo mais fértil para os ceifadores de glória: as reputações adquiridas na Palestina retumbavam por todo o orbe cristão. Era o amor quem arrastava Egas para essa vida de riscos, privações e combates? Quem poderia dizê-lo? (HERCULANO, 1959, p.10)

Consideramos que conscientemente Herculano reproduz a figura cavaleiresca com as características que a Ordem de Cavalaria pedia. Lima (2011) fala sobre *O Livro da Ordem de Cavalaria* de Ramon Llull (c.1274-1276) um livro de caráter doutrinário direcionando aos cavaleiros para terem princípios morais. A ideologia cristã estava intrinsecamente ligada à obra, dado que a influência religiosa era uma das características mais latentes da Idade Média. No sentido do que nos aponta o trecho citado, compreendemos que o romance de Herculano vincula o amor cortês à cavalaria.

Mas, primeiramente é preciso saber que a cavalaria está intensamente ligada ao modelo de vassalagem, na Antiguidade a palavra *miles*, que remetia a ideia de cavaleiro, significava primordialmente serviço: “O termo *miles* foi amiúde preferido aos que, como *vassus*, procediam dos falares vulgares, para qualificar homens que serviam pelas armas no séquito de um patrono” (DUBY, 1989, p. 30). Outra nomenclatura que remetia aos cavaleiros era *milites*, que segundo Franco Júnior eram “guerreiros servidores, inferiorizados em relação ao *dominus* (senhor) possuidor de muitas terras” (2001, p. 123). Esta prerrogativa direciona as origens da cavalaria especialmente ao serviço de vassalagem.

No entanto, é só a partir dos séculos XII até o século XVI a sociedade feudal considerou a cavalaria como uma entidade nobre. A Igreja procurou cristianizar esta categoria, celebrando em meados dos séculos XI e XII uma liturgia especial para sua investidura e, “graças ao novo prestígio da condição cavaleiresca, mesmo os nobres passaram a se armar como *milites*, e foi então ocorrendo uma fusão entre aqueles dois níveis da aristocracia laica.” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p.123).

No Dicionário da Idade Média, organizado por Henry R. Loyn (1997) encontramos o verbete que remete especialmente ao cavaleiro medieval no qual há menção as armas, as funções e percurso histórico cavaleiresco, além da afirmativa de que foi uma das principais figuras do Medievo e aquele que praticava o amor cortês tão falado neste período:

O crescimento da prática cortesã e cavaleiresca durante o século XII cristalizou ainda mais o conceito medieval de cavaleiro, assumindo conotações místicas e românticas, favorecidas pela proliferação de uma literatura de cavalaria consubstanciada primordialmente nas canções de gesta e nos romances de aventura. (LOYN, 1997, p. 137-138)

Ainda, segundo nos informa Bloch, “este amor «cortês» que foi uma das criações seguramente mais curiosas do código moral da cavalaria” (1987, p. 341). Segundo André Capelão no *Tratado do amor cortês* (2000) citado por Lima (2011) para triunfar no amor cortês, o cavaleiro tem que ter virtudes como beleza física e moralidade, (para citar algumas) principalmente na questão do biótipo que teria de ser cavaleiresco para servir a missão de cavalaria e agradar a dama pretendida.

É nesta perspectiva que “os elos entre o amor e a cavalaria tornar-se-ão mais compreensíveis à medida que se recua historicamente ao século XI, sobretudo ao papel do casamento e da mulher na sociedade do Ocidente cristão.” (LIMA, 2011, p. 79). Por meio dessa discussão acerca de amor cortês e cavalaria, concordamos que este trecho exemplifica bem, o sonho de perfeição contido no pensamento de Egas, motivado, é claro, pelo amor à dama citada:

Tu foste a única imagem que eu via enquanto combati, e padeci, e sofri além-mar: para ti sonhava em sonhos de glória: por ti fiz ressoar as minhas endechas melancólicas debaixo dos cedros do Líbano, e com lágrimas de saudade refrigerei estes lábios queimados pelo sol ardente do deserto. O teu nome invoquei-o em mais de cem recontros, e ao invocá-lo aumentavam-se-me na alma o esforço e a constância. Tu eras a senhora dos meus pensamentos, a divindade do meu coração. (HERCULANO, 1959, p. 31)

Por sua vez, Lima afirma que o amor cortês se pauta através do modelo feudo-vassálico, no qual “há um culto à dama, que se traduz numa ‘verdadeira religião do amor’” (2011, p. 86). Então, é o amor por Dulce que instiga Egas Moniz à batalha, à espada, à vida cavaleiresca. No que tece à narrativa, neste discurso da personagem, a seguir, é possível identificar ao mesmo tempo um culto ao amor cortês e sua postura cavaleiresca:

Porque a vida é doce para mim por ela! [...] Um cavalo e uma espada! Que me dêem um cavalo e uma espada, e depois dez, vinte, cem guerreiros que me acometam, que me despedacem ferindo-me a um tempo! Cairei com honra! Dirão dela: “eis a que amava um cavaleiro d'esforço que bem soube morrer!...” Ao menos assassinai-me aqui!... nos tratos... como vos aprouver... mas não mancheis de opróbrio a minha hora derradeira!... Infante de Portugal, Infante de Portugal! Vem salvar-me! Olha que querem cobrir de infâmia o teu Egas! (HERCULANO, 1959, p. 58)

Neste momento, Egas se vê preso injustamente pelos partidários do Conde de Trava, que negaram veementemente a mensagem de paz do Infante filho de D. Teresa. É notório nas palavras da personagem o código de cavalaria, porque ele prefere morrer com

honra a ser difamado perante Dulce. Além disso, revela uma obediência cavaleiresca ao seu senhor visto que essencialmente era-lhe subjugado.

Portanto, diante desta personagem, reafirmamos que conscientemente o romancista Alexandre Herculano, profundo conhecedor da História de seu país, visto que também era historiador, reproduziu a imagem de um cavaleiro perfeito em Egas Moniz, espelhando-se no cavaleiro oriundo da Idade Média. Mas essa imagem vem ser destruída na cena do duelo, na qual se finda com a morte de Garcia Bermudes e a qual Dulce nega conhecer este lado da personalidade de Egas: “A tua imagem estava guardada na minha alma pura, santa, formosa: era um laço indissolúvel [...]. Turbaste essa imagem com o lodo de um assassinio.” (HERCULANO, 1959, p. 67)

Considerações finais

A partir do estudo da personagem Egas Moniz, vemos o quanto a figura cavaleiresca foi importante na Idade Média, na questão religiosa, na propagação do amor cortês e nas conquistas dos reis. A cavalaria foi uma entidade extremamente ativa na sociedade feudal, chegando a ser considerada parte da nobreza. A Igreja, por sua vez, corroborou para que esta mentalidade se disseminasse Europa adentro.

Por outro lado, não é difícil notar que para ser cavaleiro o homem medieval deveria ter atributos que o tornaria quase perfeito, segundo o olhar da Igreja Católica, que até sacramentou a cerimônia de investidura deste. No início dessa cultura cavaleiresca apenas os nobres tinham o privilégio de tal posto social. Porém, depois que a Igreja quis expandir seu poder expulsando os mulçumanos, considerados como infiéis muitos homens de classes inferiores foram recrutados para defender territórios, a pretexto da defesa da fé cristã.

Neste mesmo período como enfatizou Bloch (1987) surgiu também o amor cortês. É neste contexto que se ambienta o romance, com a idealização do protótipo cavaleiresco perfeito que combate tanto pelo reinado e pela Igreja, nas Cruzadas, como também pela conquista da amada. A Ordem de Cavalaria permitia aos homens, desde cedo, entrar numa espécie de doutrina.

No caso de Egas pode-se constatar virtudes dignas de um verdadeiro cavaleiro. Foi criado em meio à nobreza, ou seja, tinha um posto que quase todos os homens do Medievo sonhavam. Essa personalidade interessou a dama Dulce que por ventura se apaixonou. Neste par acontece o amor cortês idealizado, como nos romances de cavalaria.

Egas busca de todos os modos resgatar a amada dos mados do Conde de Trava. Arrisca sua vida no território inimigo para encontrar-se com ela. Esse fato fictício demonstra a coragem da personagem em questão. Entretanto, a relação dos dois não se concretiza. Primeiro por causa do conflito no Condado portucalense, segundo porque para Dulce o arquétipo de perfeição que ela via no Egas Moniz é quebrado, destruído no momento que ele mata Garcia Bermudez num embate cerrado. A morte ocorreu na ocasião do conflito de São Mamede, mas acabou sendo pretexto para um duelo pelo amor de Dulce. Sendo assim, perante o exposto, a utopia do cavaleiro e amor perfeitos não se manteve até o fim do romance, porém não deixa de ser abordado na maioria das páginas.

Referências

- BLOCH, Marc. *A sociedade feudal*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- DUBY, Georges. As origens da cavalaria. In: _____. *A sociedade cavaleiresca*. Trad. Antônio de Pádua Danesil, — São Paulo: Martins, Fontes, 1989, pp. 23-27.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- _____. *A Idade média: nascimento do ocidente*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo : Brasiliense, 2001.
- HERCULANO, Alexandre. *O Bobo*. São Paulo: Saraiva, 1959. Disponível em: <www.dominiopublico.com> Acesso em 01/05/2017.
- LIMA, Leonila Maria Murinelly. *Amadis de Gaula*: entre as fendas dos códigos da cavalaria e do amor cortês. Niterói: EDUFF, 2011.
- LOYN, Henry R. *Dicionário da Idade Média*. Tradução, Álvaro Cabral; revisão técnica, Hilário Franco Júnior. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- MARINHO, Maria de Fátima. O romance histórico tradicional: Alexandre Herculano. In: _____. *O Romance Histórico em Portugal*. Campo das Letras, Porto, 1999, pp. 53-66.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

UTOPIA DA JUSTIÇA: O MILENARISMO NA CANÇÃO DE ROLANDO

Aniely Walesca Oliveira Santiago
Graduada em Letras - Francês (UFPB)

Considerada a mais bela das obras consagradas à batalha de Roncesvalles, *A Canção de Rolando* (*La Chanson de Roland*) é um poema épico medieval e a mais antiga e célebre *Canção de Gesta* da França. Escrita entre o final do século XI e início do século XII, a obra narra a batalha travada entre o exército francês, liderado pelo Imperador cristão Carlos Magno, sob o comando do conde Rolando, e o exército muçulmano, liderado pelo Rei Marsílio.

A narrativa foi escrita na época das cruzadas ou das "guerras santas e justas", na visão dos cristãos e possuía, segundo o historiador Hilário Franco, um contexto fortemente escatológico: libertar o Santo Sepulcro das mãos dos seguidores do Anticristo era promover o início do Milênio.

O exército de Carlos Magno e seus Doze Pares de França tinham como principal missão a defesa e a propagação da fé cristã e a justiça através da punição dos infieis. As cruzadas foram chamadas de *Gesta Dei per francos*: "Os grandes feitos de Deus realizados por intermédio dos francos".

A sociedade medieval possuía uma grande desigualdade sócio-jurídica, os elementos socialmente mais humildes "ficavam inevitavelmente a mercê de nobres, clérigos e funcionários reais ou feudais, muitas vezes donos de grande autonomia e de grande cupidez" (FRANCO, 1992). Aqueles que faziam parte de um corpo social privilegiado, tinha uma relação diferenciada em relação ao resto da sociedade e esse fato desencadeou inúmeras revoltas, heresias e utopias que tinham como principal objetivo a volta da igualdade das leis divinas, a chegada do milênio.

O nosso estudo busca, portanto, analisar os aspectos milenarista e a investigação das figuras messiânicas dos heróis Carlos Magno e Rolando, partindo da premissa de que todo herói mítico é um messias, um intermediário entre o humano e o divino, assim como as formas de justiça representadas na *Canção de Rolando*.

O MILENARISMO NA CANÇÃO DE ROLANDO

O milenarismo é uma crença de origem judaico-cristã em que haverá um período de 1000 anos regido por um governo divino pós-apocalíptico. Antes que o reinado de Deus se instaure é necessário haver um julgamento divino entre os vivos e os mortos,

onde apenas os escolhidos irão permanecer na terra, que nesse caso será o Paraíso. Os homens condenados irão para o inferno ou outros mundos inferiores, ou desaparecerão por toda eternidade. As pessoas que acreditam no conceito de milenarismo esperam ansiosas para que esse dia chegue, e consideram como condenados aqueles que não fazem parte de sua religião. Tomados por esse ideal milenarista, o movimento das cruzadas, ou as "guerras santas", obteve junto à igreja católica, grande números de fiéis, dos "escolhidos de Deus", para lutar, defender e propagar a fé cristã.

O pensamento da sociedade medieval podia ser definido por meio da junção de duas concepções opostas acerca do tempo, a cíclica ou *Eterno Retorno*, originária das sociedades arcaicas agropastoris que observava o tempo de acordo com a natureza e o seu ciclo vital: nascimento; crescimento; reprodução; decadência; morte; nascimento, onde a primavera corresponde ao nascimento, verão - reprodução, outono - decadência e inverno - morte. O mesmo fenômeno atingia o tempo, a natureza e o homem, que tinha como função a renovação do tempo e a continuidade do ciclo natural da vida. A outra concepção era a do tempo linear, de origem hebraica que passou para o cristianismo, acreditava-se que o tempo apresentava um princípio e que teria um fim. Essa linha de pensamento defendia a existência de um momento da criação, o surgimento de um messias e o fim dos tempos.

Embora a concepção cíclica afirmasse a decadência do mundo, não acreditavam na ideia de um fim, mas sim, de uma nova criação, uma recriação. A mistura dessas duas concepções originou no homem medieval uma obsessão escatológica, uma grande preocupação com a chegada do fim do homem e do universo. Acreditava-se em uma era de mil anos, uma Nova Era, a Idade de Ouro, o Milênio, onde os homens iriam usufruir de um período intenso de abundância, de paz e justiça na terra. Só após esse período viria o Fim dos Tempos.

O milênio surgiu com a ressurreição de Cristo, é o tempo da igreja com duração conhecida apenas por Deus. "Ficais preparados, porque o Filho do Homem virá numa hora que não pensais" (9:Mt 24, 44) (FRANCO, 1992). Logo após esse tempo, virá o Anticristo, depois o Retorno de Cristo, que se seguirá com três anos e meio de lutas, chegando ao Juízo Final.

Segundo Hilário Franco, "a temática escatológica influenciou inúmeras obras de pensadores ligados à Igreja, como Oto de Freising, Rupert Deutz, Anselmo de Havelberg, Hildegarda de Bingen, Bernardo de Morval, Joaquim de Fiore, Pedro João Olivi e vários foram os anos em que os medievais acreditaram ser o Fim do Mundo, tais como: 1000,

1033, 1186, 1229, 1250, 1260, 1290, 1300, 1310, 1325, 1335, 1345, 1348, 1360, 1367, 1375, 1378, 1387, 1395, 1396, 1400, 1417, 1429, 1490 (FRANCO,1992, p.58)".

A *Canção de Rolando* apresenta alguns aspectos dos movimentos sociais milenaristas, como por exemplo: a salvação coletiva; acreditam na salvação como algo coletivo, obtida não individualmente mas por todo um grupo (na obra é o exército francês, especialmente os Doze Pares de França, que são os responsáveis por derrotar o exército muçulmano e salvar Saragoça dos domínios dos infieis); terrena, almejavam a realização de seus ideais neste mundo, (a defesa da fé cristã); iminente, acredita-se na sua rápida e próxima realização, (a derrota do exército pagão); total, transformando completamente o atual ordenamento do mundo e atingindo assim a perfeição (os franceses acreditavam que quando o exército de Marsílio fosse derrotado, haveria um grande período de paz, Carlos Magno iria conquistar mais terras e a fé cristã reinaria); miraculosa, pois ocorrerá através de agentes sobrenaturais, que ocorre nos seguintes momentos: o lamento da natureza pela morte de Rolando; o prolongamento do dia para vingar a morte dos Doze Pares de França; a corte celestial levando a alma de Rolando para o Paraíso; a intimidade do anjo Gabriel e Carlos Magnos; os sonhos premonitórios do Imperador.

O temor e o alerta por meio dos sinais do fim dos tempos fizeram parte do cotidiano e anseios daquela sociedade. As catástrofes naturais ocorridas naquela época, como as epidemias, fome, cometas e eclipses, entre outros, eram vistas como sinal do Fim dos Tempos e quase interromperam o crescimento econômico do século XI. Segundo o Apocalipse apócrifo de *Esdras*, a chegada do Messias é antecedida por várias catástrofes.

Mas na França há uma tormenta maravilhosa, tempestade de trovoada e vento, chuva e granizo em excesso, o raio cai a intervalos curtos e repetidos e, com toda certeza, a terra treme, de São Miguel do Perigo até Saints, de Besançon até o porto de Wissan. Não há uma só casa cujos muros não se partam. Em pleno meio-dia, surgem grandes trevas. Nenhuma claridade, só quando os raios rasgam o céu. Todos aqueles que vêem tais coisas se espantam, e alguns dizem: "é o fim do mundo, a consumação dos séculos que chegou agora!" Eles não sabem nem dizem a verdade: é o grande pesar pela morte de Rolando. (VASSALO, 1988,V. 1412-1437).

Nesse trecho extraído da *Canção de Rolando*, fica evidente o quanto arraigado estava o pensamento escatológico no homem medieval, que já aguardava através dos sinais apocalípticos o Fim do Mundo e o início do Milênio, de uma Nova Era.

CARLOS MAGNO: O ÚLTIMO IMPERADOR DO MUNDO

Um dos mais importantes imperadores da Idade Média, Carlos Magno conquistou grande parte da Europa e recuperou o Império Romano do Ocidente. Tinha como

principais ideais defender a igreja de seus inimigos e fortalecer a fé cristã. Incentivou as artes e as ciências, estimulou o ensino e criou escolas. Na *Canção de Rolando*, o Imperador "tem a barba branca e a cabeça florida, o corpo belo, o porte altivo" (VASSALO, 1988). Devido a todas as suas grandes conquistas, incentivo as artes e a cultura, era chamado por todos de Carlos Magno, que significa "Carlos, o grande".

Carlos dedicou os 42 anos do seu reinado combatendo ao Leste o paganismo dos saxões e ao Oeste, o avanço muçulmano. Eginhardo, em *Vita Caroli Magni*, única biografia escrita por quem conheceu intimamente o Imperador, continha um testemunho vivo de tudo que viu e admirou em Carlos. Essa biografia favoreceu a formação da imagem heroica e mítica do rei dos francos.

Carlos Magno foi coroado Rei da Dinastia dos carolíngios em 771, e na noite de 25 de Dezembro do ano 800 foi coroado pelo Papa Leão III imperador romano, iniciando o Sacro Império Romano. A partir do momento em que acontece o ritual da coroação, nasce um novo homem. A figura do Rei concentrava não apenas todos os poderes, incluía também todas as virtudes. Os Reis tinham como compromisso professar e defender a fé cristã e colocar seu poder a serviço da Igreja (LE GOFF, 2013, p.219).

Baseado em fatos históricos e de tradições orais, admitiu-se ser Carlos, o personagem do *Apocalipse do Pseudo-Metódio*, escrito na Síria em meados do fim do século VI, que referia-se a um Imperador saído de um sono mortal, ressuscitado para comandar a cruzada. Acreditou-se que ele também foi o primeiro a peregrinar ao túmulo do apóstolo Santiago, na cidade de Compostela. O Santo havia pedido a Carlos Magno que liberasse do domínio muçulmano o caminho até aquele local, prometendo-lhe que "por teus trabalhos te conseguirei do Senhor uma coroa nos céus, e até o fim dos séculos teu nome será louvado" (FRANCO, 1992, p. 71).

Essa característica sagrada do Imperador franco foi associada as profecias da Sibila Tiburtina em que teria previsto a chegada de uma nona era do mundo, de um Imperador Final que destruiria os inimigos do cristianismo. Na Tiburtina, aparece uma referência a um rei franco chamado K (inicial do nome de Carlos em alemão, Karl): "grande, muito piedoso, poderoso e misericordioso, ele fará justiça aos pobres. Seu poder será tal que em seu caminho as copas das árvores se inclinarão diante dele. Não houve antes do Império Romano um rei como ele e não haverá ninguém semelhante após ele" (FRANCO, 1992, p. 71).

A justiça é considerada uma das mais importantes virtudes para um rei. Na obra, Carlos Magno pede a Deus que pare o curso do sol para poder vingar a morte de seu

sobrinho Rolando e este é atendido. A intimidade que o Rei possui com as divindades, lhe atribui um caráter sagrado, um intercessor do homem com o mundo celestial.

"Quando o rei vê cair a tarde, desce à relva verde de um prado, deita-se na terra e pede a Nosso Senhor que pare para ele o curso do sol, retarde a noite e prolongue o dia. Então um anjo que costumava falar com ele deu-lhe logo voz de comando: " Cavalga, Carlos, pois a ti a claridade hão falta. Tu perdeste a flor da França, Deus sabe. Podes te vingar da corja criminosa!".(VASSALO, 1988, v 2443-2457).

O reinado desse imperador seria caracterizado por grande riqueza, vitória sobre os inimigos do cristianismo, o fim do paganismo e a conversão dos judeus. O domínio universal estava prometido ao Imperador dos últimos dias. Esse personagem aparece em meio ao caos e a destruição, sem que tivesse previsão sobre a sua vinda, para salvar os justos e acabar com todas as guerras. O salvador não agirá seguindo suas próprias vontades, mas conforme a vontade de Deus. Na *Canção* podemos destacar trechos em que essas características são mencionadas ao Imperador dos Francos.

"O Serraceno diz:Carlos Magno é para mim causa de grande encantamento; ele está velho e encanecido; que eu saiba, ele tem mais de duzentos anos. Ele passou por tantas terras conquistando-as! Recebeu tantos golpes de boas lanças cortantes! Matou e venceu no campo de batalha tantos reis poderosos!..." (VASSALO, 1988, v 550-562).

"O Imperador está alegre e satisfeito, ele tomou Cordres. Desuniu as cinco muralhas. Com suas máquinas, abateu as torres. Um imenso saque está nas mãos de seus cavaleiros: ouro, prata, preciosas armaduras. Na cidade não restou nenhum pagão que não tivesse sido morto ou feito cristão" (VASSALO, 1988, v 96-121).

Os versos narram o grande respeito que o Imperador tinha de seus companheiros e adversários. A descrição de sua idade com mais de duzentos anos, contribui para a consolidação do caráter lendário de Carlos Magno, atribuindo características sobre-humanas.

ROLANDO: HERÓI-MESSIAS

A partir do mito de Carlos Magno, cria-se um outro herói na obra, o bravo cavaleiro Rolando, representando os ideais da cavalaria, revelados na defesa do cristianismo e no combate aos infiéis (muçulmanos). Ele também representava o espírito guerreiro da época, devido a sua lealdade, fé, bravura, honra e patriotismo. Partindo da premissa de que todo herói é um Messias, um guardião, defensor, que nasce para servir, lutando contra todo tipo de inimigos, associamos o personagem como uma figura messiânica.

Considerado o mais bravo de todos, por ser valente e astuto, assim como seu tio, Rolando é respeitado pelos seus companheiros e adversários, em um trecho da *Canção Ganelon* diz: "Debaixo do céu ninguém é tão bravo; é um verdadeiro bravo, tanto quanto Olivier, seu companheiro; os doze pares que Carlos tanto ama..." (VASSALO, 1988, v-537-549). Ele também aparece como um grande conquistador e um fiel vassalo: "...ganhei tantas batalhas em campo aberto e conquistei tão vastas terras que Carlos, o da barba encanecida, governa! Um bom vassalo vos teve durante muito tempo. Jamais a Santa França terá outro igual!" (VASSALO, 1988, V. 22997-2311)".

Em algumas passagens observamos os exemplos de força sobre-humana que o herói possui, pois mesmo desfalecido, sentindo a morte chegar, ele socorre os seus companheiros: "O valente pegou um por um e com todos eles voltou até o arcebispo, colocou-os numa fila diante dos seus joelhos" (VASSALO, 1988, V. 2190-2192). Qual seria o homem comum que conseguiria, desfalecido e com a morte próxima, carregar todos os seus companheiros de uma única vez? Sua atitude perante seus companheiros demonstram sua índole e seu caráter, pois mesmo em circunstância precárias de saúde, ele não abandona seus companheiros. Seus feitos atestam a importância que ele tinha perante todos, o enriquecimento da alma realiza-se do sacrifício do corpo.

De acordo com Llull, "...de todo povo foram divididos em grupo de mil e cada mil foi eleito e escolhido um homem, mais amável, sábio, mais leal e mais forte, e com mais nobre coragem, com mais ensinamentos e de bons modos que todos os outros" (LLUL, 2000, p. 12). O escolhido tinha a missão de livrar o povo de Deus da escuridão em que se encontrava, pela falta de caridade, lealdade, justiça e verdade no mundo (LLUL, 2000, p. 13). Para manter a justiça é fundamental destruir os traidores, os inimigos, os pagãos.

O patriotismo também é destaque na *Canção*, em um fragmento em que o herói está em seu leito de morte, podemos observar tais atributos:

"Rolando sente que a morte o invade, que lhe desce da cabeça até o coração. Correu para debaixo de um pinheiro e se deitou na relva verde , com o rosto na terra. Debaixo de si, coloca a espada e o olifante. Virou a cabeça para o lado da raça pagã: fez isto porque quer que Carlos diga, e assim todos os demais, que o gentil conde morreu como um conquistador"(VASSALO, 1988, V. 2335-2365).

"Não agrada ao Senhor Deus que por minha falta meus parentes sejam censurados e que a Doce França caia na humilhação" (VASSALO, 1988,V. 1059-1069).

"Quando o conde Rolando vê mortos seus pares, e Olivier que ele amava tanto, se entenece e começa a chorar. Em seu rosto apareceu uma palidez; sentiu uma dor tão grande que não pôde suportar: querendo ou não, cai no chão, desmaiado." (VASSALO,1988, V. 2214-2221).

Até na hora de sua morte, Rolando demonstra a sua preocupação em não decepcionar sua pátria, nem a seu rei e a seus companheiros. Ele também se preocupa, assim como todos os nobres cavaleiros, de sua fama e reputação, teme que contem canções maldosas sobre ele.

"Rolando diz: eu atacarei com minha espada Durindana e vós, companheiro, atacareis com Hauteclaire. Já as levamos por tantos lugares, já ganhamos com elas tantas batalhas! Não se deve cantar canções maldosas sobre elas"(VASSALO, 1988, V. 1449-1466).

A sua pátria, a "Douce France", deve ser honrada e respeitada. Ele deseja morrer como um conquistador, um bravo contra os infiéis, honrando o dever de um ideal cavalheiresco.

Rolando é o herói trágico, é um bravo, porém orgulhoso e perseverante, que em razão de seu orgulho, não ouviu os conselhos de seu companheiro Olivier e acaba por levar a ele próprio e aos seus companheiros à morte. "Companheiro Rolando, tocai vosso olifante. Carlos ouvirá e mandará o exército voltar; o rei e seus barões virão nos socorrer. Rolando responde: "Não agrada ao Senhor Deus que por minha falta meus parentes sejam censurados e que a Doce França caia na humilhação" (VASSALO,1988,V.1049-1058). Ele age como um verdadeiro messias, pois o salvador não agirá seguindo suas próprias vontades, mas conforme a vontade de Deus.

O herói dá a sua vida em favor de seu rei, uma demonstração de sua vassalagem e lealdade. A maneira de agir e reagir ao ver seus companheiros mortos, revela toda a sua nobreza, sua índole, seu feito moral, honrando seus companheiros de combate."Quando o conde Rolando vê mortos seus pares, e Olivier que ele amava tanto, se entenece e começa a chorar. Em seu rosto apareceu uma palidez; sentiu uma dor tão grande que não pôde suportar: querendo ou não, cai no chão, desmaiado" (VASSALO,1988,V. 2214-2221).

Em seu leito de morte "O conde Rolando está estendido sob um pinheiro; em seguida virou o rosto para a Espanha.Começou a se lembrar de muitas coisas, de todas as terras que conquistou como um valente, da Doce França, dos homens de sua linhagem, de Carlos Magno, seu senhor que o criou. Não pode se impedir de chorar e suspirar. Ofereceu a luva direita a Deus; São Gabriel pegou-a nas mãos. Sobre o braço mantinha a cabeça inclinada; com as mãos juntas chegou ao seu fim. Deus enviou seu anjo Querubim

e São Miguel do Perigo; ao mesmo tempo que os outros veio São Gabriel; levam a alma do conde ao Paraíso" (VASSALO,1988,V.2374-2396).

Rolando morre e é carregado pelos anjos ao Paraíso. Essa passagem demonstra toda a proteção divina do herói e que a sua missão em terra, como cavaleiro, foi bem sucedida. Sempre foi valente e um fiel guerreiro, seguiu a definição de um messias, foi um guardião, defensor, que nasceu para servir, defendendo o cristianismo e combatendo os infieis, honrou todos os ideais cavaleirescos e se tornou imortal através de seus feitos, influenciando vários heróis ao longo do tempo.

O JUÍZO DE DEUS

Os medievais sempre tiveram uma intimidade direta com o sobrenatural, e como consequência, era comum a intervenção divina nas ações humanas. Essa intervenção aconteceu na *Canção*, quando o traidor Ganelão foi julgado. A justiça é considerada uma das mais importantes virtudes para um rei. Na obra, Carlos Magno pede a Deus que pare o curso do sol para poder vingar a morte de seu sobrinho Rolando e seus Pares e este é atendido. A intimidade que o Rei possui com as divindades, lhe atribui um caráter sagrado, um intercessor do homem com o mundo celestial.

"Quando o rei vê cair a tarde, desce à relva verde de um prado, deita-se na terra e pede a Nosso Senhor que pare para ele o curso do sol, retarde a noite e prolongue o dia. Então um anjo que costumava falar com ele deu-lhe logo voz de comando: " Cavalga, Carlos, pois a ti a claridade hão falta. Tu perdeste a flor da França, Deus sabe. Podes te vingar da corja criminosa!"(VASSALO, 1992, v 2443-2457).

O julgamento de Ganelão foi realizado segundo uma prática bastante comum na Idade Média, um tipo de Juízo de Deus, o duelo judiciário. O Ordálio ou Juízo de Deus, era utilizado para resolver casos de difícil solução, era considerado culpado aquele que não resistisse à prova. Existiam vários tipos de juízos, como o juízo da água quente e do ferro em brasa, onde o acusado era submetido a mergulhar sua mão na água quente, caso sua mão fosse queimada, o acusado era considerado culpado, a mesma forma acontecia no Juízo do ferro em brasa, se houvesse queimadura no acusado, ele era considerado culpado.

No duelo judiciário, quem perdesse a luta é considerado culpado. Na *Canção de Rolando*, quando Ganelão percebe que o seu julgamento começa, junta todos os seus parentes. O seu amigo Pinabel decide lutar em favor de Ganelão, e quem luta para vingar

a morte de Rolando é seu amigo Thierry: "Deus sabe quem irá ajudar". Thierry vence o duelo, honrando a memória e fazendo justiça ao seu amigo. Os franceses gritam: "Deus fez um milagre. É justo que Ganelão seja enforcado, tal como seus parentes que responderam por ele" (VASSALO, 1988, V.3924-3933).

BIBLIOGRAFIA

- FAUSTINO, Evandro. *A mentalidade Medieval: interpretando a "Canção de Rolando"*. São Paulo: Moderna, 2001.
- FRANCO JUNIOR, Hilário. *As Utopias Medievais*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- LLULL, Ramon. *O Livro da Ordem de Cavalaria*. São Paulo: Giordano, 2000.
- LE GOFF, J. *Uma longa Idade Média*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2013.
- LIMA, Leonila Maria Murinelly. *Amadis de Gaula: entre as fendas dos códigos da cavalaria e do amor cortês*. Niterói: EDUFF, 2011. 215 p. (Estante Medieval ; 7)
- PICOT, Guillaume. La *Chanson de Roland*. Tome I e II. Sorbone: Librairie Larousse, 1972.
- VASSALO, Lígia. *A Canção de Rolando*. (Trad. Not. Pref.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

SÃO SARUÊ: A COCANHA NORDESTINA

Esp. Caroline Sandrise dos Santos Maia (UFPB)
Dr^a. Beliza Áurea de Arruda Mello (UFPB)

INTRODUÇÃO

Este artigo discorrerá sobre o folheto de cordel “Viagem a São Saruê”, de Manuel Camilo dos Santos, e sua tradição discursiva, ligada à memória da Cocanha. De acordo com Franco Júnior (1998b), o mito sobre o país da Cocanha, uma terra de abundância, circulou oralmente pela Europa na metade do século XII e foi fixada pela escrita, em versos, no *Fabliau de Cocagne* no século XIII.

O folheto de cordel “Viagem a São Saruê” pertence ao ciclo da utopia e narra os encantos de um país imaginário. Ao cotejar as duas terras, é perceptível a semelhança, visto que o poeta Manuel Camilo dos Santos recria a Cocanha com os traços e desejos que constituem o imaginário coletivo do povo nordestino. Dessa maneira, esse trabalho se propõe a discutir sobre a territorialização da Cocanha no Nordeste brasileiro.

SÃO SARUÊ: A COCANHA NORDESTINA

O desejo de encontrar e viver em uma terra de abundâncias está intrínseco nos seres humanos, sendo algo tão forte que perpassa gerações e culturas. Ao longo da história, ouvimos narrativas que contam as maravilhas encontradas em lugares onde a fartura se faz presente, onde tudo é belo e não há preocupações com problemas de saúde, com alimentação, com beleza ou com dinheiro.

São vastas as narrativas que trazem países maravilhosos, em que, se plantando, tudo dá. Na Bíblia, encontramos Canaã, a Terra Prometida ao povo hebreu, “terra que mana leite e mel” (Deuteronômio, 26:9). Voltaire escreve sobre o país de Eldorado, em “Cândido, ou o Otimismo”, em que há uma vastidão de pedras preciosas. Entre esses lugares fantásticos que aparecem na literatura, têm-se, também, Cocanha e São Saruê, *corpus* desse trabalho, países em que a fartura, a ociosidade, a juventude e a liberdade fazem parte da vida da sociedade, que vive despreocupada com o alimento, com o trabalho, com a velhice e com as leis e os dogmas religiosos.

Várias são as tradições que falam sobre a Cocanha. Franco Júnior (1998b), em seu livro “Cocanha: várias faces de uma utopia”, apresenta as muitas versões de textos e de imagens sobre essa temática, como francesas, alemãs, italianas, as quais apareceram pelo

mundo. A primeira a surgir foi o *Fabliau de Cocagne*, em meados do século XIII. Sobre o gênero *fabliau*, Jodogne (1985, p.28 *apud* RIVAIR MACEDO, 2004, p.2) diz que “é um conto em verso no qual, em tom trivial, são narradas uma ou diversas aventuras jocosas ou exemplares”, e são, em parte, retirados da tradição oral.

A autoria do *fabliau de Cocagne* é desconhecida, porém, de acordo com Le Goff (1998), o autor escreveu na Picardia, é culto, visto que se pode encontrar sete heranças culturais presentes no texto, além de elementos da cultura popular da época. Dessa forma, Le Goff comunga com Franco Júnior a hipótese de que o autor seria um goliardo, ou seja, “um estudante ou clérigo desenraizado, profundamente crítico em relação às aceleradas transformações da sua época” (FRANCO Jr., 1998, p.10).

O *fabliau de Cocagne* possui 188 versos octossílabos e narra a história do autor, que chega a esse país maravilhoso, após partir para cumprir uma penitência que lhe foi imputada pelo apóstolo de Roma. Le Goff, sobre a Cocanha e a liberdade que se tem nesse lugar, afirma que “parece então que, com o país de Cocanha, a utopia de uma sociedade sem proibições data do século XIII, período marcado por outras preocupações fundamentais das nossas sociedades, como a sexualidade e o trabalho.” (LE GOFF, 2009, p.148).

Esse conto francês do século XII saiu da Europa e acabou-se territorializando no Nordeste brasileiro, no folheto de cordel “Viagem a São Saruê”, de Manoel Camilo dos Santos, que foi publicado em meados do século XX. É um folheto que pertence ao ciclo da utopia e narra as maravilhas de um país imaginário, “pois é o lugar melhor/ que neste mundo se vê” (SANTOS, 2005), onde os rios são de leite, os açudes de vinho e as ruas são cobertas de ouro, ou seja, uma terra de abundância.

Dessa forma, o conceito de Tradição discursiva se encaixa nessa discussão, visto que, segundo Kabatek (2006, p.5), “O traço definidor das TD é, então, a relação de um texto em um momento determinado da história com outro texto anterior: uma relação temporal com repetição de algo.” Assim, o país da Cocanha, que aparece na Idade Média, chega ao Sertão Nordestino como país de São Saruê.

Muitas das narrativas medievais europeias foram trazidas para o Brasil com os colonizadores, através da oralidade, e foram disseminadas pelo Nordeste, o que reforça a ideia de que a escrita é fixa, mas nada se compara ao caráter nômade da voz (ZUMTHOR, 2010). Tanto na Idade Média quanto no Nordeste do nosso país, a voz e a performance foram responsáveis pela transmissão dessas narrativas, pois havia um grande número de pessoas ágrafas que aprenderam sobre as histórias dos cavaleiros, dos reinos fantásticos

e dos reis e rainhas ao observarem as performances dos contadores. Sobre a disseminação dessas histórias, Zumthor diz que

Nada é mais claro que o movimento pelo qual, na trilha das frotas espanholas, portuguesas, francesas, inglesas, dos séculos XVI ao XVIII, a poesia popular europeia emigrou [...] para o continente americano... E também para a ilha da Madeira, assim como emigrou com os Serfadita que se exilaram no Marrocos no fim do século XV[...] (ZUMTHOR, 2010, p.278).

Dessa maneira, as narrativas que vieram na voz dos tripulantes dessas frotas ganharam vida e movimento nas performances dos contadores. A *performance* é um momento de recepção, um ato que requer a participação corporal de um intérprete e de um ouvinte. Segundo Zumthor (2005, p.56), “A *performance* é a materialização [...] de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais”.

É importante pontuar, também, que o nomadismo antropológico, que se dá pelo deslocamento do homem a fim de obter melhores condições de vida, contribuiu para o nomadismo da voz, que é a movimentação de um texto por meio do contato “boca-ouvido” (ZUMTHOR, 1993 *apud* SOUSA, 2013).

A Literatura de Cordel apresenta uma grande variedade de temas, por isso, para estudar um folheto, devido a sua riqueza cultural, é necessário conhecer algumas narrativas antigas, mitos e contos populares universais, por exemplo, visto que o cordel possui características próprias, apesar de estar vinculado à memória das canções de gesta, das poesias épicas da Idade Média e do Romanceiro Ibérico. Ou seja, há uma atualização da narrativa medieval, pois agora ela incorpora elementos pertencentes ao imaginário nordestino.

De acordo com Gilbert Durand (1998, p.6), o imaginário é como um “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas.” A voz constrói o imaginário, pois é preciso dela, para desenhar a imagem. Sobre o imaginário coletivo, Patlagean diz que

o imaginário constitui-se pelo conjunto das representações que ultrapassam o limite imposto pelas constatações da experiência vivida e pelas deduções correlatas que ela autoriza, o que equivale a dizer que toda cultura, portanto toda sociedade e mesmo todos os níveis de uma sociedade complexa, possui o seu imaginário. (PATLAGEAN 2005 *apud* LE GOFF, 2009, p.11)

Dessa maneira, o poeta de cordel, ao reinventar, por exemplo, as tramas carolíngias associa por meio de arquétipos, os heróis franceses às personagens do imaginário nordestino, como o cangaceiro. Da mesma forma, o país de Cocanha se

transforma em país de São Saruê. Essa atualização ocorre, também, porque os poetas escrevem sobre temas e personagens que agradem ao público. De acordo com Nemer,

A adequação do texto a uma práxis social é, portanto, a condição da sua aceitação pelo público. No caso do público do cordel, a expectativa é de que o poeta se atenha o mais fielmente possível à tradição. Ao contrário do artista erudito, o poeta popular não pretende ser original mas agradar seus ouvintes preservando o texto original, já conhecido, mas nele intervindo com glosas e comentários que fazem referência à sua própria cultura. (NEMER, 2007, p.4)

Os poetas populares desejam, principalmente, vender os seus folhetos, por isso a preocupação em agradar ao público se sobressai.

Em ambas as narrativas, observa-se a abundância como resposta à vontade de se opor à realidade vivida e sofrida pela insatisfação alimentar. O clima, tanto na Europa medieval quanto no Sertão nordestino, era grande vilão para a agricultura. Assim, o inverno rigoroso e a seca destruíram plantações inteiras, deixando a alimentação desses povos em situação precária.

Percebe-se, na Cocanha, uma crítica muito grande à igreja católica, visto que essa instituição exercia enorme poder à época, como é perceptível nos seguintes versos:

Quatro Páscoas tem o ano,
E quatro festas de São João.
Há no ano quatro vindimas,
Feriado e domingo todo dia,
Quatro Todos os Santos, quatro Natais,
Quatro Candelárias anuais,
Quatro Carnavais,
E Quaresma, uma a cada vinte anos [...]

A Quaresma é o período de quarenta dias que antecedem a Páscoa, que simboliza a ressurreição de Cristo. Durante os quarenta dias, os cristãos refletem e se recolhem em oração e em penitência, para relembrar os dias passados por Jesus no deserto e os sofrimentos que ele suportou na cruz. No poema, a personagem diz que, na Cocanha, a Quaresma só acontece a cada vinte anos, enquanto as outras datas comemorativas, mais festivas, como o carnaval acontecem várias vezes ao ano.

De acordo com Le Goff (2009), o tema da Cocanha nasceu em um período de grande desenvolvimento da sociedade medieval, de meados do século XII a meados do século XIII, quando os sucessos voltados para os bens materiais, políticos, sociais e culturais aguçaram os apetites e fizeram a sociedade lamentar as repressões que a constrangiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No trabalho exposto, procurou-se mostrar a relação existente entre o *fabliau de Cocagne*, de autor desconhecido, e o folheto de cordel “Viagem a São Saruê”, de Manoel Camilo dos Santos. O tema do país utópico chegou aos sertões nordestino por intermédio da voz dos colonizadores e foi bem aceito pela população, visto que o povo dessa região é vítima de injustiças sociais, como a fome, a seca, a falta de trabalho e de dinheiro, problemas vivenciados também pela população menos abastada da Europa medieval. Dessa maneira, partindo deste pensamento, conclui-se que o núcleo narrativo da Cocanha está presente no imaginário coletivo nordestino através do folheto de cordel, que mantém viva a imagem do país utópico, onde “quem mais dorme mais ganha”, da Cocanha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, M. “Então se forma a história bonita” – Relações entre Folhetos de Cordel e Literatura Erudita. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v10n22/22701.pdf>>. Acesso em: 05 de Setembro de 2016.
- ALMEIDA, A.; ALVES SOBRINHO, J. *Dicionário biobibliográfico de poetas populares*. 2^a ed., Paraíba: UFPB, 1990.
- Bíblia online. Acesso em 08 de junho de 2017. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/dt/26>>.
- DURAND, G. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- FERREIRA, J. P. **Cavalaria em Cordel**. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- FRANCO JÚNIOR, H. **Cocanha**: a história de um país imaginário. São Paulo: Cia. das Letras, 1998 [a].
- FRANCO JUNIOR, Hilário. **Cocanha**: Várias faces de uma utopia. São Paulo, Ateliê, 1998 [b].
- KABATEK, J. Tradições discursivas e mudança lingüística, In: Lobo, Tânia (org.) **Para a História do Português Brasileiro VI**, Salvador: EDUFBA, 2006. Disponível em: <<http://www.romling.uni-tuebingen.de/discurso/itaparica.pdf>>. Acesso em 05 de Setembro de 2016.
- LE GOFF, J. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução de Stephanía Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- MARQUES, F. C. A. **O país de São Saruê**: um correlato da Cocanha medieval no sertão nordestino. II SINALEL.
- NEMER, Sylvia. O ideal cavalheiresco entre o romanceiro medieval, o cordel e o cinema. In: Revista **Intermídias**, v.9, 2007. Disponível em: <http://www.intermidias.com/txt/ed7/textos/CINEMA_Silvia%20Nemer.pdf>.
- Rivair Macedo, José O real e o imaginário nos Fabliaux medievais. **Tempo**, vol. 9, núm. 17, julio, 2004, pp. 1-19 Universidade Federal Fluminense Niterói, Brasil. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167017770002>. Acesso em: 30 de ago. De 2017.
- SANTOS, M. C. Viagem a “São Saruê”. Campina Grande, 1956. In: **Literatura Popular em Verso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Memória das Vozes**: cantorias, cordel. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

SOUSA, W. L. de. **O nomadismo de Carlos Magno nas vozes do cordel.** 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e ensino) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/6437>>

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz:** trad. Jerusa Pores Ferreira et alli,.São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e Nomadismo:** Entrevistas e Ensaios.Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à Poesia Oral.** Tradução Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

UM ESTUDO DA SANTIDADE FEMININA MEDIEVAL A PARTIR DA OBRA A DEMANDA DO SANTO GRAAL

Claudienne da Cruz Ferreira (PIBIC/UEMA)

Graduanda em História - UEMA

Dra. Adriana Maria de Souza Zierer

1. Introdução

A *Demanda do Santo Graal* é uma novela de cavalaria cristianizada de autoria anônima, escrita durante o século XIII na França e que no mesmo século adentrou Portugal. Narrativa centrada na figura de rei Artur e dos cavaleiros da tábola redonda compondo a Matéria da Bretanha.

A Demanda narra as aventuras dos 150 cavaleiros de rei Artur em busca do Santo Graal, cálice sagrado utilizado por Cristo na Última Ceia e no qual José de Arimatéia recolheu o sangue de Jesus na Cruz. Esta santa relíquia afastou-se do reino de Artur por causa do pecado da corte. Alcançar ao Graal representa a restituição do reino e a comprovação da boa cavalaria, pois somente os melhores podem realizar com êxito a demanda.

Entre os eleitos destacam-se três, Galaaz, Persival e Boorz, os dois primeiros por se manterem virgens e o último por adotar a castidade. Virgindade e castidade para a sociedade medieval compreendiam os ideais cristãos para a ascese espiritual.

No começo da narrativa as personagens femininas são apresentadas como entrave ao bom cumprimento da demanda. Porém com o decorrer do enredo passam a tomar outras conotações, como de auxiliares e exemplos de santidade.

Por possuir forte conotação cristã utilizamos a demanda para identificarmos os modelos de santidade presentes na obra e que eram apregoados pelo discurso clerical para a sociedade medieval.

2. O contexto do século XIII

O século XIII é marcado por muitas transformações nas estruturas econômicas, sociais e culturais. Durante esse século houve o florescimento das universidades, o ressurgimento das cidades e melhoria da condição de vida das pessoas. Quanto a essa melhoria alimentar podemos ressaltar a diminuição das mortes em partos e o aumento nos anos de vida das mulheres.

O século XII viu florescer o culto a uma figura feminina emblemática, santa Maria Madalena. Que após uma interpretação do papa Gregório, o Grande, na homilia XXXIII,

tornasse para o cristianismo a representação da pecadora arrependida, a prostituta, mulher maculada que por meio da graça do arrependimento tornou-se santa.

É interessante observar as características dessa santa cuja vida foi difundida nas leituras bíblicas e que tem inicialmente uma forte aproximação com outra personagem bíblica, Eva. Porém, após conhecer a Cristo e receber deste o perdão dos pecados torna-se uma pessoa santa.

O imaginário de Madalena tinha a função de mostrar as demais mulheres que mesmo sendo pecadoras, posto que filhas de Eva, com a mudança e busca da vivência cristã poderiam alcançar a graça de se tornarem exemplos de santidade também.

É importante pensar o contexto da sociedade ocidental neste momento, pois, como afirma Duby (2013) o forte discurso misógino estava afastando as mulheres da Igreja e aumentando o risco da criação de seitas hereges. Por isto a difusão de um culto a figura feminina fazia-se necessário.

O século XIII houve o florescimento do Culto a Virgem Maria mãe de Jesus Cristo. Esta figura que representa o ideal feminino, posto que pura, a Virgem Perpétuantes, durante e após o nascimento de Cristo- corrobora no imaginário que o discurso religioso almejava difundir a sociedade e em especial as mulheres.

Segundo Le Goff (2007) a Virgem Maria pode ser considerada uma “quarta pessoa da Trindade”. Nossa Senhora é considerada uma advogada da humanidade. Aquela que tudo alcança em matéria de milagres, enquanto que cada santo tem uma especialidade, ela tudo pode por causa da sua proximidade com Deus Pai, Filho e Espírito Santo.

A institucionalização da confissão a todos os cristãos com idade de discernimento que aconteceu durante o século XIII, a partir do IV Concílio de Latão de 1215 trouxe além da estruturação dos tipos de pecados, a concepção de virtudes. A confissão buscou doutrinar os cristãos para alcançarem a virtude e santidade.

O estudo da santidade é um importante instrumento de análise e percepção das relações sociais e políticas da percepção coletiva ou individual, produzidas em torno de um homem ou mulher durante a vida ou após a morte, na fronteira entre o natural e o sobrenatural. Segundo Gajano (2002) a santidade foi um fenômeno com múltiplas dimensões, sendo estas: fenômeno espiritual, teológico, religioso, social, institucional e político.

Fenômeno espiritual, ela é expressão da busca do divino; fenômeno teológico, ela é a manifestação de Deus no mundo; fenômeno religioso, ela é um momento privilegiado da relação com o sobrenatural; fenômeno social, ela é um fator de coesão e identificação dos grupos e das comunidades; fenômeno institucional, ela está no fundamento das estruturas eclesiásticas e monásticas;

fenômeno político, enfim, ela é um ponto de interferência ou de coincidência da religião e do poder. (GAJANO, 2002, p.449)

3. A santidade feminina em *A Demanda do Santo Graal*.

Buscaremos a partir da análise das personagens compreender os modelos e as formas de santidade difundidos pelo discurso clerical aos homens e particularmente as mulheres medievais. O trabalho do historiador é desenvolvido a partir de problematização das fontes, portanto, faremos alguns questionamentos necessários à identificação de conceitos estruturantes da pesquisa.

O que é a santidade e como ela se manifesta? Como os homens medievais concebiam os milagres? E como a Igreja Católica conseguiu controlar, apropriar e diferenciar as manifestações de milagres em um momento no qual as heresias e magias estavam efervescendo? Quais os modelos de santidade presentes em *A Demanda do Santo Graal*?

Primeiramente tomamos como norte de nossa pesquisa o conceito de santidade que ainda “*o século XIII, pelo menos, os fiéis considerariam espontaneamente como um santo todo homem ou toda mulher que renunciasse à vida mundana para levar uma existência austera e dominar seu corpo pelo sofrimento voluntário.*” (VAUCHEZ, 1995, p. 63).

Para este artigo utilizaremos em nossa análise as seguintes personagens femininas da novela de cavalaria: a irmã de Persival, a tia de Persival, Aglinda e a Rainha Genevra, que fora parenta de Persival.

O que nos chama a atenção é a predominância de casos de santidade feminina dentro da mesma família, posto que entre as quatro personagens três possuem algum parentesco com o cavaleiro Persival. Este que é um dos três cavaleiros eleitos do Graal e representa a pureza virginal dos cavaleiros de Cristo.

Segundo Gajano (2002) a santidade é operada através das escolhas de vivência dos exercícios de santidade, da inspiração do modelo Geral de Cristo, e através da inspiração de formas de vida religiosa. Essa batalha do espiritual sobre o corporal favorece a aquisição de poderes sobrenaturais, sendo estes tanto materiais sobre o corpo de outra pessoa, animais ou elementos, como também podem ser espirituais por meio de “*visões, sonhos, predições, profecias*” (GAJANO, 2002, p.450).

Partindo para o estudo de cada caso podemos identificar diferentes formas de santidade. No caso da irmã de Persival, personagem feminina com grande atuação na

demandas, pois acompanha os cavaleiros eleitos Galaaz, Persival e Boorz, auxiliando-os ao cumprimento de diversas provações, identificamos varias virtudes que a associam a santidade.

No século XIII o feminino alcança um lugar original na vivência da espiritualidade. Pois, “*tornou-se evidente para os clérigos que um certo número de mulheres, empenhadas em experiências de vida espiritual intensa, adquiriram nesse domínio uma ampla autonomia, e até uma certa superioridade em relação aos homens.*” (VAUCHEZ, 1995, p. 149)

A irmã de Persival adota perfeitamente o modelo da Virgem Maria, tão difundido pelo discurso clerical com o objetivo de moldar o comportamento feminino. Símbolo de abnegação a Irmã de Persival tosquiou os próprios cabelos para adornar a cinta da espada de Galaaz.

De acordo com Macedo (2002) cabelos da mulher tem uma simbologia de ser a fonte da beleza e feminilidade. Atributo que para as donzelas era usado solto, com o objetivo de agradar a um pretendente. Porém, para as casadas deveriam manter amados, pois a beleza de suas cabeleiras era reservada ao marido. Por ser uma donzela o ato de tosquiá-los retira da personagem os atributos necessários a um casamento, aproximando-a das religiosas que abnegam a vaidade para servir a Nosso Senhor.

No mesmo capítulo quando a donzela mostra a cinta cingida com seus cabelos afirma:

Sabeis que são feitas da coisa que eu mais em mim amava; e se a muito amava não é grande maravilha, porque, desde que rei Artur começou a reinar, não viu alguém tão formoso cabelos como eu tinha. Isto diziam quantos cavaleiros e quantas mulheres os viam. Mas por esta cinta e por esta outra cousa que tem em lugar de correias me fiz tosquiá-los, e **não me acho por isso mal, pois por isso dei cabo de tão formosa aventura como esta.** (DSG, 1989, p.323) grifo nosso.

Nessa passagem podemos perceber que a donzela amava a beleza de seus cabelos, porém abstém- se de sua vaidade para o cumprimento da demanda. Podemos ainda ressaltar que essa atitude da donzela representa não somente a abnegação como também certo protagonismo dentro dessa demanda que é tão masculina.

Dos raciocínios concordantes dos jesuítas e capuchinhos resulta [...] a dupla certeza de que a beleza é perigosa e falsa. Ela é um sonho como a própria vida. Só o que conta é a eternidade. Tudo aquilo que é efêmero merece ser ‘desprezado’. (DELUMEAU, 2003, p.239)

A beleza do corpo é apresentada como artimanha de Satã, uma fugaz ilusão que pode levar a condenação eterna dos homens. Por isso os religiosos difundem o desprezo

às belezas passageiras e prazeres mundanos, tidos como fonte de condenação e perdição da alma.

Podemos verificar que a personagem adequasse a este modelo de abnegação tão difundido pelo discurso religioso que via na beleza feminina fonte de condenação. Ao adotar esse modelo às mulheres conseguem desviar-se desse olhar misógino e construir ou colaborar na construção de uma representação feminina mais santa e também se tornam exemplo de santidade para as outras pessoas.

Objetivando servir ao próximo, muito mais do que glorificar-se a donzela Irmã de Persival teve contato com leprosa em dois episódios, do qual explicaremos a seguir. O primeiro contato foi uma visita que a boa donzela fez a uma jovem que sofria de lepra. Intercedendo pela doente indica Galaaz para que a curasse dessa doença nefasta. Ao vestir a estamenha, que Galaaz trazia junto ao corpo, a jovem doente ficou completamente curada.

Quando estava passando em frente a um castelo em companhia dos melhores cavaleiros do mundo, os três eleitos do Graal, foram barrados por um cavaleiro que aproximou-se para perguntar se a donzela que os acompanhava era virgem.

Os cavaleiros afirmaram que sim, e o cavaleiro do castelo afirmou que ela não poderia seguir com a viagem, pois ficaria ali. Os cavaleiros lutaram incansavelmente para proteger a donzela, e teriam feito muito mais, se ela não tivesse decidido ajudar a rainha dona do Castelo e evitar maior derramamento de sangue. Aquela rainha possuía a prática pagã de banhar-se com sangue de virgens, buscando assim, purificar seu corpo pecador. Posto que as erupções no corpo da leprosa eram visto pelo imaginário cristão como marcas da macula da luxuria.

A boa donzela doou uma escudela de sangue e com ela a própria vida para curar a pecadora. Assim como Jesus derramou seu sangue puro para purgar os pecados da humanidade. Após o banho com o sangue da donzela a rainha ficou curada. Os cavaleiros tristes saíram do castelo e quando estavam distantes, viram-no ser totalmente destruído pela punição divina. Ficando intacta somente a parte onde estavam enterradas as donzelas que haviam sido vítimas do povo desse castelo.

Ainda no episódio 436 a donzela antes de morrer faz um pedido aos cavaleiros que não a enterrassem ainda e que colocassem seu corpo em uma barca.

E vos digo verdadeiramente que tão cedo não ireis à Cidade de Sarraz, onde haveis de ir depós o Santo Graal, que ao pé da torre não me acheis. Então fazei isso por mim e por vossa honra: fazei-me soterrar no Paço Espiritual. E sabeis por que vos rogo? Porque dom Galaaz há de jazer lá soterrado e vós, irmão, também. (DSG, 1989, p.337)

A predição aos cavaleiros de que a enterrassem no Paço Espiritual. Pois nesse mesmo lugar também ficariam Galaaz e Persival foi uma predição de uma moribunda. Elemento este ligado aos poderes sobrenaturais das pessoas santas. Os cavaleiros tristes saíram do castelo e quando estavam distantes, viram-no ser totalmente destruído pela punição divina. Ficando intacta somente a parte onde estavam enterradas as donzelas que haviam sido vítimas do povo desse castelo.

Le Goff (1992) afirma que com a difusão do Culto a São Francisco durante o século XIII, o trato com os leprosos passou a ter um caráter ambíguo. Pois, rechaçados pela comunidade por causa da doença tida como fruto da concupiscência carnal pecaminosa, em que as erupções no corpo eram frutos da podridão da alma. Passou a denotar com o exemplo de São Francisco fonte de obtenção do perdão dos pecados dos outros. Posto que, as pessoas que faziam caridade, dar esmolas, comidas ou outros objetos viam neste ato um meio de agradar a Deus e assim purgar seus pecados.

Vauchez (2002, p.210) nos séculos IX e XII a espiritualidade monástica a pesar de possuir uma grande literatura sobre os milagres bíblicos, não havia buscado introduzir a cristianização do milagre no campo da vida interior. A partir da estigmatização de São Francisco de Assis na primeira metade do século XIII é “*que seu companheiro e sucessor como chefe dos frades menores, Elias de Cortana, apresentou após a morte do Poverello como um ‘novo milagre’ e um ‘prodígio inusitado’*”.

André Vauchez (2002, p. 210) ressalta ainda que no século XIII surgiu uma forma de vida religiosa entre as mulheres “*como as beguinhas ou as reclusas, fenômenos extraordinários ligados aos estados místicos, como a iluminação, o rapto extático ou a levitação, que seriam amplamente difundidos e suscitariam um interesse crescente durante os séculos seguintes*”.

A tia de Persival é exemplo de uma reclusa, pois vive enclausurada dentro da floresta, tendo acesso ao mundo exterior somente por uma brecha em que coloca a cabeça para fora. Nunca saindo do clausuro e alimentando-se somente de ervas que um ermitão traz. Essa constante vida de clausuro e oração fazem da personagem uma mulher santa e sabia.

Segundo Sofia Gajano (2002) a santidade do final do século XII ao XIII estava centrada na pobreza e na ascese, sendo estas características do modelo evangélico. No século XIII muitas mulheres escolheram uma vida de penitência sob a forma de reclusão voluntária. A tia de Persival exerce essa função de penitente dentro da narrativa. Ela que

fora cortejada por rei Artur e buscando não viver em pecado, se recolheu na floresta, vivendo ali somente de ervas que um ermitão lhe trazia.

Aconselha ao sobrinho não vingar-se do cavaleiro que matou seu pai, posto que pertencentes a mesma cavalaria esse ato seria desleal. Que esperasse que o cavaleiro recebesse o galardão de tão má ação. Destacam-se na personagem analisada as virtudes da prudência, sabedoria, temperança e fé.

Outro aspecto ligado à virtude e que atribui a esta personagens poderes de santidade é quando após sua morte aparece em um sonho a rei Artur para avisar que a destruição está próxima em consequência de suas das luxúrias e más escolhas.

A rainha Genevra, mulher bondosa e de vida santa que por traição e armadilha da filha fora enterrada viva pelos filhos, representa uma mártir. Porem Deus a manteve viva alimentando-a com a hóstia e operando milagres por meio dela. Quando Heitor, Galvao e Elain estavam dormindo próximo a capela, este último cavaleiro viu sair da lapide uma mulher velha com longos cabelos brancos e o corpo nu ir a um altar onde um homem semelhante a um bispo lhe ofereceu uma hóstia, tudo isso em meio a cânticos celestiais.

Elain que estava ferido de uma batalha ficou completamente sarado de suas feridas. Este milagre comprehende um dos poderes sobrenaturais presentes nas figuras santas, o poder taumaturgo. Neste caso identificamos a menção a dois tipos de poderes sobrenaturais: espiritual e taumaturgo.

Le Goff e Truong (2006, p. 171) citando Peter Brown afirmam que “*o santo é um morto excepcional*”: *são seu cadáver e seu túmulo que curam os doentes que se aproximam deles e chegam a tocar seja uma parte de seu cadáver tornado relíquia corporal, seja seu túmulo*”.

A presença na capela curou o cavaleiro Elain, revelando a santidade da rainha a partir da manifestação taumaturga e espiritual, visão que o cavaleiro teve. O poder taumaturgo também fez-se presente na passagem que trata da dona do castelo quando banhou com o sangue da irmã de Persival, ficando completamente curada da lepra. Essas manifestações taumaturgas, poder de cura pelo toque revela a superioridade que a adoção da vida de santidade e virtudes trouxe a essas mulheres.

Buscando uma definição mais rigorosa de perfeição cristã, Inocêncio III e Gregório IX, os milagres continuavam sendo indispensáveis para atestar a santidade de uma pessoa, deveriam servir também para provar a vida santa que estes tiveram e seus méritos. A busca por subtrair a ambiguidade da magia que envolve os milagres, e as colocar sob o controle da Igreja Católica Romana foi o fator que fez com que esses dois

papas tenham tentado moldar os caminhos para o reconhecimento da santidade dos inúmeros casos de milagres que chegavam à curia. (VAUCHEZ, 2002)

A forma de santidade que predominou dos séculos XII ao final do século XIII foi marcada pelo “modelo evangélico”, centralizado na adoção de vida de pobreza e ascese. E é este modelo de santidade que encontramos em algumas das personagens analisadas.

Aglinda é descrita na narrativa enquanto uma donzela virtuosa que enfrentou uma grande aventura na qual seus valores e o amor de Deus por ela foram ressaltados. Enganada pelo irmão seguiu com ele para perto de um lago, onde este tentou abusar sexualmente da donzela.

Deus interveio garantido à honra da donzela e fazendo cair morto o jovem que havia se deixado enganar pelo demônio e por desejos luxuriosos. Porém como afirma Santo Agostinho (2008) uma alma cheia de vícios não pode dominar uma alma virtuosa.

1. Quadro: Poderes sobrenaturais das personagens femininas.

- | | | |
|---|---|---|
| <ul style="list-style-type: none">• Efeitos materiais:➤ Aglinda | <ul style="list-style-type: none">• Efeitos Espirituais:➤ Tia de Persival➤ Rainha Genevra. | <ul style="list-style-type: none">• Poderes Taumaturgos:➤ Rainha Genevra➤ Irmã de Persival |
|---|---|---|

A partir de Aglinda o lago tornasse um espaço onde os pecados tornam-se um peso que imobiliza a todos os pecadores que por ali parasse. Essa passagem tem uma representatividade religiosa, pois o pecado é associado a um peso, algo que impede a ascese com Deus e que leva o homem a morte. Delumeau (2003) mencionando São Paulo afirma que o pecado e a morte entraram juntos na terra. A partir da premissa podemos afirmar que existem duas mortes, uma carnal e outra espiritual.

Conclusão

A linha entre a santidade e manifestações que poderiam contradizer os preceitos cristãos é muito tênue. As manifestações sobrenaturais nas mulheres poderiam representar facilmente associação com o diabólico, com a magia negra, assim como, a adoção de vida solitária em meio à floresta representa um duplo sentido.

Posto que, no imaginário medieval era perigoso estar sozinho, pois poderia se tornar presas fáceis às forças malignas. Então como estas personagens conseguiram escapar dessas representações misóginas que poderiam recair sobre suas ações? Encontramos a resposta para esta inquietação na vivência, em que é abundante o histórico de virtudes e busca da santidade, nas eternas orações e doações aos outros e para Deus.

A narrativa cumpre um papel pedagógico de demonstrar as vantagens que a submissão aos preceitos cristãos traz as mulheres, dando-lhes um lugar de destaque, por meio dos cultos e das provações que Nosso Senhor realizou na vida das mulheres santas. As virtudes das personagens sobrepõem-se as representações misóginas e colaboram na construção do imaginário de santidade feminina.

Referências

- A Demanda do Santo Graal.** Texto sob os cuidados de Heitor Megale. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1989.
- SANTO AGOSTINHO. Livro de Confissões. Tradução de Lucia Maria Csetnik. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DELUMEAU, Jean. **O Pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18). V. I e V. II.** Tradução de Álvaro Lorencini. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.
- DUBY, Georges. **Damas do século XII.** 1^a ed. Tradução: Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- GAJANO, Sofia Boesch. Santidade. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** V. 2. Tradução de Hilário Franco Jr. Bauru, SP: EDUSP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- LE GOFF, Jacques. As raízes medievais da Europa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LE GOFF, Jacques. **O Apogeu da Cidade Medieval.** Tradução de Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média.** Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média.** 5^a ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- Vauchez, André. **A espiritualidade na Idade Média ocidental: (séculos VIII a XIII) I 95-1723.** Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- Vauchez, André. Milagre. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** V. 2. Tradução de Hilário Franco Jr. Bauru, SP: EDUSP; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

TRANSGRESSÃO E PIONEIRISMO EM MARGUERITE PORÈTE E CHRISTINE DE PIZAN¹

Me. Daniel Eduardo da Silva (PPGL/UFPB)

A mulher custodiada nos tempos patriarcais

Quando pensamos sobre transgressão na história da literatura evocamos a capacidade e a ousadia das mulheres-escritoras na Idade Média de escreverem e publicarem suas obras adentrando no universo letrado masculino do conhecimento e do saber. Vamos encontrar no medievo algumas mulheres importantes que se destacaram na literatura, como é o caso de Marguerite Porète (1250-1310) e de Christine de Pizan (1363-1340).

Ambas surgem cada uma à sua época como mulheres-escritoras traspondendo o tempo e a sua realidade enquanto mulheres. Sob a forte misoginia como tensão do discurso difamatório que envolvia as mulheres no medievo, coaduna-se com o poder androcêntrico da Igreja Romana na Idade Média caracterizando uma época difícil para o sexo feminino. Tomando conhecimento sobre a história das mulheres encontramos verdadeiros testemunhos de vida, uma vez que autoria e obra assumem a verossimilhança exemplificando o talento e a visibilidade destas mulheres singulares.

Embora não lhes fossem permitidos os espaços públicos restavam para elas a permanência sob o teto dos seus lares, ou nos jardins dos claustros no confinamento espiritual. Nesse intuito, dizemos que a mulher vivia perenemente custodiada pelas normas e orientações da Igreja ou do *pater famílias* na sociedade medieval:

Não poderíamos apreender melhor a importância desta base familiar que opondo, por exemplo, a sociedade medieval, composta de famílias, à sociedade antiga, composta de indivíduos. Nesta, o homem, *vir*, detém a primazia em tudo; na vida pública ele é o *civis*, o cidadão, que vota, que faz as leis e toma parte nos negócios de Estado; na vida privada, é *pater famílias*, o proprietário de um bem que lhe pertence pessoalmente, do qual é o único responsável e sobre o qual as suas atribuições são quase ilimitadas. Em parte alguma se vê a sua família ou a sua linhagem participando na sua atividade. A mulher e os filhos estão-lhe inteiramente submetidos e permanecem em relação a ele em estado de menoridade perpétua; tem sobre eles, como sobre os escravos ou sobre as propriedades, o *jus utendi et abuntendi*, o poder de usar e abusar (PERNOUD, 1997, p. 15).

¹ Trabalho elaborado na disciplina *Literatura medieval de autoria feminina: invenção e transgressão*, no período 2017.1. Texto da Comunicação apresentado no IV Seminário de Estudos Medievais da Paraíba, realizado em 2017, na UFPB.

No medievo, constatamos no contexto histórico a situação da mulher nas sociedades arcaicas uma vez que ela estava submetida sem escolha e sem liberdade ao estatuto familiar de uma vida doméstica silenciada pelas dependências da casa e custodiada servilmente a ser dócil e obediente ao marido. No medievo, segundo (CASAGRANDE, 1990, p. 99) afirmar que a mulher estava sob custódia, significa compreender que ela estava sob os ditames masculinos associados às regras e aos comportamentos sociais submetendo o sexo feminino dessa maneira às rédeas da dominação masculina. Dominada pela sociedade clerical e familiar a sociedade ditava normas, regras, ordenando um discurso de dominação sobre a mulher, que ora admoestava-as através de conselhos e normas, ora impunha a ordem e a cega obediência:

Não sei em que medida as mulheres do ocidente medieval se mantiveram quietas e silenciosas entre as paredes das casas, das igrejas e dos conventos, ouvindo homens industrioso e eloquentes que lhes propunham preceitos e conselhos de toda a espécie. Os sermões dos pregadores, os conselhos paternos, os avisos dos diretores espirituais, as ordens dos maridos, as proibições dos confessores, por mais eficazes e respeitáveis que tenham sido, nunca nos restituíram a realidade das mulheres às quais se dirigiam, mas com toda a certeza faziam parte dessa realidade: as mulheres deveriam conviver com as palavras daqueles homens a quem uma determinada organização social e uma ideologia muito definida tinham entregue o governo dos corpos e das almas femininas. Uma parte da história das mulheres passa também pela história daquelas palavras que as mulheres ouviram ser-lhes dirigidas, por vezes com arrogância expedita, outras vezes com carinhosa afabilidade, em qualquer caso com preocupada insistência (CASAGRANDE, 1990, p. 99).

Desse modo, o monopólio masculino do saber estava nas mãos da Igreja como detentora do poder intelectual, espiritual e social. As cabeças pensantes estavam nos mosteiros, nos claustros, portanto eram os monges e clérigos que deveriam nortear os destinos da humanidade, além de ditar as normas e a conduta moral do povo. O ocultamento sobre a existência das mulheres-escritoras e de suas obras é promovido pelo poder androcêntrico e disseminado pela misoginia. A misoginia presente na historiografia de algumas obras de autoria masculina no cânone literário hostilizava as mulheres ao longo da tradição literária.

Vamos encontrar nos mosteiros e conventos da Idade Média no século XII espaços legítimos que deram às mulheres respaldo na produção intelectual nos quais elas poderiam fomentar o cultivo às palavras, à meditação e à reflexão. Além disto, tínhamos a existência das beguinhas, que eram mulheres leigas, porém devotas e místicas, mas que não eram vinculadas a votos monásticos embora exercessem a caridade e praticassem a ascese espiritual como estilo de vida cristã. Estas mulheres religiosas viviam nos beguinários, principalmente na Bélgica durante o medievo. Estes beguinários se

proliferaram na Europa no século XIII influenciando a religiosidade popular. Muitas beguinhas escreveram, e publicaram suas obras no medievo.

A relação social dos beguinários com a Igreja Católica ocasionou inúmeros conflitos e entraves, sobretudo em relação às obras de algumas escritoras. Pela liberdade que tinham diferente das demais mulheres as beguinhas tornaram-se uma ameaça no que diz respeito à autoridade patriarcal quando algumas delas questionavam as atitudes e os maus hábitos dos homens de Igreja desafiando a autoridade clerical com fortes argumentos e testemunhos de vida.

1. Marguerite Porete: uma alma transgressor

Marguerite Porete no medievo entrou para as fileiras das beguinhas e realizou importantes trabalhos comunitários pregando e traduzindo a bíblia para o francês. Teve uma contribuição intelectual importante na literatura mística ao escrever e publicar *O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*, obtendo circulação por toda a França no século XIII. Nesta obra, a narradora traça o itinerário que a alma deveria seguir para alcançar a comunhão com Deus através de estágios ascéticos sem necessidade de sermões ou meios institucionalizados. A obra deflagrou imenso perigo para Porete causando escândalo entre os clérigos e, consequentemente, arrastando-a para a condenação. Na canção de abertura desta obra na terceira e quarta estrofes do poema ela desafia as autoridades dos homens de Igreja questionando a falta de humildade dos clérigos:

Teólogos e outros clérigos/Aqui não tereis o entendimento/Ainda que tenhais as ideias claras/Se não procederdes humildemente;/E que Amor e Fé conjuntamente/Vos façam suplantar a Razão, / Pois são as damas da mansão/ A própria razão nos dá testemunho / no capítulo XII desse livro. E disso não se envergonha/, / que Amor e Fé a fazem viver/ e delas não se libera, /Pois são suas senhoras, / que humilde a fazem ser. (PORETE, 2008, s/n).

Pelo exemplo destes versos e do seu pensamento heterodoxo presentes no seu pensamento místico Marguerite Porete foi perseguida pela Inquisição, julgada em 1310 e depois queimada viva por heresia e bruxaria em 1º de junho de 1310 na praça de *Grève* em Paris como herege, recidiva e relapsa. Ademais, culpada por misticismo herético.

Percebe-se que nos versos a autora exorta que sem a humildade não se pode chegar ao conhecimento da *Razão*. Dama *Amor*, *Fé* e *Razão* são as damas da mansão, isto é, na

obra de Porete são figuras femininas, personagens e interlocutoras que dialogam com outros personagens no livro e que vão entrar no enlace místico.

Em outras palavras, vemos claramente o papel que tinha a “*ratio*” na Idade Média. A *ratio* nas obras das mulheres-escritoras surge como a estratégia feminista na narrativa para desestabilizar o androcentrismo, isto é, a autoridade masculina que essencialmente estava associada ao intelecto masculino possuidores da razão, da inteligência e da cultura livresca em detrimento da mulher que era definitivamente desprovida da razão, ou seja, essa negação da racionalidade em relação à mulher, é decorrente da tradição antiga e medieval presente na filosofia, na teologia e na literatura com os autores masculinos.

Em Porete, podemos encontrar a influência do *Fin' Amour*, O amor cortês dos romances de cavalaria que exaltava o amor em relação à dama e ao cavaleiro. O tema do Amor é decisivo em Porete e torna-se central na sua obra, designando o caminho místico da alma desligando-se dos vínculos humanos e corporais que impediam de unir-se a Deus:

Consideramos que n’O *Espelho das Almas Simples* a autora transcendentaliza através da mística feminina a questão do amor, isto é, a verticalização do alcance do divino. Sendo assim, estabelece sua ascese no que diz respeito sobre o caminho que a alma deve seguir para chegar até Deus visando a plenitude pela aniquilação da alma simples que permanece na vontade do Amor e no desejo de Amor:

Como indicado no próprio título, o tema central da obra gira em torno do caminho gradual de libertação da alma e sua união mística com Deus. A autora junta a linguagem do amor cortês, transformada pelas beguinas místicas do século XIII numa linguagem de êxtase, com os paradoxos apofáticos da união mística” o itinerário espiritual da alma e o processo da apófase do desejo são defendidos pelos dois personagens centrais, o Amor, e a Alma, tendo como antagonista a Razão (TEIXEIRA, 2008, p. 23).

A linguagem apofática é a linguagem utilizada pelos místicos que foge daquilo que é ortodoxo, tradicional mantido pela teologia tradicional dos doutores da Igreja para se afirmar o heterodoxo, isto é, o diferente sobre a concepção e o entendimento sobre Deus. Em Porete, o problema da linguagem em torno da *Dama Amor* que é **Deus** na narrativa, surge com o diálogo apofático, ou seja, a forma de negar a Deus em seus atributos que foram estabelecidos pela dogmática cristã, advindas da patrística e da escolástica que usavam a linguagem apofântica, isto é, afirmativa, reconhecendo que Deus é amor, bondade, justiça, misericórdia. Em contrapartida, em Porete, a linguagem apofática é uma linguagem de negação para que a *Alma* nos seus sete estágios ascéticos alcance a Deus (*Dama Amor*) e se torne una com Ele. Esse processo místico é o

esvaziamento do ser que em Porete caracteriza-se através da aniquilação da *Alma Simples* na busca de Deus.

A Razão para Porete assume um papel antagonista na sua obra porque ela representa, pejorativamente, o poder da Igreja enquanto instituição mergulhada na falta de humildade e na cegueira espiritual em usar os meios espirituais para obter poder, riqueza e opulência. A autora abole meios e práticas dogmáticas que são empecilhos racionais que obstruem o caminho da Alma na sua *via amoris* para o conhecimento do divino e a aniquilação da alma que está, reside, e vive em Deus.

Nesse itinerário, compreendemos o pensamento de Porete quando ela critica a Igreja e o clero, pois apesar dessas autoridades espirituais possuírem a fé, os sermões e os sacramentos cristãos seus corações estão longe do entendimento do Amor divino que é Deus no seu sentido mais claro e nítido. Isto significa dizer que eles têm razão sem razão, pois seus ouvidos e olhos estão fechados ao amor interior, que na verdade não se atem acesso uma vez que buscam apenas na razão humana a justificação de suas práticas espirituais institucionalizando sacramentos, ritos e mediações humanas.

2. Christine de Pizan: o pioneirismo feminista

A mudança do cenário hostil às mulheres que foi caracterizado pelo silenciamento e ocultamento das vozes das mulheres-escritoras no medievo é suplantada quando uma mulher ousa a defender o seu sexo. “A verdadeira ‘querela das mulheres’, acaba de nascer: uma mulher envolve-se nela. Isto passa-se por volta de 1400, quando o Renascimento se anuncia no declínio da Idade Média” (KAPLISCH-ZUBER, 1990, p. 9). É no final da Idade Média e no início do Renascimento que surge uma época extraordinária para as mulheres.

No século XV, surge Christine de Pizan como uma mulher perspicaz e sensível que foi capaz de denunciar a aviltante condição feminina representada na literatura misógina do medievo. Pela sua ousadia nos faz repensar a genealogia das mulheres diferentemente daquilo que foi transmitido na tradição literária nas obras dos autores masculinos predicando hostilidades e aviltamentos em relação às mulheres, em suma: a misoginia. Referendamos o surgimento de Christine de Pizan na querela das mulheres e o que aconteceu de extraordinário com as reflexões da autora acerca dos escritores e da literatura medieval misógina. A querela das mulheres gerou uma discussão que perdurou

cerca de cinco séculos na história por ter se tornado um debate acerca das reivindicações do direito da mulher no medievo:

Debate literário ocorrido principalmente na França, em finais da Idade Média, criado em consequência da dialética entre os textos a favor e contra as mulheres surgido, principalmente, após a discussão em torno ao *Roman da Rosa*, texto de caráter extremamente misógino e que envolverá principalmente a escritora Christine de Pizan (BROCHADO, 2001, p.6).

Conforme Viennot (2004, p. 47), “é nessa atmosfera hostil que Christine de Pizan toma a palavra no extremo final do século XV²”. Pizan insurge-se contra a misoginia denunciando a violência contra as mulheres através da literatura. O seu pensamento é primordial para compreendermos através dos Estudos de Gênero na Contemporaneidade a questão da mulher, pois ela concebeu a essência do feminismo ao reivindicar o direito das mulheres à educação em pé de igualdade com os homens. Nesse sentido, a educação pode tirar a mulher do fosso social em que ela vivia e conferir dignidade ao feminino pelo viés da Razão.

O que faz Pizan em A *Cidade das Damas*, a rigor, é desconstruir o pensamento misógino em suas bases quando denuncia a opressão do patriarcado em oposição aos ataques verbais e formais contra as mulheres. Portanto, Pizan confere à mulher uma valorização outrora impensada, visando a ascensão feminina enquanto ser social capaz de pensar e ser agente de sua própria história. A *Cidade das Damas* desestabiliza as bases da misoginia e enceta um novo olhar sobre a imagem da mulher na história.

No Livro Primeiro de A *Cidade das Damas*, a Dama Razão dialoga com Christine sobre como os ilustres filósofos discutiam acerca da condição feminina na Antiguidade. Constatamos na história universal e na literatura que a Razão outrora negada ao sexo feminino, como sinônimo de inteligência e autoridade nos homens ela é a marca de distinção e segregação entre os dois sexos, é ela que inaugura o discurso apologético, ou seja, a defesa do sexo feminino tendo como mecanismo a literatura:

Não sabes que são as melhores coisas que são discutidas e debatidas? Se considerares a questão suprema, que são as ideias, quer dizer, as coisas celestiais, percebes que mesmo os maiores filósofos, aqueles que tu invocas contra teu próprio sexo, não conseguiram distinguir o certo do errado, e se contradizem e se criticam uns aos outros sem cessar, como tu mesma viste em *Metafísica* de Aristóteles, no qual ele critica e refuta, igualmente, as opiniões de Platão e de outros filósofos, citando-os. E presta atenção que Santo Agostinho e outros doutores da Igreja fizeram o mesmo em certas passagens de Aristóteles, considerado o Príncipe dos filósofos, e a quem devemos as mais

² C'est dans cette atmosphère hostile que Christine de Pizan prend la parole à l'extrême fin du XIV^e siècle (VIENNOT, 2004, p. 47). [Tradução nossa].

altas doutrinas da filosofia natural e moral. Ora, pareces acreditar que tudo o que dizem os filósofos é digno de fé e que eles não podem se enganar (PIZAN, 2012, p. 62).

Dispondo da única arma que possui, a escrita, a narradora-personagem é encorajada pela *Dama Razão* a refutar a tradição misógina mantida pela filosofia e pelos textos ficcionais consumidos pelos leitores medievais através da literatura. Os grandes expoentes do classicismo grego Platão e Aristóteles constituíam as autoridades máximas, aquele na Patrística e este na Escolástica, respectivamente cristianizados por Santo Agostinho e Tomás e Aquino (1227-1274) na dogmática cristã.

De acordo com o discurso da primeira *Dama Razão*, observamos que não havia um consenso entre os filósofos sobre o que é certo ou errado baseando-se cada um segundo suas concepções teóricas. Uma coisa é certa: a filosofia e a história foram hostis às mulheres, no que diz respeito ao lugar do feminino inferiorizado na sociedade. Uma filosofia isenta de preconceitos contra as mulheres, não encontramos no cânone dos filósofos antigos mais importantes tampouco nos medievais. Talvez estes autores não tenham agido de forma proposital, mas alimentados por uma tradição oriunda de sociedades arcaicas, a exemplo do judaísmo ou das crenças da mitologia grega promovendo uma negligência em relação à condição feminina.

A razão como faculdade de pensar, a inteligência ou a firmeza de espírito, ou seja, a perspicácia, que foi negada e retirada das mulheres ao longo da história é retomada, estrategicamente, por Pizan ao introduzir na narrativa a voz da *Dama Razão*, inaugurando o discurso antimisógino em *A Cidade das Damas* para denunciar a violência contra as mulheres. A *Dama Retidão* reivindica o direito da mulher à igualdade dos sexos e a *Dama Justiça* corrige e premia os homens de acordo com suas ações e seus méritos.

Em Porete, na sua narrativa, a Razão apresenta-se como antagonista entre a Dama Amor e a Alma, não resistindo ao diálogo crítico, acaba desfalecendo. Caracteriza-se, dessa forma, como a razão pode ser manipulada, pela aparência das opiniões e falsificação da verdade uma vez que estava atrelada ao poder androcêntrico e patriarcal advindo da autoridade religiosa. Portanto, induzindo ao erro de acordo com os interesses relativos no âmbito do clero e da defesa da doutrina.

Em Pizan, a *Dama Razão* assume, o papel edificante de conduzir Christine a personagem-narradora na construção da *Cidade das Damas*, além de inaugurar na narrativa o discurso apologético em defesa do sexo feminino sendo considerada com as duas outras *Damas Retidão*, e *Justiça* embaixadoras de Deus:

Prezada filha, deves saber que a providência divina, que não faz nada ao acaso, encarregou-nos de morar entre as pessoas desse mundo de baixo, apesar de nossa essência celeste, para zelarmos pela manutenção e pela boa ordem das leis convenientes aos diversos estados, e que fizemos segundo a vontade de Deus, pois somos, todas as três, filhas de Deus e de nascimento divino (PIZAN. 2012, p. 64).

Podemos esquematizar, comparativamente, a personagem Razão, de forma alegórica em ambas as narrativas: *O Espelho das Almas Simples* e a *A Cidade das Damas*. Porém, com funções e com papéis diferenciados nas obras mencionadas. Este recorte de leitura nos conduzem a considerarmos dois pontos de vista: em *O Espelho das Almas Simples*, a Razão como instrumentalização do poder mantida e fossilizada pelo monopólio da Igreja enquanto Instituição; e a valorização da Razão em *A Cidade das Damas*, como uma construção imagética da Razão, também alegoricamente personificada em Dama no intuito de valorizar e dar visibilidade às mulheres.

A Razão em Porete é a forma de poder instrumentalizada pela Igreja (Instituição) e significando insuficiência e falta de entendimento para se chegar à Dama AMOR (Deus). O AMOR alcançado pelas almas puras, simples e aniquiladas pela ascese dos 7 estágios da Alma é alcançado pela Alma liberada das imperfeições. Estas Almas são representadas pela (**Santa Igreja, a Grande**). (PORETE, 2008, p. 91). No *Espelho das Almas*, a Razão é concebida como entediante, rude, lesma e asno pois tem dificuldade de compreender o Livro, pois está no âmbito da natureza humana, da vontade, da soberba, do querer, do saber, e do ter (**Santa Igreja, A Pequena**). (PORETE, 2008, p. 92). “Alma: - Ah, Razão, diz a Alma, quão entediante sois, e como têm dor e sofrimento aqueles que vivem sob o vosso conselho (PORETE, 2008, p. 82).

Em *O Espelho das Almas Simples*, a autora abole meios e práticas dogmáticas que são empecilhos racionais que obstruem o caminho da *Alma* na sua *Via Amoris* para o conhecimento do divino e a aniquilação da *Alma* que está, reside, vive em Deus torna-se una com Ele.

Nesse *itinerarium*, compreendemos o pensamento de Porete quando ela critica a Igreja e o clero, pois apesar dessas autoridades espirituais possuírem a fé, os sermões e os sacramentos cristãos seus corações estão endurecidos pela razão humana, ao passo que estão longe do entendimento da Dama *AMOR* que é Deus no seu sentido mais claro e nítido e transcendental.

Isto significa dizer que eles têm razão sem razão, pois seus ouvidos e olhos estão fechados ao Amor interior, que na verdade não se tem acesso a Ele, uma vez que buscam

apenas na razão humana a justificação de suas práticas espirituais institucionalizando sacramentos, ritos e mediações humanas:

Alma: - [...] Vossas perguntas o fizeram [o livro] longo em virtude das respostas que vos eram necessárias para vós e para aqueles que haveis nutrido que se movem no ritmo da lesma. Haveis revelado esse livro para aqueles de vossa espécie, que se movem no ritmo da lesma (PORETE, 2008, p. 105).

Ao final do livro no capítulo 87, a *Razão* desfalece porque não resistiu ao diálogo crítico entre a *Dama Amor* e *Alma*. “Amor: - Essa Alma, diz Amor, é senhora das Virtudes, filha da Deidade, irmã da Sabedoria e esposa do Amor. (PORETE. 2008, p. 151). Logo, a *Razão* não resiste e é ferida de morte. Somente a Alma liberada das imperfeições humanas e plasmada pelo Amor divino obtém a capacidade de compreender o livro.

Já em Pizan, a *Dama Razão* assume, o papel edificante de conduzir Christine a personagem-narradora na construção da *Cidade das Damas*, além de inaugurar na narrativa, como fora dito antes, o discurso apologético em defesa do sexo feminino sendo a Razão com as duas outras *Damas Retidão*, e *Justiça* embaixadoras de Deus. Ela possui a beleza e a dignidade das mulheres virtuosas quer irão exemplificar o sexo feminino:

Foi assim o discurso proferido por esta elevada dama (RAZÃO). Não sei qual dos meus sentidos foi mais solicitado por sua presença. Minha audição, escutando sua fala digna, ou minha vista, contemplando sua tão grande beleza, seus adornos, a distinção de suas maneiras e a nobreza de sua face (PIZAN, 2012, p. 63-65).

Em *A Cidade das Damas*, a Dama *Razão* é a via segura que conduzirá Christine na construção da Cidade. Ela é o fio condutor que nos leva a compreendermos a construção da consciência feminina na narrativa. Dessa forma, A senhora Razão enaltece a inteligência das mulheres e destaca que homem e mulher possuem em si mesmos a mesma consciência e, a rigor, a mesma faculdade de pensar. Ao revelar sua natureza divina à Christine, a Razão declara sobre sua função primordial de corrigir os desvios dos homens e das mulheres, colocando-os na senda correta. Revela, assim, os erros humanos pela consciência de cada um e de cada uma.

Percebemos na narrativa de Pizan o papel pedagógico e de instrução que caracteriza a *Dama Razão* em formar o espírito de Christine tendo como finalidade erigir uma fortaleza para as mulheres no campo de batalhas que é a *A Cidade das Damas* no combate à misoginia:

E, como meu papel é mostrar claramente, na consciência de cada um e de cada uma, seus defeitos e suas qualidades, vê-s-me carregar, como emblema, esse

espelho resplandecente que seguro na mão direita, em lugar de um bastão. Precisas saber que, na verdade, quem quer que nele olhe – qualquer que seja sua natureza – verá o fundo de sua alma. Oh! Qual não é a verdade do meu espelho! (PIZAN, 2012, p. 65).

A *Dama Razão* traz consigo o espelho que reflete a consciência e o âmago dos homens, dando-lhes discernimentos dos seus erros e acertos. O espelho significa o exemplo e os conselhos da *Dama Razão* que devem ser ouvidos pelas mulheres. Na narrativa, os símbolos são imagens que traduzem a essência das *Damas* alegóricas e da sublime tarefa que lhes foi confiada vinda do Céu para a Terra. O que antes era desconsiderado ausente nas mulheres pelas obras misóginas da Antiguidade e do medievo, pela medicina e pela própria literatura – a Razão – doravante é retomada de forma argumentativa e dialógica pela narradora para refutar os misóginos e redimensionar a história das mulheres.

Considerações finais

Pela existência das mulheres-escritoras mencionadas constatamos que, ao serem registrados muitas das vezes momentos penosos e de profunda injustiça contra as suas vidas, a sociedade medieval tem indelevelmente a força do patriarcado, isto é, uma sociedade dominada por homens que vitimavam as mulheres. Essa égide do poder opressor masculino perdurou alguns séculos no medievo quando a misoginia sempre oscilou em ondas, ora mais impetuosas, ora mais leves. Para a mulher, assinalamos três séculos de considerável visibilidade para a produção intelectual feminina, embora também de grande misoginia como foi vitimada Marguerite Porete. São os anos de 1000 a 1300. Além, disso, averiguamos que no final da Idade Média entre 1400 a 1500 foi promovido uma visibilidade maior em relação ao espaço social das mulheres na sociedade com o surgimento de Christine de Pizan na querela das mulheres.

A ousadia e o pioneirismo das mulheres-escritoras no medievo deram notabilidade à autoria feminina galgando espaço sobre as discussões atuais acerca da mulher nas questões de gênero através do resgate destas obras na história da literatura.

Desse modo, a transgressão de Marguerite Porete como mulher-escritora e mística desafiando os poderes eclesiásticos e o pioneirismo de Christine de Pizan sob o cerne de sua visão emancipatória no que diz respeito à mulher na Idade Média, suscitam na contemporaneidade questões sobre a condição feminina e a valorização das mulheres uma vez que foram historicamente obliteradas e/ou excluídas do conhecimento.

Referências

- BROCHADO, Cláudia. **Mulheres escritoras e a construção de uma outra genealogia:** Isabel de Villena, escritora ibéria do século XV. ANPUH-São Paulo, 2001.
- CASAGRANDE, C. A mulher sob custódia. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). **História das mulheres no Ocidente.** Trad. de Egito Gonçalves. Coimbra: Afrontamento, 1990, v. 2, p. 99-141.
- PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade média.** Trad. Antônio Manuel de almeida Gonçalves. Portugal: Europa - América, LDA, 1997.
- PIZAN, Christine. **A Cidade das Damas.** Trad. e apresentação de Luciana Eleonora de Feitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012, 352 p.
- PORETE, Marguerite. **O Espelho das Almas Simples.** Editora Vozes LTDA. Petrópolis, RJ, 2008.
- TEIXEIRA, Faustino. Apresentação. In: PORETE, Marguerite. **O Espelho das Almas Simples.** Editora Vozes LTDA. Petrópolis, RJ, 2008, p. 17-29.
- VIENNOT, Éliane. *Les intellectuelles de la renaissance: enjeux et conflits d'une émergence.* In: RACINE, Nicole et TREBITSCH, Michel. **Intellectuelles du genre en histoire des intellectuels.** Éditions Complexe, 2004

A CANÇÃO DE ROLANDO E A UTÓPICA IMAGEM DO CAVALEIRO PERFEITO

Elisângela Coelho Morais (Mestranda PPGHIS/UFMA/CAPES)
Dra. Adriana Maria de Souza Zierer

Entre os séculos XI e XIII, a França passa por mudanças que a levariam a uma evolução no processo de produção e de realizações sócio- econômicas, isso se refletiu em vários campos da sociedade que vão desde a volta da nobreza à cidade, até o incentivo à instrução desse estrato social, que se reflete em vários aspectos culturais, inclusive na produção literária.

Que em sua essência, buscava balizar modelos que fundamentariam ou fortaleceriam as crenças de um mundo perfeito e harmônico, traduzindo os desejos do povo de sua época, idealizando o Paraíso, onde a justiça e a bonança reinariam.

Uma das obras que exemplificaram essas crenças de que tempos melhores viriam, foi a *Canção de Rolando*, que em seus versos, modulava a vontade de seus ouvintes projetando a imagem do cavaleiro ideal, que servia a um rei de caráter messiânico, que unificaria as terras e traria paz e prosperidade.

A nobreza retorna às cidades, o que colabora com uma tentativa da coroa em ter mais controle sobre essa camada, ainda envolta no pensamento de um rei distante e de que a autoridade repousava sobre os ombros de barões e duques que viam a imagem do rei como figurativa.

Mas isso se modifica quando o rei passa a ser mais proeminente na cidade, criando nesse espaço um lembrete de sua presença e de seu olhar sobre aqueles a quem a ele serviam, além disso a urbe suscita novas relações entre os nobres e os demais estratos sociais, gerando ainda segmentações mais aparentes que se exprimiam nos moldes de comportamento e práticas culturais.

A cidade medieval também tinha uma nobreza original, com visão mais ampla, em virtude das vantagens de se morar onde as maiores possibilidades de sustento e circulação de ideias se configuravam, mas que apesar disso, tinham bases tradicionais de comportamento.

O renascimento das cidades trouxe de volta a valorização da cultura local, que teve um campo prolífico nas cortes citadinas, que tinham além da nobreza-que vinha do campo e trazia com ela suas impressões e visões de mundo- a emergente burguesia comercial que era abundante e de grande importância para a economia dessas localidades.

A cidade, é o centro da civilização no século XII, lugar de segurança, manifestação da ordem e da civilidade, é para lá que seguem aqueles que buscam refinamento e instrução, observando essa realidade, as obras culturais, realizadas nesse momento, buscam inspirar-se nesse espaço de convivência, e usam a cidade como polo de atração, na *Canção de Rolando*, esse panorama também é explorado, segundo Le Goff: *Na Chanson de Roland, em contraste com a natureza hostil, -rochedos, montes e até planícies-as cidades são como faróis: Saragoça e Aix, “o melhor sítio da França”* (LE GOFF, 1994, p.51)

É nas cidades que a literatura vai se expandir, deixando de ser somente feita pela Igreja, e passam também a serem produzidas pelos laicos, com isso, novas formas de cultura se destacam tornando-se meios expressão e de diferenciação de classe. Uma dessas categorias particularmente vai se aproveitar dessa nova modalidade de escritura, a cavalaria, que deixa de ser somente uma categoria profissional e se impõe como hierarquia.

A literatura laica é uma reação ao monopólio cultural dominado pela Igreja, isso gerava a bipartição em cultura erudita (representada geralmente pela Igreja), e cultura folclórica (correspondente ao laicado). Mais tarde, a cultura laica e a clerical se fundem, e até mesmo utilizam elementos umas das outras, num processo simbiótico.

Com a Idade Média central, assistiu-se a uma inversão da tendência que prevalecia até então, a da cultura clerical se impor à cultura laica. Tal fenômeno é conhecido por “Reação Folclórica”, a recém-formada camada dos cavaleiros buscando sua identidade coletiva recorreu às tradições folclóricas (...). Assim como nos séculos anteriores, ocorrerá a clericalização de muitos elementos folclóricos, agora se dava a folclorização de elementos cristãos (FRANCO JR., 2001, p. 126).

Nessa configuração de mudanças intensas é onde a nobreza se vê numa posição de reestruturação de sua existência, para não sucumbir às transformações do mundo em que antes ela liderava, e que agora se vê ameaçada por novos estratos sociais. A burguesia está ganhando os meios para senão fazer frente, pelo menos ter visibilidade mediante a nobreza no século XII.

Além disso, há avanços significativos, no que concerne às técnicas de metalurgia, e agricultura, a mobilidade aumenta e com isso o campo de visão de mundo do homem do período se alarga, a aristocracia se renova integrando novos elementos, mostrando um código de ética mais bem definido, fundindo nobreza e cavalaria. “A absorção da nobreza pela cavalaria é tal que se torna difícil reivindicar ser nobre sem ser cavaleiro [...].” (BASCHET, 2006, p.116).

Para manter seu *status*, a classe senhorial também usará de sua posição para obtenção de dinheiro e assim prosseguir no topo, vivendo nas cidades, ela precisava demonstrar seu poder e este vem revestido na ostentação e no luxo, além de ser a recompensa pela fidelidade dos vassalos, que se tornam mais maleáveis, readaptando sua servidão, devido às novas formas para adquirir os meios de sobrevivência, seja servindo ao senhor, seja negociando senhorias. Para Georges Duby: “*No século XII, o dinheiro volta a ser o nervo da guerra, ou seja, do poder .Penetra em todas as relações de sociedade, e a tudo modifica*”(DUBY,1992, p.162)

E em posse desse recurso valioso, a nobreza francesa em conformidade com a mentalidade da época que via na escrita como um meio de validação de práticas sociais, a partir da Reforma Gregoriana que fortalece ainda mais a escrituração das ações eclesiás, e que com o passar do tempo, essa ideia também atinge as estruturas burocráticas leigas, que veem na escrituração um meio de controle de terras e bens.

A nobreza passa a usar o artifício da escrita que segundo Maria Cristina Daniel Alvares:

A reforma desencadeia um sistemático movimento de textualização das instituições e da cultura que atinge a língua vulgar dando origem à literatura em Francês antigo”, e ainda, (...)consolida a autoridade do rei através de dispositivos legais, judiciais de controlo institucional do social que desarticulam e deslegitimizam alguns particularismos feudais. (ALVARES, 2014, p.270)

E este artifício valioso, foi utilizado para benefício próprio da nobreza, pois, no século XII, a monarquia francesa passou por diversos embates na determinação sobre a quem de fato a coroa pertencia, e, para legitimar sua posição, os reis do período usavam a descendência carolíngia como mote para sua posição (DUBY,1992, p.30) e para comprová-la, buscavam nas narrativas sobre a vida do monarca laços de semelhança e parentesco com o rei do período.

As obras produzidas sobre o patrocínio da nobreza, tratam da visão da corte, que se fortalece nesse período de empalidecimento da figura do rei, trazem em suas narrativas, uma libertação parcial do emaranhado feudal (DUBY, 2011, p.73) e o poder público se vê capaz de modelar as relações internas de maneira mais autônoma e independente, obedecendo as regras sociais estabelecidas.

A literatura laica do século XII terá uma função de disseminação e supressão de modelos, onde tentará barrar o tom de agressividade vigente na sociedade, através de uma propagada civilizatória. A ideia de civilidade parte da nobreza, que ao utilizar o conceito

de civilizado, o coloca como um meio de fundar uma autoconsciência aristocrática, que fabrica para si uma auto-imagem, baseada na ideia de um modo de proceder socialmente aceitável, iniciado num estrato elevado da elite cavaleiresca, que buscava se distinguir, tanto para os outros, como para seus próprios olhos, uma imagem baseada num código de leis próprio e exclusivo (ELIAS, 1994,p.191).

Esse discurso foi modulado num momento onde a monarquia capetíngia entrava em crise, e a nobreza se via na posição de reafirmar sua atitude e mostrar ainda deter sua estabilidade política e socialmente.

Na segunda metade do século XI, a coroa francesa repousava na fronte de Filipe I (governou nos anos de 1060 a 1108), um monarca de longo reinado e muitas turbulências. Era visto por seus adversários de maneira pouco elogiosa como indolente e fraco, enquanto a Igreja o havia excomungado, por suas intervenções na escolha do clero, e por este ter se casado com a esposa de outro.

Seu sucessor, Luís VI, foi recebido com animosidade e rejeição, mostrando o quanto desprestigiada a linhagem capetíngia tinha se tornado; foi nesse cenário que a *Canção de Rolando* vem a tona, num meio onde a figura do rei estava desacreditada, a obra surge como um resgate às virtudes do bom monarca, que defende seus súditos com as bênçãos dos céus.

As figuras mais proeminentes da narrativa, Rolando, um cavaleiro destemido, audacioso e valente, fiel a Deus e a sua linhagem, um exemplo aos padrões modelares cristãos, personifica o novo ideal de perfeição santa para o século XII, que com as Cruzadas, não eleva somente o eremita, mas também aquele que defende sua fé sob a égide da espada, é o cavaleiro de Cristo, que como aponta Le Goff: *Roland-seja o que for dele se tenha dito- tem uma moral de classe, pensa na sua linhagem, no seu rei e na sua pátria, nada tem de santo, mais serve de modelo santo de sua época- séculos XI e XII- definido como miles christi.* (LE GOFF, 1994, p.13)

E seu tio, o rei Carlos Magno, que surge como uma figura sólida, confiável e estabilizadora, um baluarte para o referencial imagético da coroa francesa, que se proclamava descendente deste, e que segundo Georges Duby: *No ano de 1023, acabam de se empenhar essas reforma periódicas os quais Deus confiou seu povo aos reis francos , em concordância com o bispo de Roma. A condução da expansão , e em consequência o encargo de manter coesa a res publica...(DUBY,1992,p.21)*

Na construção da figura do rei, observa-se em sua estrutura um poder temporal comprovado pelo poder religioso, estes governantes representam o poder de Deus sobre a

terra e para tal função deveriam ser exemplos de um meio termo entre leigos e clérigos, trariam com sua presença a mensagem de que Deus os guardava, lhes protegeria e daria abundância e felicidade. “[...] os reis sabiam muito bem que não eram de todo sacerdotes; mas eles também não se consideravam leigos; em torno deles, muitos de seus súditos partilhavam desse sentimento. (BLOCH,1993, p.149).

A figura régia deveria ter como atributo a capacidade de vencer batalhas, proteger seus súditos, prover sua subsistência, e até mesmo ter a autoridade para punir, como a figura paterna que precisa demonstrar firmeza, sem perder a empatia do povo.

Os governantes da Idade Média se muniram de todo um arcabouço alegórico para a construção de seu poder, como, por exemplo, a ideia de proteção a aqueles que lhe fossem leais. Essa proteção não só é representada por barreiras físicas como cercas e muros em suas terras, como também na inculcação de um ideal de justiça balizado pelas bênçãos de Deus e praticado pelo senhor feudal.

Carlos Magno, modelo de rei perfeito, leal e justo aparece como um resgate à honra real, e sua imagem se alastrá, com uma série de obras num ciclo próprio de produções disseminadas nas cortes e salões, numa inculcação indireta à valorização da figura real do século XII.

Percebe-se a força do discurso, mesmo dentro de uma sociedade iletrada, e como tal perspectiva se mostrava vigorosa e eficiente, sob a égide de uma cultura de “distração”. Além do viés político imbuído nesse item de lazer, existe também uma função de objeto de dominação, coerção e manipulação, uma forma de imposição da ideologia¹ (CHAUÍ, 2004, p.36), calcada em interesses próprios e de influência móvel, de acordo com quem exerce o poder, que consistia em mostrar sua identidade através do refinamento social.

A monarquia francesa vê na corte um meio de mostrar-se e melhorar sua imagem frente aos acontecimentos e os reis fazem de sua casa um lugar de demonstração de suas qualidades e de seu poder material:

Vê-se nesse momento como a dignidade real retrai-se no âmbito doméstico, com a “corte”, a curia, assumindo as características de uma curtis, de um desses espaços fechados em que se isolavam então as casa, nobres ou campesinas (DUBY, 1992,p.124).

¹Segundo Marilena Chauí, A ideologia consiste precisamente na transformação das ideias da classe dominante em ideias dominantes para a sociedade como um todo, de modo que a classe que domina no plano material(econômico, social e político) também domina no plano espiritual (das ideias).

A obra: A *Canção de Rolando*

Como parâmetro de exame será usada a análise da obra *Chanson de Roland* (A Canção de Rolando), do século XII, obra presumidamente escrita pelo cronista Turold, em dialeto anglo-normando, por volta dos anos 1050 e 1100. Esta obra apresenta 4002 versos decassílabos divididos em longas estrofes, e canção chegou ao conhecimento popular através do manuscrito de Oxford (PREVITÈ-ORTON,1978, p.251).

É a mais famosa obra do chamado *Ciclo Francês ou Carolíngio*, que, como o nome de seu ciclo sugere, trata do período de tempo do reinado do imperador Carlos Magno, e a exemplo das obras escritas sobre essa temática traçam os primeiros esboços do modelo do herói cristão (FERNANDES,2000,p.56).

Como as demais produções do período, a *Chanson* apresenta como características o gosto pela batalha, a exaltação da figura do guerreiro e por tudo o que o cerca, além de ter como o pano de fundo um fato histórico, a Batalha de *Roncevaux*, ocorrida em 15 de agosto de 778² (LE GOFF, 2005, p. 43-44).

A obra é uma das diversas narrativas em línguas nacionais, recebendo dessa literatura histórica elementos estruturais como a roupagem prosódica e o tom das velhas gestas, elas só assumiram um caráter mais factual a partir do século XII, quando ela passa a ser produzida por pessoas que não fazem parte do ciclo dos menestréis e clérigos.

A canção de Rolando é um produto de sua realidade, surge no ambiente feudal, numa sociedade que ama a batalha e tem um grande sentimento de honra e lealdade, ligadas ao regime de suserania e vassalagem.

A gesta foi escrita baseada na passagem do rei Carlos Magno pela Espanha, na tentativa deste de tomar a cidade de Saragoça das mãos de não cristãos, e para a liderança de seu exército é escolhido seu sobrinho pela linha materna, Rolando³, para inveja do padrasto deste, Ganelon, que, movido por sentimentos não cavalheirescos, se alia ao inimigo Marsil e trai seu rei e sua pátria, tecendo com o inimigo uma emboscada, onde

² Em 778, Carlos Magno tomou Pampeluna, mas não atacou Saragoça [...]. Montanheses bascos armaram uma emboscada contra a retaguarda dos Francos [...] no desfiladeiro de Roncesvales ,massacraram as tropas comandadas pelo senescal Eggiharde, o conde palatino Anselmo e o prefeito da Marca da Bretanha, Rolando.”

³ Herói da Chanson, é a representação do guerreiro ideal, leal, corajoso, abnegado e bom líder. Rolando é um grande guerreiro, que não teme a morte, tem o porte nobre, o rosto claro e soridente (Vers.1157-1159), um espelho do ideal da cavalaria, mas também será um mártir, um modelo de cristão que morre por sua fé.Ele incentiva a honra feudal na cruzada contra os infiéis, o que fortalece tanto a política como a religião.

parte do exército carolíngio cai, e com ele, Rolando, que mesmo às portas da morte mostra a perfeição do cavaleiro ideal.

Após a morte do sobrinho , o rei Carlos Magno demonstra sua capacidade de liderança e puni os culpados, graças as suas habilidades sobrenaturais imputa a justiça e demonstra todas as qualidades do monarca perfeito, ajudado por Deus que envia seu mensageiro:

*Karles se dort cum hume traveillet.
Seint Gabriel li ad Deus enveiet:
L'empereür li cumandet a garder.
Li angles est tute noit a sun chef.
Par avisoun li ad anunciet
D'une bataille ki encuntre lui ert (BEDIER, 1928, p.192)⁴.*

Realizando uma observação entre o escrito e o imaginário da época da produção da obra, percebe-se uma narrativa que alia inspiração histórica e anseios de uma sociedade em transmutação, envolta em momento de crise política e incertezas, que busca no passado uma ancora para seu presente.

O texto foi escrito três séculos depois da batalha de fato acontecida, e traz algumas diferenças da realidade vivida para realidade proposta no texto, entre elas de fundo político social, pois apresenta os confrontos entre os franceses e o exército inimigo como se fossem Cruzadas (muito presentes no imaginário da época em que a *chanson* foi escrita) onde há um exército cristão que luta contra um batalhão de infiéis, o que no período proposto é anacrônico. Na era carolíngia, o modelo cristão medieval estava em formação, ainda não possuía parâmetros morais tão bem definidos como vemos na obra.

Escrita num momento de transformações sociais e políticas, a obra marca a produção literária em língua vulgar, já que até então as narrativas circulantes na França eram escritas em latim, e tratavam da vida dos santos como elementos modelares, e a Canção de Rolando inaugura o segmento de escritas direcionadas ao público mais refinado das cortes.

E por isso, na sua escritura, feita no século XII, recebe e espelha os elementos constitutivos da sociedade em que seu autor vivia, e para quem era dirigida tal narrativa, a nobreza alocada nas cortes, uma relação entre necessidade e oferta. As elites queriam modelos e os produtores as ofertavam, como explica Georges Duby:

⁴ VASSALO, Lígia. 1988, Ob.cit.p.61.vers2525-2531; “Carlos adormece como um homem roído pela angústia. Deus lhe envia São Gabriel com a ordem de velar por ele. O anjo permanece toda a noite à sua cabeceira. Numa visão revelou lhe uma batalha que ainda vai ser travada”.

Para que fossem escutadas, era de fato preciso que essas obras, de alguma forma, estivessem relação com o que procurava as pessoas para as quais eram produzidas, com sua situação real. Inversamente, elas não deixaram de influir sobre a conduta daqueles que lhe davam atenção (DUBY, 2011, p.68).

Segundo esse pensamento, o autor propõe que os carolíngios eram o povo escolhido por Deus (FRANCO JR., 1996, p.163), para unir a Cristandade e libertá-la de povos não cristãos, e esse povo tão peculiar era liderado por um homem especial, uma figura carismática, forte e justa, exatamente o modelo de monarca perfeito.

Nesse poema a realidade se transforma em lenda, num símbolo que tem um grande alcance e serve de modelo para uma classe social, que se autodefine e leva essa imagem a outros estratos sociais.

Fazendo uma análise acerca dos modelos expressos na narrativa observa-se que cada elemento tem uma função modelar específica e numa gama tão rica foram escolhidos 4 personagens modelares :

Função	Personagem	Característica
Rei	Carlos Magno	Guardião da justiça, representante de Deus, é privilegiado, mas também possui o poder de levar à vitória ou a derrota, na Canção é pressionado e tem que impor sua autoridade.
Cavaleiro	Roland	Essencial na ação épica, fiel ao senhor, e a sua linhagem, luta contra os inimigos da fé, encarna a força militar. Se sacrifica, purificando o poder real, aqui, transparece sua função messiânica.
Religioso	Turpin	Abençoa e absorve, está em cena como uma lembrança da missão do exército, assegura as bênçãos, vai para o campo de batalha, usa da violência, mas é justificada pelos ideais das Cruzadas. Concretiza o ideal religioso da época.
Inimigo	Marsil	É apresentado como servidor de Maomé e Apolo, sacrifica os filhos de nobres para ganhar a confiança dos francos, é suscetível a ataques de fúria e também traiçoeiro e ambicioso.

Acrescente-se anda, à observação da personagem título da *Canção*, Rolando nele há a representação do guerreiro ideal, leal, corajoso, abnegado e bom líder, é um grande guerreiro, que não teme a morte, tem o porte nobre, o rosto claro e soridente (Vers.1157-1159), um espelho do ideal da cavalaria, mas também será um mártir, um modelo de cristão que morre por sua fé. Ele incentiva a honra feudal na cruzada contra os infiéis, o

que fortalece tanto a política como a religião. Ele traduz todos os anseios que o nobre do século XII deseja de seu vassalo, ou seu familiar.

No texto, o autor se preocupa em evidenciar a recompensa aos bons e o castigo aos maus, além de relatar as batalhas, e mostrar o contexto do ponto de vista da realidade restrito, sob o olhar da nobreza. Haja visto, que o interesse mais acentuado está na demonstração de virtudes e exemplos humanos defendidos pelos nobres, que inspirassem o público das cortes.

A canção de Rolando é produzida num período onde a gesta está passando por uma transformação gradual e que em alguns anos mais tarde, dará espaço a outras formas de representação do rei; ela glorifica as virtudes guerreiras dos cavaleiros (FLORI, 2005, p.158). Além disso, exprime uma necessidade de balizamentos modelares sólidos para uma audiência que se via diante de mudanças estruturais e sócio econômicas.

Traz à tona uma série de modelos e valores que a elite social do século XII desejava mostrar como sua, como esses valores Jerome Baschet define, “*Os primeiros desses valores são a “proeza”, quer dizer a força física, a coragem e a habilidade no combate, e de maneira mais específica à sociedade feudal, a honra e a fidelidade [...]*”(BASCHET, 2006, p.118)

A Canção de Rolando é uma obra de grande riqueza de personagens e narrativa, nela são dados arquétipos de coragem, fidelidade e força, características muito admiradas no período medieval e reforçadas, como distintivos principais da cavalaria no período em que o poema foi escrito.

Referências

- ALVARES, Maria C.Daniel. La Chanson de Roland In: **Grandes Epopeias da Antiguidade e do Medievo.**1^aed. Blumenal: EDIFURB,2014 (266-293)
- AURERBACH.Erich **Introdução aos estudos literários.** 2^a ed. São Paulo Ed.Cultrix,1972
- BARROS,José D'Assunção. **Cristianismo e política na Idade Média: as relações entre o papado e o império.** Horizonte, Belo Horizonte, v. 7, n. 15, p. 53-72, dez. 2009
- BASCHET, Jerôme. **A Civilização feudal:**do ano 1000 à colonização da América.São Paulo:Globo,2006.
- BÉDIER, Joseph. **La Chanson de Roland**, Paris, éd. d'Art (H. Piazza),1928.
- BLOCH, Marc. **Os Reis Taumaturgos.** São Paulo: Companhia das Letras,1993
- _____.**A Sociedade Feudal.** São Paulo: Martins Fontes,2012
- CORDIER, André. **La Chanson de Roland.** Chanson de Geste (extraits). Paris: Librairie Larousse, 1935.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Ed. Difel, **200Gra2.**

- CHEVALIER, Jean-Jacques; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 20^aed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006,
- D'HAUCOURT, Geneviève. **A vida na Idade Média.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- DUBY, Georges. **Idade Média na França(987-1460):De Hugo Capeto à Joana D'Arc.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1992
- _____.**As três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo.**2^a Ed. Lisboa. Ed.Estampa, 1994.
- _____.**Idade Média,Idade dos Homens: do amor e outros ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador:** uma história dos costumes. v.2. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente.** São Paulo: Brasiliense, 2001.
- FERNANDES, Ceres Costa. **Apontamentos de literatura medieval: literatura e religião.** São Luis: Ed. AML, 2000.
- FLORI .Jean.**A Cavalaria : A origem dos nobres guerreiros da Idade Média.** São Paulo, Madras, 2005.
- HUZINGA,Johan **O Declínio da Idade Média** Editora Verbo EDUSP.1978
- LE GOFF, Jacques. **O Homem Medieval.** Lisboa: Ed. Presença, 1989.
- _____. **A Civilização do Ocidente Medieval vol II.** 1^aed.Lisboa:Ed.Estampa, 1994
- _____.**A Civilização do Ocidente Medieval.** José Rivair de Macedo. (Trad.) Bauru, SP: Edusc, 2005,
- LLULL, Ramon; COSTA, Ricardo da (trad). **O Livro da Ordem da Cavalaria** São Paulo: Ed. Giordano, 2000.
- PREVITÉ-ORTON.C.W. **História da Idade Média IV** São Paulo-SP Martins Fontes.1978
- TUROLD; BÉDIER, Joseph. **The song of Roland.** On line Medieval and Classical Library Release # 12. Disponível em: <<http://omacl.org/Roland/>>. Acesso em: 08/03/2017.
- VASSALO, Lígia. **A CANÇÃO DE ROLANDO.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988,p.25.ver
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz. A “Literatura” Medieval.** São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

JOSÉ COSTA LEITE E OS ENCANTOS DA MULHER

Esp. Fabianne Ramos de Souza Vieira (UFPB)
Dra. Beliza Áurea de Arruda Mello (UFPB)

1. INTRODUÇÃO

José Costa Leite, poeta popular, xilografo e editor, nascido em 1927, na cidade de Sapé-PB, recebeu vários títulos importantes, entre eles em 1976, em Campina Grande-PB, o Prêmio Leandro Gomes de Barros e tem seu trabalho reconhecido nacionalmente e no exterior. Em seu trabalho, escopo principal deste artigo, Costa Leite esboça o imaginário feminino, nota-se em seus folhetos mulheres de todo tipo: “desafiadoras”, “valentes”, “belas”, “santas”, “atiradas”, “adúlteras”, “feias”, “desobedientes” e “vingativas”. Nos folhetos se organizam como símbolos indicadores de um imaginário comum nas culturas nordestinas. Pode-se decodificar signos específicos, mas de domínios comuns. Esse enfoque pós-estruturalista implica na posição da mulher na sociedade.

Paul Zumthor, no livro *Introdução à poesia oral*, deixa bem claro seu objetivo daquilo que implica a voz humana: “esta incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria; esta emanação de um fundo mal discernível de nossas memórias.” Visto que esses folhetos chegaram primeiramente através da voz/canto/cantoria: “Por isso a linguagem é impensável sem a voz [...]” (2010, ZUMTHOR, p. 8-11)

Primeiramente, este estudo busca aprofundar a ideia de imaginário, a partir da concepção construída por Gaston Bachelard e os estudos desenvolvidos por Gilbert Durand, a qual incide como as imagens são produzidas e transmitidas, em um segundo momento, dialogar como esse imaginário é existente e como ele se constrói na *Voz* de José Costa Leite.

Designado no senso comum como algo não real, pertencente à imaginação, o imaginário ganhou novos sentidos a partir dos estudos teóricos de diferentes áreas como a antropologia, a psicanálise, os estudos da religião e da hermenêutica, entre outros. Durant (1998), declara que o imaginário é ligado às atitudes imaginativas que implica na produção e reprodução de símbolos, signos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano.

Dessa forma, o presente artigo tem o objetivo de discutir e analisar as representações da mulher a partir do imaginário do poeta e do imaginário coletivo em dois folhetos inseridos na Literatura de Cordel.

O *corpus* selecionado é constituído dos folhetos seguintes:

<i>A magia do beijo da mulher bonita.</i>	Autor: José Costa Leite	Local: Condado-PE	Extensão: 8 pg Editora Coqueiro	Ano: 19— s/d
<i>O Beijo de mulher bonita e carinho de mulher feia.</i>	Autor: José Costa Leite	Local: Condado-PE	Extensão: 8 pg Editora Coqueiro	Ano: 19— s/d

Tomamos para análise sua atualização linguístico-cultural para a voz e escritura que habita o imaginário popular do povo nordestino. Este artigo pretende colaborar para os estudos sobre o imaginário da mulher e o seu papel histórico na construção da sociedade, cuja principal filosofia é o compromisso em restabelecer elos entre diversos segmentos discursivos e culturais, inclusive a cultura popular e o imaginário coletivo.

Os folhetos selecionados apresentam aspectos recorrentes na literatura popular e representações de estereótipos. As representações do feminino perpassam o símbolo da beleza, pois estão presentes constantemente nos modelos que procuram pautar a identidade feminina.

A presença de símbolos sobre o feminino vincula-se ao mito do encantamento pela beleza a partir de signos incisivos revelados pelo corpo feminino, ou seja, as marcas da beleza como signo da tentação, consequentemente, a marca da mulher como sedutora, uma construção histórica recorrente desde a Idade Média, em que havia o mito que mulheres desobedientes estariam em pacto com o diabo (MELLO, 1999).

A metodologia seguida consiste em leituras teóricas sobre cordel, poética popular, tradição discursiva, oralidade, memória, escritura e imaginário, pesquisa de cordéis para a recolha e seleção do *corpus* e a sistematização da metodologia. Para a pesquisa do *corpus* e do referencial bibliográfico sobre cordel, utilizou-se a Biblioteca do NUPPO (Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular), e o acervo particular da Profª. dra. Beliza Áurea de Arruda Mello, além de acervos virtuais como a Fundação Casa de Rui Barbosa¹, dentre outros.

¹ <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

Posteriormente à definição do objeto de estudo, foi realizado o levantamento do material bibliográfico disponível ao objetivo pretendido – artigos, livros, documentários – referentes às discussões nas quais a proposta de pesquisa se inseria. Sucessivamente, seguido de uma análise teórica metodológica composta do arcabouço vinculado aos estudos de Idelette Muzart, Memória das Vozes: cantorias, cordel e romanceiro, Literatura Popular em Verso, da Fundação Casa de Rui Barbosa, A letra e a Voz e Introdução à Poesia Oral, de Paul Zumthor, Nomadismo dos folhetos de cordel, de Beliza Áurea de Arruda Mello, Tradições Discursivas, de Sanderlêia Roberta Longhin, Campos do imaginário, de Gilbert Durant, dentre outros.

1. IMAGINÁRIO DA BELEZA

A letra ritualiza a voz como poder identificador do desenho poético da cultura em que está inserida. Deste modo, falar da oralidade é também falar na “mecanização” da sua produção, antes voz, que se torna letra, possíveis graças à democratização dos meios técnicos da impressão com a disseminação da tipografia. Esses elementos são indissociáveis: entrelaçam a voz que se instaura como memória na letra, mas que se transmite pela mediação da voz responsável pela interação de um sujeito diante de um objeto. Gesto que estabelece relação entre o sujeito e o lugar de domínio da escritura.

Vale lembrar o que diz o teórico das oralidades Paul Zumthor (1997, p.26) “é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. [...] toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem”.

Desde o final do século XIX, quando por aqui chegou com os portugueses, o folheto de cordel, produção de poesia – canto (voz) – escritura, alimenta-se de memórias ancestrais como a do Romanceiro Ibérico e outros gêneros textuais das oralidades, mostrando a circularidade do gênero oral e sua fluidez entre vários gêneros. Com temas característicos do nordeste brasileiro o folheto de cordel ganha destaque com as publicações de poemas em folhetos de Leandro Gomes de Barros, em 1893, como lembra a pesquisadora Idelette Muzart (2006).

Contemporâneo de Ariano Suassuna, o instaurador do Movimento Armorial, José Costa Leite completou noventa anos de vida e uma trajetória diversificada da sua obra. Poeta de bancada, como costumava denominar o poeta de cordel no início do século XX, segundo o folclorista Luiz da Camara Cascudo, Costa Leite é um dos poetas mais

consagrados no meio da cultura popular. Este trabalho vem para contemplar a sua obra e alimentar os estudos do imaginário; das oralidades e escrituras.

Cascudo afirma que a voz do cantador é o primeiro antes da escrita do folheto, pois como afirma Zumthor sobre a *Voz* “[...] o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro. O som vocal divaga...a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita.” (2010, p. 12). Antes do cordel ser fixado no papel, era *Voz* flutuante.

Na análise do folheto selecionado *A magia do beijo da mulher bonita*, pode-se elencar duas condições. Primeiramente, sabemos que o mundo da beleza é muito mais voltado a figura feminina, não sendo exclusiva, entretanto a figura masculina é abrandada da ‘ditadura da perfeição’. O ícone do belo é constantemente idealizado e relatado na literatura, na pintura e escultura, na fotografia, e nos discursos. Os arquétipos, segundo Durand (1996), “implicam em demarcações externas ao significante”, pois o significante seria o símbolo referente à mulher e o significado resulta no arquétipo construído pela “aculturação”.

Para Durand (1996, p.81), os arquétipos simbólicos e míticos concebidos por todas as formas de transição, “das literaturas e das construções utópicas até ao empenhamento no próprio tecido das trocas culturais”, ocorre a partir da “aculturação”, esta simbolização é o reflexo do signo que atinge características fixas e específicas dos diversos campos do imaginário.

Pode-se observar o imaginário romântico e idealizador no folheto *A magia do beijo da mulher bonita*, de Costa Leite, quando ele discorre no cordel a diferença que tem o beijo da mulher bonita:

Eu gosto do beijo da mulher bonita
A mulher bonita tem bom coração
Eu gosto do beijo da mulher bonita
A mulher bonita beija com paixão. (LEITE, p. 01)

Eu gosto do beijo da mulher bonita
A mulher bonita nasceu com mais sorte
O seu beijo deixa o homem doidão
Com o coração batendo mais forte. (LEITE, p. 07)

Segundo estudos feministas, o mito da beleza feminina surgiu para preencher veladamente o fim da domesticidade, o louvor da castidade, o mito da maternidade, e a repressão do comportamento dessa mulher em que a sociedade não mais conseguia

controlar. A mulher permanece manipulada e subjugada, mas agora por outro padrão culturalmente estabelecido, passando a ser ‘escrava da estética’, pois movimentaria a economia dando um retorno a sociedade.

Desta forma, a sociedade patriarcal e o voyeurismo masculino contribuíram para algumas construções simbólicas ligadas a mulher, impondo-as sobre o símbolo silencioso, subalterno à sociedade, portadora de um comando linguístico apagado da voz e de significado. Abaixo, ressalta-se o seguinte trecho do cordel:

Eu gosto do beijo da mulher bonita
E sem esquecer o valor que ela tem
Que por ser bonita enfeitiça os homens
E dos braços dela não corre ninguém. (LEITE, p.06)
[...]

Eu gosto do beijo da mulher bonita
De nariz afilado e os olhos serenos
Cintura de pilão e a fala bem doce
Bumbum saliente e os seios pequenos. (LEITE, p. 07)

Portanto, o imaginário alude “um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistémica do conjunto dessas imagens infinitamente díspares, se não mesmo divergentes...”, isto implica: o sonho, o delírio, o mito, a alegoria, o ícone, o símbolo, o emblema, a imaginação criadora ou reprodutiva, etc. (DURAND, 1996, p. 231). A mulher apenas tem mais valia se apresentar beleza, a anulam como sujeito e recalcam seu papel social. Para Zumthor, a voz constitui o arquétipo construído na memória, pois:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (ZUMTHOR, 2010, p. 10)

As estruturas profundas arquetípicas nas quais se fundem as representações simbólicas, são elementos essenciais estabelecidas por Durand, para os estudos do imaginário. Durand também ressalta a concepção entre o símbolo, a linguagem e o mito, e como estão entrelaçados, o mito para Durand é uma linguagem, “uma narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos[...]”. (1996, p.42) O folheto *A magia do beijo da mulher bonita* exibe esses três elementos apresentados pela teoria durandiana.

No folheto *Beijo de mulher bonita e Carinho de mulher feia*, a Voz do poeta narra com muito humor o dualismo simbólico entre a beleza e a fealdade da mulher. Composto de oito páginas, assim como o folheto anterior *A magia do beijo da mulher*

bonita. A pesquisadora Márcia Abreu afirma que a quantidade de páginas não intervém apenas ao tamanho do folheto, mas também ao conteúdo do folheto, que poderá destinarse a “assuntos do cotidiano, de fatos jornalísticos e à reprodução de desafios e pelejas” (2006, p. 64)

Dessa forma, pode-se observar ao longo das narrativas o mito da beleza. O símbolo pode ser observado agregado ao mito estabelecido nas narrativas, pois “o mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação.” (DURAND, 1996, p.44). Observa-se, no folheto abaixo, o registro do poeta dualizando entre o símbolo dominante da beleza e o fracasso da feiura.

Beijo de mulher bonita
É a brisa da beira-mar
É um passeio de férias
Dado em volta do pomar
Tem o perfume da flor
É uma canção de amor
Numa noite de luar. (LEITE, p.02)

Carinho de mulher feia
É almoço sem horário
É um jogo sem dinheiro
É um pobre sem salário
É pior do que bexiga
É uma dor de barriga
Onde não tem sanitário. (LEITE, p.02)

Segundo Durand, “todo o simbolismo é, pois uma espécie de gnose, isto é, um processo de mediação por meio de um conhecimento concreto e experimental.”. Esta *gnose* permite ao ser feminino possuir a dupla natureza que é dupla natureza do próprio símbolo. (1964, p. 31-32).

A maçã compõe um dos seus principais símbolos mítico representado pela deusa. Segundo o mito grego, Homero descreve que a Guerra de Tróia iniciou com a presença de uma maçã dada pela deusa Éris – o *pomo da discórdia* – oferecido para a mais bela da festa. Afrodite foi a escolhida por Páris, ocasionando a fúria entre as outras pretendentes, Hera e Atena. A deusa passou a ser retratada como o ideal grego de beleza feminina, perdendo os atributos da divindade e assumindo a beleza humana.

O pomo de ouro é retratado em outras alegorias como: a aposta entre Hipomene com Atalanta, uma caçadora imaculada que promete casar com o homem que pudesse vencê-la em uma corrida. O mito das maçãs douradas da imortalidade do pomar de Hera. A maçã na Bíblia, símbolo de perdição, pecado e desobediência do homem para

com Deus. Em todos os mitos, ao símbolo da maça é atribuído perda da virgindade, iniciação da vida humana, e sentimentos terrenos e/ou imortais.

O símbolo é primeiro e em si figura, já a alegoria parte do abstrato para chegar a uma figura, para Durand (1964, p.9-10) “é tradução concreta de uma ideia difícil de compreender ou de exprimir de uma maneira simples.”

O poeta faz uso de recursos que estão elencados no “Inconsciente coletivo”, o símbolo, como já foi dito, pertence a categoria do signo que fragmenta-se em signos arbitrários e signos alegóricos, declara Durand (1964). As alegorias construídas transmutam do signo ao arquétipo e/ou do arquétipo ao signo. O signo alegórico do beijo idealizado, configura os prazeres imaginados e a plenitude alcançada, observe:

Beijo de mulher bonita
É uma fonte cristalina
Que vive sempre jorrando
Com água potável e fina
É um passeio matinal
Num clima bem colossal
Lá no alto da colina. (Leite, p. 03)

O mesmo não ocorre ao *Carinho da mulher feia*, quanto aos prazeres imaginados e a plenitude alcançada, já ao *signo alegórico*, configura as maldições do efeito do carinho da mulher feia. Mikhail Bakhtin declara que “os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos.” (BAKHTIN, 2006, p.32).

Historicamente, o feio e o belo, durante a Antiguidade até os tempos modernos tomaram formas variadas. Assim, desde as idealizações do mundo dos deuses até o mundo cristão, pelo qual tudo criado por Deus é perfeito e belo. Entretanto, o mundo também era povoado pelo mal, e por seres sem beleza como o diabo, logo a percepção do belo era tido como por natureza boa. O belo é divino e o feio corresponde ao diabólico, dicotomias que percorrem as narrativas do imaginário Medieval. Observe como o poeta narra as maldições do carinho da mulher feia:

Carinho de mulher feia
É pior do que veneno
É casa de feiticeiro
É dormida no sereno
É um sapato apertado
É jumento acuado
É um dinheiro pequeno. (LEITE, p.05)

Carinho de mulher feia
É murro, coice e patada
Empurrão e pontapé
Beliscão, soco e dentada
Não faz o homem feliz
Quem passa por perto diz:
- Ela está danada. (LEITE, p.07)

Dito isso, o espelho é o signo representativo e ideológico de beleza/não beleza recorrente na literatura, a imagem funciona como arquétipo criacional do indivíduo, pois “cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade.” (2006, p.31). Retornando aos contos para exemplificar, encontra-se o arquétipo da bruxa e do espelho, da mulher velha com a maça que dialoga com a bela jovem beijada pelo príncipe encantado.

A consciência precisa apresentar um conteúdo ideológico; isso ocorre através do processo de interação social. Gilbert Durand pontua: “o mítico seria como o inconsciente onde se formula e tentam resolver-se em imagens as grandes questões às quais o consciente nunca consegue dar respostas lógicas sem antinomias [...]” (1996, p. 133). No folheto, o beijo da mulher bonita é transformador, causa efeitos inesperados quem a beija:

Beijo de mulher bonita
Só não ganha quem não quer
Existe mulher dando sopa
Aonde o homem estiver
Aqui vai minha resposta
- Diabo leve quem não gosta
Dos beijinhos da mulher. (LEITE, p. 08)

Desse modo, após analisar esses dois folhetos, *A magia do beijo da mulher bonita* e *Beijo de mulher bonita e carinho de mulher feia*, constata-se que a figura feminina pertence a uma tradição discursiva presente na memória dos leitores, pois “a tradição é a série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das variáveis de um arquétipo”. (ZUMTHOR, 1993, p.143)

Justifica-se a permanência desse imaginário medieval do belo nas narrativas populares como dialética da tradição, uma trajetória no qual o mito está em movimento, em transformação, mas sem perder a sua real essência do imaginário ibérico. Constatou-se que, simbolicamente, as mulheres das narrativas observadas são transformadas de acordo com a sociedade contemporânea.

CONSIDERAÇÕES

Esta pesquisa teve como objetivo investigar o imaginário da mulher a partir de quatro folhetos representativos da escritura de cordel do século XX: *A magia do beijo da mulher bonita*, *Beijo de mulher bonita e carinho de mulher feia*, *Mulher que enganou o diabo*; *A moça que foi dançar com satanás no inferno*, ambos de José Costa Leite. O recorte deste *corpus* é centrado e desenvolvido por meio de um aporte teórico da linguística, contemplando os eixos de estudo em relação aos quais nos propomos a investigar. Por conseguinte, foi estruturado objetivos de pesquisa que contempla um arcabouço teórico-metodológico sobre o imaginário, o símbolo, os signos ideológicos, o discurso coletivo, os estudos da Voz e das escrituras; o método abordado foi qualitativo.

A mulher sempre se encontrou nas margens da história, da religião, da sociedade, entretanto os novos paradigmas afirmados são conquistas em que depende unicamente da sua astúcia e sabedoria. As imagens simbólicas fazem com que as mulheres se distanciem das margens, passando a representar o sujeito da sua própria história, constituindo novos paradigmas. Com a pretensão de acrescentar e dialogar sobre essas temáticas, constatou-se que, simbolicamente, as mulheres das narrativas observadas são transformadas de acordo com a sociedade contemporânea. Justifica-se a permanência desse imaginário do belo e da transgressora nas narrativas populares como dialética da tradição, uma trajetória no qual o mito está em movimento, em transformação, mas sem perder a sua essência.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o conceito de François Rabelais. / tradução de Yara Franteschi Vieira. – São Paulo: HUCITEC; Brasília; Ed. Da universidade de Brasília, 2013.
- BÍBLIA, Bíblia de Promessas. São Paulo: King'Cross Publicações, 2006.
- CASCUDO, Luís da Camara. **Literatura oral no Brasil.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. 23 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo:** pensar com Foucault. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. FARGE, Arlete; DAVIS, Natalie Zemon. (Direção). **História das mulheres:** do Renascimento à Idade Média. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: EBRADIL, 1991.
- DURAND, Gilbert. **L'exploration de l'imaginaire.** Circé, v. 1, 1969.
_____**Champs de l'imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin.** Grenoble: Ellug, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. /tradução de Beatriz Sidou. – São Paulo: Centauro, 2006.

KABATEK, Johannes. Tradições discursivas e mudanças linguísticas. In: Lobo, Tânia. (org.) **Para a história do Português Brasileiro VI**, Salvador: EDUFBA, 2006.

LEITE, José Costa. **A magia do beijo da mulher bonita.**

Beijo de mulher bonita, carinho de mulher feia.

LITERATURA POPULAR EM VERSOS.Org. Maximiano de Carvalho e Silva. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973

LONGHIN, Sanderléia Roberta. **Tradições discursivas:** conceito, história e aquisição. São Paulo: Cortex, 2014.

MELLO, Beliza Áurea de Arruda. **Redemoinhos na encruzilhada do imaginário ibero-paraibano:** pactos da mulher com o diabo nos folhetos de cordel. Tese de doutorado defendida no PPGL: Universidade Federal da Paraíba, 1999.

Nomadismo dos Folhetos de cordel: da feira pública à ciberfeira. In. Estudos em literatura popular II/ Org. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista et al. – João Pessoa: editora UFPB, 2011.

MENDONÇA, Maristela Barbosa de. **Uma voz Feminina no mundo do Folheto.** Brasília: Thesaurus, 1993.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Memória das Vozes:** cantorias, cordel. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

ZUMTHOR, PAUL. **A letra e a voz:** trad. Jerusa Pores Ferreira et alli.,São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Hucitec, 2007.

BIBLIOGRAFIA DIGITAL

FUNADAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA:

<<http://www.casaruibarbosa.gov.br/>>

DICIONÁRIO de nomes próprios. Disponível em

<<https://www.dicio.com.br/>>

DICIONÁRIO de nomes próprios. Disponível em
<<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q=cec%C3%ADlia>>.

DICIONÁRIO online de nomes. Disponível em

<<http://www.dicio.com.br/desdita/>>.

SIGNIFICADOS:

<<https://www.significados.com.br/capiroto/>>

**BREVE REFLEXÃO SOBRE AS CONCEPÇÕES ACERCA DO TEMPO NO
PENSAMENTO FILOSÓFICO E LITERÁRIO**
Me. Gilmar de Souza Barbosa Vasconcelos (UEPB).

INTRODUÇÃO

Pensar o tempo, eis um desafio árduo e complexo, esse conceito que desde a antiguidade inquietou, e ainda inquieta, as mentes mais brilhantes da humanidade nos lança ao desafio de pensá-lo conceitualmente dentro do pensamento filosófico e literário. Temos, por exemplo, no período da filosofia clássica, Platão (? – 347 a. C), cujo pensamento trazia em seu bojo algumas considerações acerca dessa temática, a qual pode ser constatada, dentre outras de suas obras, em seu diálogo (*Timeu*, 37d), através de reflexões que caracterizam o tempo como sendo apenas “a imagem móvel da eternidade (aión)”.

É fácil de perceber na filosofia de Platão que sua reflexão acerca do mundo e as coisas existentes nele, parte do princípio de que essas são, apenas, representações, ou seja, sombras de outra realidade, a qual, no caso, seria a verdadeira, tendo em vista que, a que vivenciamos, é apenas aparente, trata-se do dualismo (mundo inteligível x mundo sensível) do pensamento platônico. Dessa maneira em Platão, o tempo se apresenta como modelo ou imitação da realidade sendo, portanto, uma ilusão.

1. A PROBLEMÁTICA FILOSÓFICA ACERCA DO TEMPO NO PERÍODO MEDIEVAL E NA MODERNIDADE

No período medieval o problema acerca do tempo persiste sem uma solução definitiva. Estaria Platão correto, o tempo de fato é apenas uma sombra? Uma ilusão? Agostinho de Hipona (354-430) em sua obra *Confissões* (1984), também reflete sobre esse conceito e chega a seguinte conclusão:

Sem dúvida nós compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. Por conseguinte, o que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta eu não sei. [...] De que modo existem esses dois tempos - passado e futuro -, uma vez que o passado não mais existe e o futuro ainda não existe? E quanto ao presente, se permanecesse sempre presente e não tornasse passado, não seria mais tempo, mas eternidade. Portanto se o presente, para ser tempo, deve tornar-se passado, como poderemos dizer que existe, uma vez que a sua razão de ser é a mesma pela qual deixará de existir? Daí não podermos falar verdadeiramente da existência do tempo, senão enquanto tende a não existir. (AGOSTINHO, 1984, p. 338, 339).

As meditações feitas por este autor acerca do tempo, nesta obra, não deixam dúvidas de que para ele, o tempo é inapreensível, incalculável, pois ao tentar medi-lo sempre iremos nos defrontar com frações infinitas de tempo. A maneira como o bispo de Hipona nos orienta quanto à apreensão da percepção do tempo, é a seguinte:

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e o passado não existem, e que não é exato falar de três tempos – passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a esperança. Se me é permitido falar assim, direi que vejo e admito três tempos, e três tempos existem. (AGOSTINHO, 1984, p. 344, 345).

Apesar de inapreensível é evidente que Agostinho acredita na existência de uma forma de tempo, isto pode ser constatado a partir de sua ideia de que o tempo é uma extensão de imagens e símbolos que são percebidos apenas na mente humana, pois só percebendo-o enquanto “ideia” produzida na “mente” poderemos captar o seu significado, doutra maneira não poderíamos percebê-lo, tendo em vista que ao tentar fazê-lo ele sempre nos escapa.

Dando um salto cronológico de mais de um milênio, temos, no período Moderno, na figura do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), um dos grandes pensadores de sua época, uma retomada (se é que se pode dizer assim) concernente ao problema do tempo, em seu livro *Ser e Tempo* lançado em 1927, no qual, retoma dentre outras discussões acerca do ser, as reflexões concernentes ao tempo. Tendo em vista, que considerou que a partir da compreensão de tempo e temporalidade se poderia encontrar o caminho para a completude do ser, ou seja, a possibilidade de “ser total”.

O que iremos constatar na exposição que Heidegger faz acerca do tempo é que o conceito de tempo dividido em três: presente, passado e futuro não satisfazem, pois o *Dasein*² para ser completo exige necessariamente que presente, passado e futuro se condessem em um tempo não fracionado, o ser (*Dasein ou presença*), não foi ou ainda será alguma coisa, ele (a) sempre é.

A presença não preenche um trajeto e nem um trecho ‘da vida’ já simplesmente dado. Ao contrário, ela se estende a *si mesma* de tal maneira que seu próprio ser se constitui como ex-tensão. No *ser* da presença já subsiste um ‘entre’ que remete a nascimento e morte. De forma nenhuma, a presença só ‘é’ real num ponto do tempo, de maneira que, além disso, estaria ‘cercada’ pela não realidade de seu nascimento e de sua morte. Compreendido existencialmente,

² Ser-aí ou presença (HEIDEGGER, 2011, p. 561).

o nascimento não é e nunca pode ser passado, no sentido do que não é mais simplesmente dado. Da mesma maneira, a morte não tem o modo de ser algo que ainda simplesmente não se deu, mas que está pendente e em um advento. De fato, a presença só existe nascente e é nascente que ela já morre, no sentido de ser-para-a-morte. Estes dois ‘fins’ e seu ‘entre’ são apenas na medida em que a presença existe faticamente, e apenas são na única maneira possível, isto é, com base no ser da presença enquanto cura.³ (HEIDEGGER, 2011, p. 445, 446).

Notemos que o ser para Heidegger é “ex-tensão”, essa expressão nos faz lembrar-se de Agostinho quando também diz do tempo que: é “extensão”. Percebemos que no primeiro o ser se projeta em si mesmo como “ex-tensão”, no segundo a extensão se realiza no ser, embora como se possa consultar em *Confissões* (1984) essa extensão poderia, segundo o bispo de Hipona, ser a própria alma, ou seja, o ser interior, um eu mesmo que se estende para além de mim através do pensamento.

Se consultarmos diligentemente a obra *Ser e Tempo* (2011), verificaremos que o pensamento de Heidegger nesse sentido não difere ao do autor das *Confissões*, pois o ser (*Dasein*) só pode afirmar-se enquanto tal nessa relação ontológica em que nascimento (passado), “entre” (presente) e morte (futuro) se “presentificam”. É na relação ontológica que o ser se percebe enquanto realidade, pois doutra maneira não se encontraria realmente, visto que passado e futuro não existem concretamente se não no campo do pensamento. O ser só pode existir enquanto relação ontológica, doutra maneira estará lançado na impessoalidade.

2. O TEMPO: INQUIETAÇÕES LITERÁRIAS

No campo da literatura as questões acerca do tempo também inquietam e fazem com que os poetas e críticos literários discorram sobre o assunto em suas obras, algumas dessas reflexões foram feitas desde a antiguidade é o caso do autor do livro bíblico do Eclesiastes; Haroldo de Campos (1991, p. 55), o traduziu como *Qohélet* ou aquele que fala na Assembleia, o qual desde o terceiro século antes de Cristo já se referia a questão do tempo como uma das maiores temáticas de seu livro, vejamos:

Para tudo § seu momento §§§
E tempo para todo evento § sob o céu
Tempo de nascer § e tempo de morrer §§§
Tempo de Plantar §§ e tempo § de arrancar a planta

³ Quando se pretende remeter para o nível de estruturação da presença em qualquer relação, usa-se sempre o termo latino *cura*, pois indica a constituição ontológica. Quando porém se quer acentuar as realizações concretas do exercício da presença, ou seja, a sua dimensão ôntica utiliza-se a palavra cuidado e seus derivados (HEIDEGGER, 2011, p. 565).

Tempo de matar § e tempo de curar §§
Tempo de destruir § e tempo de construir
Tempo de pranto § e tempo de riso §§
tempo de ânsia § e tempo de dança
Tempo de atirar pedras §§ e tempo § de retirar pedras §§§
Tempo de abraçar §§ e tempo § de afastar os braços
Tempo de procurar § e tempo de perder §§
tempo de reter § e tempo de dissipar
Tempo de rasgar § e tempo de coser §§
tempo de calar § e tempo de falar
Tempo de amar § e tempo de odiar §§
tempo de guerra § e tempo de paz

Analisando o poema sapiencial judaico seguindo a mesma linha de pensamento a qual temos nos proposto aqui com Agostinho e Heidegger, qual seja, a de que o tempo só pode ser percebido no ser e em sua relação ontológica com os outros, poderemos identificar no poema essa relação de alteridades nos versus supracitados, pois o que vem a ser “nascer e morrer”, “abraçar e afastar os braços”, “calar e falar”, senão uma relação íntima consigo mesmo e depois com o outro? Lembremos, que segundo o que vimos até aqui, o tempo se faz perceber ou se “presentifica” nas relações do ser, não no que ele foi ou no que será, mas no que está sendo.

Outro autor contemporâneo que também escreveu alguns ensaios sobre o tema do tempo foi Jorge Luis Borges (1899-1986), apesar de possuidor de uma carga de leitura vastíssima e bastante produtivo no campo da literatura, Borges não desenvolveu uma teoria que fosse definitiva acerca do tempo (até mesmo porque ser definitivo contraria sua filosofia), isso ele vai deixar muito claro em suas observações, mas nem por isso deixou de pensar a respeito deste conceito inquietante e tão complexo.

Segundo nos conta o professor Antônio Carlos de Melo Magalhães em seu ensaio produzido para discussão em sala de aula intitulado *Concepção de tempo em Borges (s. d)*, para o autor argentino:

O tempo está sob o signo da eternidade, reunião de tudo aquilo que capta esta dimensão humana na interpretação de sua trajetória. Por um lado: ‘a eternidade, cuja despedaçada cópia é o tempo’ é a referência maior, sem que tenhamos condição de captá-la, sem esta ‘cópia despedaçada’. ‘Viver é perder tempo: nada podemos recuperar ou guardar senão sob o signo da eternidade’, Borges cita Santayana, para indicar a importância da eternidade, sendo o tempo a experiência possível do humano.

Assim, “A experiência possível do humano” parece ser a melhor definição que podemos utilizar para sintetizar em uma frase, um conceito tão complexo quanto este,

pois como vimos em todos os autores aqui apresentados o conceito de tempo só pode ser verificado nas relações ontológicas estabelecidas a partir do ser consigo e com outros.

Como poderemos perceber ou sentir o tempo a não ser nas nossas relações? Como poderemos viver o passado ou vislumbrarmos o futuro, senão, “presentificando-os” através do pensamento e da ação?

Em *Histórias da eternidade* (1999), Borges analisa várias teorias acerca do tempo, desde Platão, Agostinho, pitagóricos, bem como a teoria do eterno retorno de Nietzsche fazendo algumas considerações e refutando outras como a do eterno retorno, entre umas e outras falas que Borges profere, encontramos a seguinte: “O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma ilusão: a indiferenciação e a inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e de outro de seu aparente hoje basta para desintegrá-lo.” (p. 17).

CONCLUSÃO

Dessa forma podemos concluir que seja qual for o conceito de tempo que tivermos este, não será suficiente para responder com precisão, as nossas indagações acerca deste tema, que sempre esteve em evidências nas discussões filosóficas e literárias, resta-nos apenas vivê-las como de forma magistral nos orienta Magalhães em seu ensaio há pouco mencionado: “[...] para Borges, [...], nossas experiências da história e do tempo acontecem sempre em meio aos contágios afetivos de nossa trajetória como espécie, [...]. Relações estabelecidas, afetividades e emoções, são atividades que nos pertencem por meio das quais nos é permitido conhecer o tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. **Histórias da eternidade**. São Paulo: Globo, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. **Qohélet = O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**; trad. de: Márcia de Sá Cavalcante. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- MAGALHÃES. A.C.M. **Concepções de tempo em Borges (ensaios para discussão em sala de aula)**. Campina Grande: UEPB, (s. d).
- PLATÃO. **Timeu-Crítias**; trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

**PELO ACESSO DAS MULHERES À EDUCAÇÃO: MULHERES
INTELECTUAIS EM A CIDADE DAS DAMAS DE CHRISTINE DE PIZAN**
Gizelda Ferreira do Nascimento Lima, Mestranda (UFPB)

Introdução

Com o surgimento das muitas vozes femininas, a partir do Movimento feminista, no qual ecoaram posicionamentos políticos e luta por direitos sociais, a educação passa a ser uma de suas importantes reivindicações. Assim, o acesso a uma educação de qualidade semelhante à masculina passa a ser questionado como um direito também feminino. No entanto, o que pouco se discute é que desde tempos muito remotos as mulheres se colocaram como sujeitos do conhecimento. E que essa reivindicação na verdade é bastante antiga.

No livro *A cidade das Damas* (1405), Christine de Pizan defende que se as mulheres querem estudar, essa educação deve ser acessível a todas, pois o que diferencia o grau de instrução das mulheres se comparado ao dos homens é justamente o acesso ao saber. Segundo Pizan (p. 176, 2006) “Se fosse um hábito mandar as meninas à escola e de ensiná-las as ciências, como o fazem com os meninos, elas aprenderiam e compreenderiam as sutilezas de todas as artes e de todas as ciências perfeitamente quanto eles”.

Através da leitura de *A Cidade das Damas*, percebemos que o acesso ao saber era algo questionado pelas mulheres desde o período medieval. Nesta obra, Christine de Pizan desestrói a tese defendida pelos escritores misóginos, de que o saber seria para os homens, enquanto as mulheres seriam desprovidas dessa capacidade intelectual. A predisposição para o saber deixa de ser associada a uma questão de sexo, e a exclusão das mulheres desses espaços de produção do conhecimento, ocupados exclusivamente pelo masculino, passa a ser problematizado.

Nesta perspectiva, nosso trabalho tem como objetivo analisar como o conhecimento feminino é construído em *A Cidade das Damas*. Tendo como recorte o livro Primeiro, através do diálogo entre a personagem Christine e a Dama alegórica Razão. Trazemos como referências: Calado (2006), Brochado (2015), Opitz (1990), Casagrande (1990) e Perrot (1994). Nossa análise será construída a partir do lugar de poder e dos questionamentos levantados por Christine como narradora personagem.

O desenvolvimento intelectual é defendido na obra não como uma questão de sexo, na qual as mulheres seriam desprovidas de inteligência. Mas, busca problematizar

como o acesso ao saber, pode ser um dos responsáveis por deixarem as mulheres à margem dos centros intelectuais.

Assim, torna-se interessante atentar para o modo como nossa história foi escrita, por quem foi escrita e sobre quais pontos de vista foi construída. De acordo com Brochado (2015), o saber sedimentado em nossa sociedade, é o saber filosófico, considerado a base da cultura erudita ocidental e, portanto, representação incontestável através de grandes pensadores, que ao longo das suas obras defenderam um pensamento extremamente misógino em relação às mulheres.

Ainda segundo Brochado (2015, p. 107), como reflexo desse saber, percebemos no discurso de vários Filósofos a presença da misoginia como uma imposição contra as mulheres. Entre esses nomes estão: Aristóteles que defende que as mulheres são, na verdade, homens imperfeitos e que nenhuma educação fará as mulheres sair do mundo do silêncio. Ou ainda, que o silêncio é um ornamento das mulheres, segundo Sófocles. Já Hobbes recomenda que as mulheres não falem nas assembleias religiosas, comparando-as às crianças, pela sua fácil propensão ao choro. E por último Kant, que desestimula nas mulheres a prática do estudo mais aprofundado, observando que isso diminuiria o poder de sedução que têm sobre o sexo oposto.

Assim, fica visível que as mulheres foram ensinadas a acreditar que eram incapazes de aprender e que deveriam ficar aprisionadas à crença de que nasceram para exercer as funções de mãe e esposa. Porém, na tentativa de desconstruir o pensamento misógino, Pizan (1405) constrói a *Cidade das Damas* a partir do exemplo de mulheres virtuosas, que não apenas se apresentaram como sujeitos do saber, mas que também produziram conhecimento. Provando assim, que em diferentes contextos históricos existiram mulheres, que se distanciavam desses ideais de feminilidade, imposto pelo masculino.

O contexto social das mulheres na Baixa Idade Média

A educação constituiu-se ao longo dos anos como um bem inacessível a grande parcela da sociedade. E na Idade Média não foi diferente, pois quem detinha esse poder era a Igreja, o que acabou dificultando o acesso das mulheres a educação. No entanto, já no século XIII, as mulheres aparecem inseridas nos ambientes de aprendizagem. De acordo com Opitz (1990, p. 398) “Paris, como metrópole econômica europeia particularmente avançada e aberta à educação, dispunha nos finais do século XIII do

considerável número de 21 mestras como diretoras de escolas elementares para raparigas”.

O que comprova que na Baixa Idade Média já se encontrava bem disseminado a prática da leitura e da escrita entre as mulheres, pelo menos na França, que sempre teve uma abertura maior para a educação. O concílio de Latrão acabou exigindo o estabelecimento de escolas por parte da igreja e também dos senhores feudais. As nobres, porém recebiam essa educação em suas casas, através de aulas com professores particulares. De acordo com Pernoud (1981, p. 95) “Com efeito, todas as igrejas agregam a si uma escola; o concílio de Latrão, em 1179, faz-lhes disso uma obrigação estrita”. Nos estabelecimentos de ensino, porém, existia uma separação entre meninos e meninas, como uma forma de diferenciar a educação dada aos dois sexos. As meninas eram menor número e tinham uma formação prática voltada as funções as quais deveriam exercer após o casamento, o cuidado da casa e a educação dos filhos.

Segundo Opitz (1990), ao contrário do que se pensa, na Idade Média as mulheres tinham uma participação extremamente ativa na vida social, seja auxiliando seus maridos na agricultura, produzindo artesanato, trabalhando no comércio, exercendo o magistério vinculado a igreja ou de forma independente e ainda atuando na ginecologia e obstetrícia através do conhecimento prático, do qual eram detentoras.

De acordo com Casagrande (1990, p. 102), “[...] todos aqueles que se dirigem às mulheres com um propósito moral e pedagógico preocupam-se em elaborar uma tipologia das suas interlocutoras”. Ao classificar essas mulheres, os autores faziam dessa classificação modelo a ser seguido. Como consequência as mulheres que não se encaixassem nessas classificações não eram sequer mencionadas nas obras escritas pelo masculino. A classificação mais recorrente, dividia as mulheres em três grupos: as virgens, as viúvas e as mulheres casadas.

Assim, as que tinham uma vida fora do espaço doméstico eram quase sempre suprimidas dos escritos desses autores. Para Francisco de Barberino, as mulheres humildes que em sua maioria ocupavam o espaço público, exercendo atividades remuneradas não deveriam ser mencionadas, pois não eram dignas de nomeação.

É na Baixa Idade Média que concentra-se um aumento considerável de mulheres escritoras, que trazem como tema a própria condição feminina. Como consequência, entre os séculos XII e XV surge a necessidade de um controle mais efetivo das mulheres, no qual as autoridades e intelectuais dedicaram-se a escrita de obras, entre elas os famosos Tratados pedagógicos, com o objetivo de disciplinar as mulheres, a seguir as exigências

da época. A educação destinada as mulheres na Baixa Idade Média, volta-se assim para um ensino que internalizasse os modelos e regras de comportamento.

“A linguagem como veículo de normas teóricas e práticas é criação masculina. Pais, esposos, clérigos, letrados e mestres dirigem o seu discurso para as mulheres, a quem admoestam, aconselham, ordenam. Desde o século XII até o século XV os textos pedagógicos com exemplos e regras de conduta feminina multiplicaram-se, dando lugar a um gênero didático e pastoral de base eclesiástica, que transmitirá uma ideologia masculina sobre a mulher”. (CASAGRANDE, 1990, p. 99).

A Cidade das Damas, no entanto surge em oposição a defesa desse pensamento. Já que o ato de construir é na verdade uma metáfora, sobre a própria construção do saber. Tendo como destino o público feminino, a autora subverte esse modelo de educação estabelecido pelo masculino. E nos apresenta uma pedagogia, na qual as mulheres seriam educadas para a liberdade, liberdade de questionar, de aprender, de pensar, de escrever e de lutar. E essa educação rompe com a misoginia, ao defender que o conhecimento é escrito e também construído pelo feminino.

É importante ressaltar que a defesa da misoginia na Idade Média não era um pensamento do senso comum, mas um discurso amplamente difundido e amparado, inclusive institucionalizado nas três grandes ordens que ditam normas na sociedade. As várias instituições sociais autorizavam esse discurso: a Igreja através das escrituras sagradas, dos sermões e pregações dos clérigos. A Educação a partir do ensino do pensamento dos filósofos e intelectuais da época. E a Justiça autorizava esse discurso como norma jurídica através das legislações, sob a defesa de que as mulheres deveriam viver sob a tutela do sexo masculino. De acordo com Opitz (1990, p.356) “A mais flagrante fixação jurídica da inferioridade das mulheres é a instituição da tutela do sexo masculino sobre o feminino, ancorada em quase todas as legislações, que implicava uma limitação da capacidade jurídica de todas as mulheres”.

Ainda segundo Opitz (1990), a defesa da incapacidade feminina promulgada através de sua tutela pelo masculino, dificultou sobremaneira a introdução das mulheres na vida social, no mercado de trabalho e nos demais espaços exteriores a casa. As mulheres eram assim, mantidas sob constante vigília, justificadas na sua falta de controle e forte propensão ao erro.

Nesse espaço de mudanças sociais, crescimento urbano muitas mulheres foram se inserindo nos espaços masculinos. Assim, o número de mulheres que desempenhavam algum tipo de função profissional ou dispunham de uma educação, ainda que frágil, foi

crescendo. Entre as damas mais nobres, o acesso à educação foi se firmando. E apesar, destas viverem sob a tutela masculina, muitas se destacaram como revolucionárias, intelectuais, rainhas, burlaram as normas e fizeram história.

A norma, no entanto, era que as mulheres fossem educadas para o casamento e a maternidade. Segundo Casagrande (1990, p. 108) “[...] para entrar na sociedade, as mulheres devem entrar para a família e manterem-se nela”. Os casamentos são realizados através de acordos financeiros e da manutenção do poder, como uma imposição para as mulheres, que têm como possibilidade vivenciar o amor fora do casamento, subvertendo a ordem vigente.

A regra na Idade Média era que a sexualidade feminina fosse negada, visto que seu corpo deveria ser utilizado dentro do casamento, tendo como fim exclusivamente a procriação. O prazer feminino, portanto era considerado um desvio de comportamento. Nessa perspectiva, a Igreja interfere dando ao matrimônio o status de sacramento da igreja com o objetivo de ditar as normas sobre este. Reduzir e vincular o casamento ao sagrado permitiu o controle da sexualidade feminina e também seu aprisionamento a uma natureza feminina.

Em *A cidade das Damas*, Pizan traça um percurso histórico através da presença de grandes nomes femininos, que estiveram inseridas na produção do conhecimento. Quando falamos de educação contestando o discurso masculino apoiamo-nos na própria realidade de Pizan, enquanto mulher, inserida na Idade Média.

Assim, defendemos que o silenciamento feminino nas páginas da história foi uma agressão a memória feminina, visto que várias mulheres escreveram em diferentes períodos históricos. E esse resgate é de extrema importância para a construção de uma identidade feminina na atualidade. De acordo com Brochado (2015, p. 110):

“Esses registros existem e com eles podemos saber o que as mulheres há cinco ou dez séculos pensaram sobre si, sobre o mundo, sobre a vida, e não são poucos, apesar do esquecimento forçado a que foram submetidos – muitos deles conhecidos em seu tempo, mas esquecidos principalmente a partir da modernidade”.

A partir do Movimento Feminista percebemos uma introdução aos questionamentos sobre a presença feminina na História, na Literatura, na Filosofia, nas Ciências. Seguida de uma curiosidade sobre o que essas mulheres fizeram em seus contextos históricos, sobre o que escreveram, já que nas páginas da história elas foram

silenciadas. Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* já antecipava esses questionamentos sobre o silenciamento feminino nas páginas da História, como também da escassez de nomes femininos que servissem de exemplo ou encorajamento para as mulheres escritoras.

“Mas o que acho deplorável, prossegui, percorrendo novamente com o olhar as prateleiras da estante é o fato de não saber nada sobre as mulheres antes do século XVIII. Não tenho em mente nenhum modelo para virar de um lado para outro. Eis-me aqui a perguntar por que as mulheres não escreviam poesia no período elisabetano, nem tenho certeza de como eram educadas: se aprendiam a escrever; se tinham salas de estar próprias; quantas mulheres tiveram filhos antes dos vinte e um anos; o que, em suma, faziam elas das oito da manhã às oito da noite”. (WOOLF, 1928, p. 58).

Nas últimas décadas esses questionamentos têm provocado na Academia uma efervescência de trabalhos que dizem respeito à tradução, releitura e reivindicação da inclusão das mulheres na literatura, provocando como consequência uma possível desestruturação no cânone literário e na Historiografia Oficial. Esses trabalhos buscam rever esse cânone construído a partir do pensamento hegemônico e incluir nomes que ficaram esquecidos nas páginas da história. Estudar a Idade Média, portanto, é reivindicar uma nova escrita da história, na busca de incluir as vozes que foram esquecidas ou renegadas ao silêncio.

A construção do saber em *A Cidade das Damas*

De acordo com Souza (2013), *A Cidade das Damas* pertence a categoria literária *exemplum*, que apresenta como característica a reunião de histórias, reais ou fictícias, quase sempre curtas, com o objetivo de conduzir leitores e ouvintes a seguir os ensinamentos apresentados. O *exemplum* era muito utilizado na literatura religiosa com a função de convencer seus leitores no aprendizado de regras e comportamentos. A literatura pastoral e religiosa tinha como objetivo doutrinar as mulheres a serem, castas, obedientes, tementes a Deus, além de boas mães e esposas. Segundo Carla Casagrande (1990, p. 137):

“As palavras escritas que as mulheres podem ler, decorar e repetir na tranquilidade da casa são apenas as palavras edificantes da literatura religiosa, e não as palavras perigosas contidas nos livros licenciosos dos poetas e dos romancistas, bem como nas cartas furtivas dos amantes.

Nas páginas dos pregadores e moralistas, a literatura revela-se para as mulheres como um ulterior e extraordinário instrumento de custódia, capaz de incrementar a religiosidade, conjurar o ócio, afastar as tentações”.

Em *A Cidade das Damas*, no entanto, é oferecido ao público feminino uma literatura que rompe com as obras escritas e direcionadas as mulheres no período medieval. Uma vez que, a intenção de possibilitar-lhes essa educação, não era no sentido de educá-las culturalmente, mas como forma de internalização da moral imposta pelo saber institucionalizado. “[...] o projeto educativo que lhes era direcionado se pautava em um discurso capaz de proporcionar valores e normas de comportamentos destinados ao controle e submissão feminina”. (ABRANTES, 1990, p. 236)

Assim, ao questionar esse discurso de ódio e inferioridade preestabelecidos na Idade Média, de que as mulheres seriam em sua essência más, inclinadas ao vício. Pizan coloca em evidência toda uma tradição misógina, que se propagou ao longo dos anos em torno das mulheres. O pioneirismo da autora reside justamente, em ser a primeira mulher a questionar a forma como o seu sexo foi representado nessas obras escritas pelo masculino.

Em *A cidade das damas* somos apresentados a uma série de mulheres virtuosas: poetizas como Safo, rainhas como Isis, intelectuais como Novella, guerreiras como a Amazona Tomiris, profetisas como Débora, mulheres reais ou fictícias, situadas na antiguidade clássica ou contemporâneas a autora. E nesse percurso, várias são as estratégias utilizadas para questionar os papéis já estabelecidos para as mulheres e construir uma genealogia feminina que as represente.

No entanto, faz-se necessário problematizar que esse ideal de mulher que se moldou no período medieval, não tem nenhuma relação com uma natureza feminina, mas com uma construção social imposta pelo masculino. Assim, por muito tempo as mulheres não tiveram a oportunidade de se conhecer ou definir-se como sujeitos, já que escritores, filósofos, clérigos, intelectuais, foram os responsáveis por definir e ensinar as mulheres o que elas deveriam ser.

A educação destinada as mulheres no período medieval pautou-se, justamente na reafirmação de modelos e ideais de feminilidade. “Do final do século XII até o século XV as palavras dos pregadores ou leigos tornaram-se mais numerosas e insistentes em relação ao controle feminino, visando elaborar valores e modelos de comportamento para as mulheres”. (ABRANTES, 1990, p. 237).

Em *A Cidade das Damas*, no entanto temos uma voz feminina, que surge impondo resistência às normas e ensinando as mulheres o caminho para o saber. A missão de construir confiada a Christine, descortina novos horizontes para as mulheres ao dar-lhe a palavra, o espaço e o poder de dizer sobre o seu sexo. Essa autorização para construir, pode ser entendida como uma possibilidade de autonomia e independência do feminino no período medieval.

A construção da cidade é na verdade uma metáfora, que nos diz sobre a própria construção do saber. Quando as Damas apresentam essa missão a Christine, ela se acha incapaz, mas segue o caminho conduzido pelas Damas. O campo no qual irá se construir essa cidade é o campo das Letras, cheio de possibilidades por suas riquezas. E a atividade de cavar, “pegar a enxada da inteligência”, refere-se ao ato de questionar, sair da superfície, se aprofundar. É no capítulo VIII, que inicia-se de fato esse trabalho de discussão e combate à misoginia, no qual o diálogo entre mestre e aprendiz se torna mais evidente na tentativa de conhecer os motivos de tanto ódio para com as mulheres.

A pedagogia defendida em *A Cidade das Damas* é a do “conhecer para libertar-se”. E distancia-se da educação defendida pelo masculino, que se impunha como norma através das doutrinas misóginas impostas como única verdade. O conhecimento é considerado, portanto, como o grande objeto de poder das mulheres. E esse conhecimento seria o responsável por libertá-las da alienação, das calúnias e da ignorância, desestabilizando assim o pensamento arraigado pelo cânone misógino.

O diálogo aparece como a ponte necessária para condução das mulheres ao conhecimento. Essa relação dialógica acontece entre a narradora-personagem Christine e as Damas Razão, Retidão e Justiça. A Razão inicia esse percurso, como a responsável por conduzir Christine a racionalidade, qualidade a qual não faria parte da natureza feminina, segundo Aristóteles.

No primeiro capítulo da obra entramos em contato, com a primeira referência misógina *As Lamentações de Mateolo*, livro conhecido no período medieval, por sua defesa à misoginia. É neste momento de reflexão após a leitura da obra, que Christine fica confusa e ao mesmo tempo ciente nos defeitos inerentes à natureza feminina, assim mal diz o seu sexo e deseja não ter nascido mulher. Cumpre-se então a função dessas obras, desestabilizar as mulheres, fazendo-as negar até mesmo o que têm convicção de saber. É o que nos diz a Dama Razão: “Ficamos muito comovidas com teu desespero, e queremos retirar-te desta alienação; ela te cega a tal ponto de rejeitares o que tens convicção de

saber, para acreditar em algo que só conheces através da pluralidade de opiniões alheias”. (PIZAN, 2012, p. 55).

A Dama Razão inicialmente tem esse papel de chamar Christine a realidade, aconselhá-la a não cair em divagações e principalmente a não abandonar o que já conhece, baseando-se unicamente em opiniões contrárias. “Concentra-te, retoma tua consciência e não te preocupas mais com essas tolices” (PIZAN, 2012, p. 56). A educação em *A Cidade das Damas* se pauta no exercício de desconstruir para construir, o conhecimento é guiado pela descoberta, pela experiência. Segundo Calado (2006, p.89), as Damas: “Também incitam-lhe a resolver suas questões, baseando-se não apenas pelas leituras dos livros, mas também pela leitura do mundo, ou seja, por sua própria experiência, seu saber empírico, obtendo seus próprios julgamento”.

Um dos argumentos, no qual se fundamenta a defesa do sexo feminino ao longo de toda a obra é apresentada pela Dama Razão “Recomendo-te, então, que tires proveito de tais escritos que recriminam as mulheres, voltando-os ao teu favor, quaisquer que fossem a intenção deles”. (PIZAN, 2012, p. 56). Guiada por esse ensinamento, Christine é ensinada a defender-se, e refutar as obras e autores que maldizem as mulheres.

Um dos pontos abordados na obra é a desconstrução do saber produzido pelo masculino, em torno de uma imagem negativa das mulheres. A ideia do conhecimento filosófico como uma verdade inquestionável é problematizada por Pizan. “*Ora, pareces acreditar que tudo o que dizem os filósofos é digno de fé e que eles não podem se enganar*”. (Pizan, 2012, p. 55).

Portanto, desestabilizar esse saber institucionalizado, era questionar a própria condição feminina e uma natureza que se dizia inata as mulheres. Assim, é importante pensar sobre o que era ser mulher no período medieval? E o que essas mulheres acreditavam ser? Na verdade o que as autoridades ditavam sobre as mulheres, é considerado o próprio saber, portanto, verdade inquestionável. Questionar esse saber, negando-o a partir de exemplos de mulheres virtuosas era um dos objetivos de Pizan. Mas também, apresentar a estas mulheres a possibilidade de conhecer um outro olhar sobre si mesmas. Em um processo de autoconhecimento, possibilitando que elas se enxergassem nessas virtudes.

Referências

ABRANTES, Elizabeth Sousa. “Damas bem dotada”: Educação e identidade feminina na baixa Idade Média. In: História Antiga e Medieval - sonhos, mitos e heróis: memória e identidade. Org. ZIERER, Adriana. VIEIRA, Ana Lívia Bonfim. ABRANTES, Elizabeth Sousa. São Luís: EDUEMA, 2015.

BROCHADO, Cláudia. As intelectuais na Idade Média – por uma genealogia feminina: Isabel de Villena, escritora ibérica do sec. XV. In: DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. **As intelectuais na idade média:** pensadoras, místicas, cientistas e literatas. Organizadora. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. p. 105-120.

CASAGRANDE, Carla. “A mulher sob Custódia”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dirs). História das Mulheres no Ocidente. Porto: Edições Afrontamento, 1990. DEPLAGNE. Luciana Eleonora de Freitas Calado. **A cidade das Damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan.** 2006. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco.

LE GOFF, Jaques. **Os intelectuais na Idade Média.** Tradução de marcos de Castro. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

OPITZ, Claudia. O Quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Dirs). História das Mulheres no Ocidente. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas.** Tradução e apresentação de Luciana de Freitas Calado Deplagne. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 2012.

PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1996.

SOUZA, Daniele Shorne de. **A cidade das damas e seu tesouro: o ideal de feminilidade para Cristina de Pizan na França do início do século XV.** 2013. Dissertação (Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

AS CANTIGAS DO AMOR TOTAL: CONSIDERAÇÕES SOBRE O NEOTROVADORISMO NA POESIA DE VINICIUS DE MORAES

Me. Jonathan Lucas Moreira Leite (PPGL-UFPB)
Ma. Jéssica Rodrigues Férrer (PPGL-UFPB)

1. UM NEOTROVADOR

A figura de Vinicius de Moraes pode lembrar, imediatamente, a dos trovadores medievais por diversos motivos. Um deles é o fato do poeta carioca ter dividido sua produção artística entre a poesia dos livros e a poesia das canções. O poeta que tece seus textos para a performance musical, o menestrel brasileiro. Não há dúvidas de que as relações entre a canção e a poesia são fronteiriças. Além de serem indissociáveis durante o trovadorismo, as duas artes compartilham categorias como ritmo, melodia, rima.

Em entrevista cedida à Clarisse Lispector, publicada originalmente na revista *Manchete*, o poeta afirma: “Não separo a poesia que está nos livros da que está nas canções” (MORAES, 2012. p. 80). Apesar de afirmar não separá-las, podemos concluir que Vinicius as diferencia, ou ao menos realiza acomodações entre um gênero e outro. Excetuando-se alguns textos, como *Poema dos olhos da amada*, é possível observar o quão diferente é a canção e a poesia do autor. Nas escolhas léxicas, sintáticas, na extensão dos textos percebemos que o autor compõe de um modo diferente o que será canção e o que será poesia. Com isso, não desejamos traçar nenhuma hierarquia entre as duas artes, nosso intuito é apenas registrar uma observação geral sobre a obra do autor.

Dentro da totalidade da obra de Vinicius de Moraes, abordaremos apenas a poesia dos seus livros, tendo em vista que a análise de ambos os códigos exigiria um aprofundamento teórico sobre os estudos da canção popular e suas relações com a literatura, aporte esse que não estava previsto na nossa pesquisa. De modo algum afirmamos, porém, que não existem ecos medievais no cancioneiro do autor, apenas não comparece entre os nossos objetivos averiguá-los.

Temos como principal objetivo neste trabalho analisar os ecos da literatura trovadoresca na poesia de Vinicius de Moraes, pensando, principalmente, nas relações entre os símbolos do universo medieval e suas recriações promovidas pela poesia do autor. Entendemos que o *Neotrovadorismo* trata-se da tensão que se estabelece entre uma tradição poética e as conquistas e liberdades modernas. Sendo assim, não pretendemos

encontrar, necessariamente, a exata repetição dos modelos trovadorescos. Analisaremos, antes, como se atualizaram, na poesia do autor, os símbolos da tradição dos trovadores.

Na Idade Média, o símbolo tem importância fundamental para as artes. Pastoureaud, ao escrever sobre o verbete “símbolo” no *Dicionário temático do ocidente medieval*, organizado por Le Goff e Schmitt, chama atenção para a peculiar importância da significação simbólica no período medieval. “O símbolo é um modo de pensamento e de sensibilidade “natural” para os autores da Idade Média” (2006. p. 495). Segundo o autor:

O pensamento analógico medieval esforça-se especialmente para estabelecer um vínculo entre alguma coisa aparente e alguma coisa oculta; e, mais particularmente ainda, entre o que está presente no mundo terreno e o que tem seu lugar entre as verdades eternas do Além. Uma palavra, uma forma, uma cor, uma matéria, um número, um gesto, um animal, um vegetal e mesmo uma pessoa podem ser revestidos de função simbólica e por isso mesmo evocar, representar ou significar outra coisa além do que pretendem ser ou mostrar. (2006. p. 497)

É evidente que ao analisarmos os símbolos medievais não os lemos mais da mesma forma que as civilizações que os produziram, já que muitos de seus significados se modificaram ou perderam-se por completo. Temos acesso a essa simbologia, principalmente, através dos cancioneiros medievais e do estudo dos medievalistas que destacam a maior incidência de alguns temas e de algumas imagens nos diversos gêneros da lírica trovadoresca, tornando-os assim símbolos daquela literatura.

Dentro da poesia considerada como *neotrovadoresca*, existem várias possibilidades de diálogo com o medievo, seja emulando os aspectos formais, recorrendo às temáticas comuns ao trovadorismo, ou reproduzindo na poesia moderna os símbolos marcadamente medievais. Existem autores que fazem verdadeiras recriações das cantigas trovadorescas, recorrendo à língua arcaica, utilizando a estrofização igual aos poemas medievais, enquanto em outros autores encontraremos apenas ecos, ressonâncias das temáticas poetizadas no trovadorismo. Atenta a essas possibilidades, López descreveu a seguinte tipologia:

- 1) aquel que reproduz mimeticamente os modelos da poesia medieval;
- 2) aquel que recria a atmosfera, ambiente, símbolos, estrutura e procedimentos de tipo paralelístico, que obrigan a ler estes textos en confronto co a lírica medieval;
- 3) aquel que utiliza fórmulas e estilemas medievais, ben polo seu carácter falsamente popular e/ou exótico para construir imaxes vanguardistas (simbolistas, criacionistas e mesmo surrealistas) ben polo carácter lúdico dentro das correntes neopopularistas de vanguarda (LÓPEZ, 1997, p.30-31)

Apesar da importância da tipologia traçada por López, Cunha (2008) identifica alguns problemas de aplicabilidade na classificação acima. Para a autora, existem dificuldades para diferir claramente entre as duas últimas categorias, atentando para o fato de que em várias composições elas coexistem. Além disso, Cunha destaca as composições “cuja forma e musicalidade nos remetem, de imediato, para os códigos fônico-rítmicos explorados pelos trovadores medievais, sem que haja, ao nível temático, qualquer aproximação” (2008. p. 10). Essas composições não são contempladas pela tipologia de López. Diante disso, Cunha propõem uma revisão da primeira tipologia:

- 1) composições que evidenciam uma reprodução mimética, onde, aliando os temas à forma, encontramos uma reprodução quase perfeita das cantigas trovadorescas;
- 2) composições onde se evidencia a referência ao universo trovadoresco, através do reavivamento dos seus símbolos e personagens, versos ou expressões, que podem variar entre uma ou mais referências (incidindo a sua manifestação no plano temático ou vocabular);
- 3) composições que manifestam uma aproximação formal muito evidente, evocando, de imediato, no leitor a sonoridade da lírica medieval, estatizando, porém, um efeito de estranhamento anacrónico, uma vez que, ao nível temático, se distanciam das referidas cantigas. (CUNHA. 2008, p 10)

Pensando na tipologia proposta por Cunha, acreditamos que Vinicius de Moraes estaria enquadrado no segundo grupo, uma vez que o autor dialoga com a tradição trovadoresca a partir da atualização de conceitos como a coita d'amor, sem, entretanto, reproduzir os aspectos formais da lírica trovadoresca, como a *finda*, o *refran* e o *leixa-pren*. Esclarecidas essas questões iniciais, dedicaremos o próximo tópico a investigar como o *neotrovadorismo* comparece na poesia do autor, em particular no poema *Romanza*.

2. AS CANTIGAS DO AMOR TOTAL

A cantiga de amor é um dos principais gêneros da lírica trovadoresca. Segundo Calado: “É através da *canso* que os trovadores lançam a ideia do amor como inspiração poética, inventando o “amor cortês” ou a “fin’amors”, o amor purificado, refinado” (2000. p. 32). O amor, a exaltação à dama, o sofrimento amoroso, a natureza primaveril e a morte são os principais temas tratados por essas cantigas.

Sem dúvidas, a face mais conhecida de Vinicius de Moraes é a representação amorosa. Uma parte substancial de sua obra tem como tema central o amor em suas diversas formas: a pureza, o erotismo, a devoção à mulher amada, o eterno sofrer de quem

ama. O *neotrovador* Vinicius de Moraes é, provavelmente, um dos poetas modernos que se dedicou com mais afinco às temáticas amorosas e uma das possibilidades de leitura de tais poemas é analisá-los a partir de sua relação com as cantigas de amor medievais. Nesse tópico pretendemos examinar as aproximações entre os símbolos do *amor cortês* dos trovadores e o Amor total do poeta.

Dentre os muitos cantos de amor presentes na obra de Vinicius de Moraes, poderíamos analisar os ecos trovadorescos em diversos deles, tais como *Ária para o assovio*; *Invocação à mulher única*; *Soneto do amor perdido*; *Soneto de contrição*; *Cântico*; *A que há de vir*; *A volta da mulher morena*; *Amor nos três pavimentos*; *Sonata do amor perdido*. O poema escolhido para uma análise mais detida foi *Romanza*, presente no livro inaugural do poeta. Além da presença dos símbolos do *amor cortês*, a escolha desse poema também foi regida por sua presença na primeira fase da obra do autor. Apesar de haver uma maior incidência de temáticas ligadas à mística e à transcendência na primeira fase da obra do autor, também é possível identificar em alguns poemas as marcas das cantigas trovadorescas desde seu livro de estreia. Um dos nossos intuitos é demonstrar essa afirmação. Vamos ao poema:

Romanza
Branca mulher de olhos claros
De olhar branco e luminoso
Que tinhas luz nas pupilas
E luz nos cabelos louros
Onde levou-te o destino
Que te afastou para longe
Da minha vista sem vida
Da minha vida sem vista?

Andavas sempre sozinha
Sem cão, sem homem, sem Deus
Eu te seguia sozinho
Sem cão, sem mulher, sem Deus
Eras a imagem de um sonho
A imagem de um sonho eu era
Ambos levando a tristeza
Dos que andam em busca do sonho.

Ias sempre, sempre andando
E eu ia sempre seguindo
Pisando na tua sombra
Vendo-a às vezes se afastar
Nem sabias quem eu era
Não te assustavam meus passos
Tu sempre andando na frente
Eu sempre atrás caminhando.

Toda a noite em minha casa
Passavas na caminhada
Eu te esperava e seguia
Na proteção do meu passo

E após o curto caminho
Da praia de ponta a ponta
Entravas na tua casa
E eu ia, na caminhada.

Eu te amei, mulher serena
Amei teu vulto distante
Amei teu passo elegante
E a tua beleza clara
Na noite que sempre vinha
Mas sempre custava tanto
Eu via a hora suprema
Das horas da minha vida.

Eu te seguia e sonhava
Sonhava que te seguia
Esperava ansioso o instante
De defender-te de alguém
E então meu passo mais forte
Dizia: quero falar-te
E o teu, mais brando, dizia:
Se queres destruir... vem.

Eu ficava. E te seguia
Pelo deserto da praia
Até avistar a casa
Pequena e branca da esquina.
Entravas. Por um momento
Esperavas que eu passasse
Para o olhar de boa-noite
E o olhar de até-amanhã.

Quase um ano o nosso idílio.
Uma noite... não passaste.
Esperei-te ansioso, inquieto
Mas não vieste. Por quê?
Foste embora? Procuraste
O amor de algum outro passo
Que em vez de seguir-te sempre
Andasse sempre ao teu lado?

Eu ando agora sozinho
Na praia longa e deserta
Eu ando agora sozinho
Por que fugiste? Por quê?
Ao meu passo solitário
Triste e incerto como nunca
Só responde a voz das ondas
Que se esfacelam na areia.

Branca mulher de olhos claros
Minha alma ainda te deseja
Traze ao meu passo cansado
A alegria do teu passo
Onde levou-te o destino
Que te afastou para longe
Da minha vista sem vida
Da minha vida sem vista?
(2008. p. 36)

Com um forte caráter narrativo, o eu-lírico de *Romanza* conta a história de seu “ídilio” com sua amada da praia. O pretendente via a mulher caminhar e a acompanhava, protegendo o seu passo. O poema divide-se, principalmente, na descrição da beleza da amada, bem como das circunstâncias de seus encontros; na declaração de amor do eu-lírico pela dama (“Eu te amei, mulher serena/ Amei teu vulto distante/ Amei teu passo elegante e tua beleza clara”); e no lamento pelo desencontro entre os amantes.

O poema, relativamente longo com os seus 80 versos, divide-se em dez estrofes com oito versos cada, todos heptassílabos e brancos. A regularidade formal nos remete às cantigas de amor trovadorescas, em geral essas cantigas têm a mesma quantidade de versos em todas as estrofes, excetuando-se as *fiandas* e os *refran*.

Partindo do título do poema, uma das definições para *Romanza* é a de uma: “composição poética tipicamente espanhola, de origem popular, autoria não raro anônima e temática lírica e/ou histórica, geralmente em versos de sete sílabas ou redondilhos maiores, corresponde, até certo ponto com a balada medieval. (MOISÉS. 1974. p. 451). Pensando na definição de Moisés, o autor retoma o símbolo da Romanza, reproduzindo as características formais deste símbolo. Outra definição para Romanza é a de uma obra musical composta para apenas uma linha melódica, relacionando-se, assim, com a musicalidade característica das cantigas. Diversos títulos das obras de Vinicius recorrem a elementos que remontam o caráter musical, tais como balada, cântico, soneto.

Os encontros entre o eu-lírico e sua amada — se é que podemos chamá-los assim — aconteciam em um passeio na praia, a dama na frente e o seu pretendente atrás, protegendo a caminhada, velando pela mulher. Iam até certo ponto da praia e depois retornavam, todos os dias, iam e vinham. Pensando nessa imagem, podemos analisar alguns versos do poema como uma iconização dessa ida e vinda dos passeios do casal. A ida e a volta do passeio é representada pela posição das palavras nos versos, vejamos: “Da minha vista sem vida/ Da minha vida sem vista?” ou ainda “Eu te seguia e sonhava/ Sonhava que te seguia”. A alternância entre as palavras vida/ vista e sonhava/ seguia representam o passeio do casal de forma icônica. Podemos, ainda, ler como um ícone desse passeio a repetição dos versos “Onde levou-te o destino/ Que te afastou para longe/ Da minha vista sem vida/ Da minha vida sem vista?” presentes tanto na primeira estrofe, quanto no desfecho do poema. O ponto de partida é também a chegada.

Um dos símbolos fundamentais das cantigas de amor é o elogio à dama. No *amor cortês*, é muito presente a exaltação da mulher amada, lembrando que na vassalagem amorosa a mulher ocupa o lugar de *senhor* e o trovador é seu vassalo, é seu servo. Não

há nada mais importante para o trovador que a mulher amada, e sua amada é sempre a mais bela dentre todas as mulheres, como afirma Spina: “A mulher excede a todas no mundo em formosura (tema do elogio impossível)” (1956. p. 21). Dentre os elogios à beleza da *mia Senhor*, um símbolo bastante reincidente nas cantigas trovadorescas é o elogio à brancura da amada, lembrando que a mulher louvada pelos trovadores era a dama palaciana; a pele alva é uma marca de sua nobreza. Na primeira estrofe de *Romanza*, podemos observar a recorrência desse símbolo. “Branca mulher”; “olhos claros”; “olhar branco e luminoso”; “luz nas pupilas”; “luz nos cabelos louros”. A primeira estrofe destaca, imensamente, a brancura da mulher amada, os olhos claros, a luz no seu olhar e nos seus cabelos. O eu-lírico, ao longo do poema, segue construindo essa fotografia de claridade, na quinta estrofe afirma ter amado a sua “beleza clara”; a casa de sua amada é “pequena e branca” e o passeio dos amantes acontecia “pelo deserto da praia”.

A luz e a brancura da amada têm lugar de destaque em *Romanza* e comparecem em vários outros poemas do autor, como nos versos de *Invocação à mulher única* “Tu, pássaro — mulher de leite! (...) meu belo cisne, minha bela, bela garça, fêmea/ Feita de diamantes” (2012. p.25). Em poemas como *Cântico* e *A mulher que passa*, a brancura comparece, ainda, como símbolo da pureza, da castidade na comparação da amada com os lírios, segundo Lexikon, “o lírio branco é um antigo e bastante difundido símbolo da luz; a par disso, é considerado, sobretudo na iconografia cristã, um símbolo da pureza, da inocência, da virgindade.” (1978. p.125).

Nas cantigas medievais é comum a presença da dicotomia AVE/EVA, ou seja, a santidade da mulher em oposição à malícia, ao pecado, à sedução. Na poesia de Vinicius de Moraes essa dualidade é representada em diversos poemas pelos símbolos do lírio branco em oposição à rosa vermelha. Nos poemas *Alba*, *A anunciação* e *O escândalo da rosa* o carmesim da rosa é o símbolo da defloração da mulher, da perda da castidade, da brancura do lírio, valendo lembrar que o elogio à brancura no trovadorismo reflete, também, o elogio à castidade.

Ainda na primeira estrofe de *Romanza*, verificamos a presença do olhar da amada no poema, o eu-lírico refere-se aos seus olhos, às suas pupilas. Nas cantigas trovadorescas, o olhar tem grande importância. Além do canto elogioso sobre a beleza nos olhos da mulher amada, o amor nasce pela simples visão da mulher. Os olhos são indicativos do amor da dama. Segundo Abu Muhammad ‘Ali IbnHazm, no tratado *O colar e a pomba*:

O amor tem sinais que o homem sagaz persegue e que um observador inteligente pode descobrir. O primeiro é a insistência do olhar, pois os olhos são a grande porta da alma, que permite ver o seu interior, revelando a sua intimidade e denunciando os seus segredos. Verás, assim, que o amante, quando olha, não pestaneja; desloca o seu olhar para onde se desloca o ser amado, afasta-se para onde ele se afasta e inclina-se para onde ele se inclina, a exemplo do camaleão com o sol. (MONGELLI; VIEIRA. 2003. p. 48)

Os olhos são uma das principais fontes sensoriais para o homem, são também o “espelho da alma” no lugar comum de diversas culturas. No poema de Vinicius de Moraes, a observação do eu-lírico à mulher que passeia na praia é a origem de seu sentimento. O eu-lírico não a toca, nem sequer fala com ela, a breve comunicação que tem com sua amada é através do olhar que trocam no final de cada passeio, no “olhar de boa noite/ E olhar de até amanhã”.

Outro símbolo do *amor cortês* que podemos conferir no poema analisado é a parcimônia do amante, a espera, a prudência, também presentes n’*O colar e a pomba* de Ali IbnHazm (MONGELLI; VIERA. 2003. p. 48). O eu-lírico ansiava para ver sua amada, momento mais importante do seu dia: “Na noite que sempre vinha/ Mas sempre custava tanto/ Eu via a hora suprema/ Das horas da minha vida”. O desejo é de declarar-se à amada, porém hesita diante da possibilidade de ser rejeitado, como fica claro na sexta estrofe em seu sonho/delírio: “E então meu passo mais forte/ Dizia: quero falar-te/ E o teu, mais brando, dizia:/ Se queres destruir...vem”.

Em *Romanza*, desde o início do poema, podemos perceber o sofrimento amoroso do eu-lírico que se pergunta por onde anda sua amada, para onde a levou o destino. Um dos símbolos mais importantes das cantigas de amor é a *coita d'amor*, o sofrimento causado pelo amor que o trovador nutre pela dama e também pela impossibilidade de concretizá-lo. São diversos os poemas na obra de Vinicius de Moraes em que o sofrimento amoroso é tematizado. Citamos como exemplo a primeira estrofe de *Soneto de contrição*:

Eu te amo, Maria, eu te amo tanto
Que o meu peito me dói como em doença
E quanto mais me seja a dor intensa
Mais cresce na minha alma teu encanto
(2012. p.45)

Apesar do amor causar sofrimento ao eu-lírico, podemos perceber que esse pesar é quisto, por vezes esse sofrimento é ostentado como um símbolo da imensidão desse amor. Em *Romanza* o sofrimento do eu-lírico é causado pela incorrespondência da dama, a *dame sans merci*. Depois de um ano de seu cortejo pela praia, em certo momento ela não apareceu para o passeio diário, fato que desperta a tristeza absoluta de seu

pretendente. “Procuraste o amor de algum outro passo”, pergunta-se o eu-lírico, que na estrofe seguinte afirma “sozinho na praia longa e deserta”. Na nona estrofe a solidão é escancarada quando o eu-lírico pergunta-se por que sua amada fugira de seus passos que agora “Só responde a voz das ondas/ Que se esfacelam na areia”. A imagem das ondas remonta, imediatamente, à melancolia do mar nas barcarolas medievais. Nos versos de *A mulher que passa*, também podemos ler o desespero do eu-lírico frente ao desprezo da *mia Senhor*: “Por que não voltas à minha vida?/ Para o que sofro não ser desgraça?”

Maleval (1999) aponta para um símbolo bastante presente nas cantigas medievais, que é o desencadeamento lógico do Ver/ amar/ sofrer. Diversas cantigas medievais seguem esse desenvolvimento. Em *Romanza* podemos observar essa mesma lógica sendo atualizada. Primeiro, o eu-lírico vê a mulher sozinha em seu passeio pela praia deserta (“Sem cão, sem homem, sem Deus”). Depois, a visão da dama causa o amor irreversível de seu pretendente (“Eu te amei, mulher serena/ Amei teu vulto distante/ Amei teu passo elegante/ E a tua beleza clara”). Por fim, a incorrespondência amorosa de sua amada mulher da praia causa o sofrimento do pretendente (“Eu ando agora sozinho/ Na praia longa e deserta”). No trovadorismo o amor é quase indissociável do sofrimento, como diria o próprio Vinicius “Amar é sofrer”, e para os trovadores — os medievais e os modernos —, “todo grande amor só é bem grande quando é triste”.

A última estrofe do poema, além de repetir os versos da primeira estrofe, traz a esperança de retorno da amada, de reconhecimento de seu amor (“Branca mulher de olhos claros/ Minha alma ainda te deseja/ Traze ao meu passo cansado/ A alegria do teu passo”). Um trovador que espera pacientemente pela passagem da amada, pelo passeio na praia e sofre na impossibilidade de concretizar seu amor.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura atenta da obra de Vinicius de Moraes revela, constantemente, um poeta menos conhecido do que se pensa inicialmente. Ler a poesia de Vinicius, respeitando a ordem cronológica dos livros, é como ter em mãos uma boneca russa, o leitor despe a primeira poesia e encontra outra menor, mais sutil

Acreditamos que o *Neotrovadorismo* é uma das possibilidades de leitura da camaleônica poesia de Vinicius de Moraes. Além da relação do poeta com a canção popular, fato que já nos relembra a figura dos trovadores, constantemente seus versos promovem um diálogo com a lírica trovadoresca. É possível identificar no Amor Total

do poeta diversos símbolos do *amor cortês* dos trovadores. A devoção do eu-lírico à amada, o elogio àquela mulher acima de todas as outras, a entrega incondicional ao amor como forma de vida, são ecos do amor integral do trovadorismo. Objetivamos demonstrar algumas dessas características durante o exame do poema *Romanza*.

4. REFEÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.
- CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *Chico Buarque: um moderno trovador*. João Pessoa: Ideia, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*. Companhia das Letras, 1987.
- _____, Augusto de; DE CAMPOS, Haroldo. *Traduzir & trovar: poetas dos séculos XII a XVII*. 1968.
- CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. São Paulo: Difel, 1981.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CUNHA, Sílvia Marisa dos Santos Almeida. *Un Chant Novel: A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Sena*, Universidade de Aveiro, 2008.
- DE VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis. *Glossário do cancioneiro da ajuda*. AM Teixeira, 1921.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo Edusc, 2006.
- LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. *Representações femininas residuais na lírica de Vinícius de Moraes*. Universidade Federal do Ceará, 2013.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978..
- LÓPEZ, Teresa. *O neotrobadorismo*. Edicions A Nossa Terra. 1997.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.
- _____, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo. Editora Cultrix, 1974.
- MONGELLI, Lênia M., VIEIRA, Yara Frateschi. *A estética medieval*. Direção de Massaud Moisés. Cotia, SP: Editora Íbis, 2003.
- MORAES, Vinicius de. *Forma e exegese/Ariana, a mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____, Vinicius de. *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. No. 32. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1975.
- NUNES, Irene Freire; MARTINS, Fernando Cabral. *Os trovadores provençais*. Documenta: Lisboa, 2014.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Vinicius de Moraes : do «trobaric» ao «trobar leu» [crítica a 'Poesia Completa e Prosa', de Vinicius de Moraes]* In: Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários, n.º 157/158, Jul. 2000.

- SPINA, Segismundo. *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.
- _____, Segismundo. *Era Medieval*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- _____, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. Vol. 2. Edusp, 1991.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- TAVANI, Guiseppe. *Trovadores e jograis: introdução à poesia galego portuguesa*. Editora Caminho, Portugal, 2002.
- VALENÇA, Alceu. *Cavalo de pau*. Ariola discos, 1982.
- VAN WOENSEL, Maurice, VIANA, Chico. *Poesia medieval: ontem e hoje*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1998.

GIORDANO BRUNO: APROPRIAÇÃO E REELABORAÇÃO DA ESPECULAÇÃO CUSANA SOBRE A INFINITUDE DE DEUS E DO UNIVERSO

Prof. Dr. José Teixeira Neto (UERN)

“Superar é herdar e acrescentar”, afirma Ortega y Gasset em uma de suas aulas publicadas em *O que é a filosofia?* (2016, p. 231). Cabe, nesse sentido, a cada filósofo acrescentar sempre novos conceitos à tradição que herdou e, nisso mesmo, superá-la. No caso de Nicolau de Cusa afirma-se que “inova a partir da tradição” ou “assimila produtivamente” as tradições filosófico-teológicas que configuram a sua especulação e o seu pensamento. (BEIERWALTES, 2005; GONZÁLEZ RÍOS, 2014). No presente texto, especificamente, pretendemos argumentar que Giordano Bruno “superá”, no sentido de “herdar e acrescentar”, a especulação cusana sobre a infinitude de Deus e do universo.

O texto que ora apresentamos é fruto das discussões realizadas no projeto de pesquisa PIBIC e PIBIC-Jr. intitulado “Giordano Bruno (1548-1600): o universo infinito e os infinitos mundos”. O referido projeto de pesquisa era a segunda parte de uma pesquisa cuja problemática inicial fora investigar o início das discussões modernas sobre o conceito de “infinito” relacionado, principalmente, às questões metafísicas e cosmológicas em Nicolau de Cusa (1401-1464). Na primeira parte da pesquisa situamos histórica e filosoficamente o pensamento cusano a partir da discussão sobre a infinitude de Deus e do universo. Para determinar os diversos usos e significados que o termo “infinito” assume no pensamento cusano e em que sentido Nicolau afirma que tanto Deus quanto o universo são infinitos, tomamos como ponto de partida o primeiro e o segundo livro do *De docta ignorantia*, texto escrito em 1440 pelo pensador alemão.

Heimsoeth em *Os seis grandes temas da metafísica ocidental* (2006, p. 101) lembra que a “absoluta infinitude” é o único predicado positivo de Deus para Nicolau de Cusa. Lembra ainda que a sua metafísica e filosofia natural é “a primeira na era cristã a ensinar a infinitude do mundo” (1960, p. 110). Sobre a relação entre Bruno e Nicolau, considerava Heimsoeth (1960, p. 111) que os ensinamentos do “grande alemão” determinou, por meio de Bruno, a imagem do cosmos da ciência e da metafísica moderna.

A influência dos escritos do Cardeal alemão na “filosofia nolana” foi reconhecida pelo próprio Giordano. Para Cassirer (2001, p. 79) “o próprio Bruno jamais deixou qualquer dúvida sobre o quanto devia aos dois pensadores – ao ‘divino Nicolau de Cusa’ e a Copérnico -, que ele louva como seus verdadeiros libertadores espirituais”. No Terceiro Diálogo da obra *Acerca do infinito, do universo e dos mundos*, quarto texto do

grupo das Obras Italianas¹, Giordano Bruno (2011, p. 94) chama a atenção para o “engenho” do Cardeal de Cusa, mas também aponta pela boca de Filóteo os limites da doutrina cusana:

FIL. Conheceu e viu muito, este senhor, que é verdadeiramente um dos particularíssimos engenhos que têm respirado estes ares; mas, quanto à apreensão da verdade, fez tal como quem nada em ondas tempestuosas, ora arremessado para cima, ora para baixo; porque não via a luz contínua, aberta e clara, não andando com regularidade e tranquilidade, mas interruptamente, e com certos intervalos. A razão disso, é que *ele não se libertou de todos os falsos princípios da doutrina comum de que estava imbuído, e de que tinha partido;* (*Cursivo nosso*).²

Retomemos o caminho para pensar em que sentido Bruno assimila fecundamente as especulações cusanas sobre a infinitude de Deus e a infinitude do universo. Em primeiro lugar, resumidamente apresento as conclusões cusanas.

¹ Os textos que compõem as obras italianas foram escritos por Bruno entre 1582-1585. A peça *Candelaio* foi escrita em Paris em 1582 e os restantes foram escritos em Londres: em 1584 foram escritos *La cena de le Ceneri*; *De la causa, princípio et uno*; *De infinito, universo et mondi*; *Spaccio de la bestia trionfante* e em 1585 foram escritos *Cabala del cavallo pegaseo com l'aggiunta dell'asino cillenico* e *De gl'heroici furori*. Segundo Bombassaro (2010, p. XVI) “os diálogos italianos constituem o núcleo básico da filosofia nolana”. Sobre os seis diálogos italianos Eugenio Canone (2000, p. 256) afirma que “À maneira de explosões surgiram, no decorrer de apenas dois anos, seis importantes obras, redigidas em diálogo [...]. A forma do diálogo filosófico e redação em língua italiana tiveram motivação antiacadêmica. Os primeiros três escritos desenvolvem, rompendo com o aristotelismo predominante, uma cosmologia infinitista baseada numa ontologia rigorosamente monista, que repousa sobre a ideia da unidade daquele princípio que por toda a eternidade dá vida a todo o universo na pluralidade e mutabilidade das coisas particulares.”

² Já no terceiro diálogo de *A ceia das cinzas*, segundo texto do grupo das Obras Italianas, Bruno havia louvado Nicolau de Cusa em dois momentos. No primeiro por boca de Teófilo, porta voz do Nolano nessa obra: “Mas, ao Nolano, certamente pouco importa se Copérnico, o pitagórico Hicetas de Siracusa, Filolau, Heráclides de Ponto, Ecfanto o pitagórico, Platão no Timeu (ainda que de modo tímido e inconstante, pois sustentava isso mais por crença que por ciência), o divino Cusano [*cursivo nosso*] no segundo livro da *Douta ignorância*, e outros indivíduos certamente muito raros, tenham afirmado, ensinado e confirmado isso antes dele, porque ele o afirma por outros princípios mais sólidos, que lhe permitem, não por autoridade, mas por inteligência viva e razão, ter isso de modo seguro como qualquer outra coisa que possa ter por certa”. (2012, p. 72-73). Pouco depois, ainda no terceiro diálogo, agora por boca de Smith, disse: SMITH. “[...]. Gostaria que complementásseis o que dissesseis antes sobre isso, dado que há muitas terras semelhantes a esta, inclusive inumeráveis, e me lembro de ter lido em *Nicolau de Cusa, cujo juízo sei que não reprovais, a opinião segundo a qual também o sol tem partes diferentes, como a Lua e a Terra*. Por isso, ele afirma que, se fixarmos atentamente nosso olhar ao corpo do Sol, veremos que, no centro daquele esplendor, radicado fundamentalmente na circunferência, há uma notabilíssima opacidade”. Ao que responde TEÓFILO. “*Por ele, divinamente dito e compreendido; por vós, muitíssimo bem aplicado*”. (2012, p. 84-85. *Cursivo nosso*). Nas ideias contidas na “terceira proposição de Nundinio”, ainda no terceiro diálogo, ecoam ideias já defendidas por Nicolau de Cusa no segundo livro do *De docta ignorantia*: “Estou certo de que não somente a Nundinio, mas também a todos aqueles que pretendem conhecer a fundo a questão, não é possível jamais encontrar uma razão medianamente provável *pela qual haja um limite neste universo corpóreo* e, consequentemente, que os astros contidos em seu espaço sejam também em número finito e que, além disso, *este universo tenha um centro e meio natural determinado*”. (2012, p. 86-87, *cursivo nosso*).

No segundo livro do *De docta ignorantia* Nicolau afirma que o leitor se admirará ao ler³ “[...] coisas antes inauditas, posto que a douta ignorância mostra que elas são verdadeiras” (*De docta ignorantia*. L. II, cap. XI, n. 156). Por exemplo, Nicolau afirma que “[...] é impossível que a máquina do mundo tenha esta terra sensível, o ar, o fogo ou qualquer outro elemento como centro fixo e imóvel, considerados os vários movimentos das esferas” (*De docta ignorantia*. L. II, cap. XI, n. 156); “[...] o centro do mundo coincide com a circunferência. E, por conseguinte, o mundo não tem circunferência.” (*De docta ignorantia*. L. II, cap. XI, n. 156); ou “[...] a terra, que não pode ser o centro, não pode ser privada de qualquer movimento”. (*De docta ignorantia*. L. II, cap. XI, n. 157) e, por fim, talvez a mais inaudita, a afirmação de que “[...] é evidente que a terra se move” (*De docta ignorantia*. L. II, cap. XI, n. 159).

Porém, para o propósito dessa comunicação, queremos nos deter mais especificamente na afirmação cusana de que o universo é infinito. O primeiro livro do *De docta ignorantia* é dedicado ao Máximo absoluto e o segundo é uma especulação sobre o universo ou máximo contraído. Para que pudéssemos compreender tal assertiva e em que sentido, mesmo sendo infinito, o universo não é Deus foi necessário determinar com Nicolau a diferença entre o “*infinito negativamente*” e o “*infinito privativamente*”:

Só, pois, o máximo absoluto é infinito negativamente. Portanto, só ele é aquilo que pode ser com toda a potência. Mas, como o universo abraça tudo o que não é Deus, não pode ser infinito negativamente, embora seja sem termo [*sine termino*] e, assim, infinito privativamente. E, com base nestas considerações, não é finito nem infinito. Pois não pode ser maior do que é, o que acontece por defeito. Efectivamente, a possibilidade ou a matéria [*possibilitas enim sive matéria*] não se estende para além de si própria. Não é diferente dizer ‘o universo pode sempre ser maior em ato’ e dizer ‘o poder ser passa a ser infinito em acto’, o que é impossível, porque a actualidade infinita [*infinita actualitas*], que é absoluta eternidade, não pode provir do possível, ela que é em acto toda a possibilidade de ser [*essendi possibilitas*] por isso, embora em relação à potência infinita de Deus, que é interminável, o universo possa ser maior, no entanto, dada a resistência da possibilidade de ser, ou matéria, [*tamen resistente possibilitate essendi aut matéria*] que não é extensível até ao infinito em acto, o universo não poder ser maior. E, assim, é sem termo [*interminatum*], uma vez que nada em acto maior do que ele, face ao qual tivesse termo, é possível ser dado. E, deste modo, é infinito de modo privativo. Ora em acto não é senão de modo contraído, a fim de ser do melhor modo que lho permite a condição de sua natureza. É, pois, uma criatura, que é necessariamente pelo

³ André (1995, p. 73, *cursivo nosso*) alerta que “[...] considerações e trabalhos mais científicos deste místico renascentista [Nicolau de Cusa] são determinados, na sua base filosófico-epistemológica, *por uma atitude e um travejamento conceptual de natureza mística*, fora dos quais perderiam todo o seu sentido. Neste âmbito, interessam-nos especialmente três domínios: a matemática, a cosmologia e as ciências experimentais, pois foram justamente estes os domínios mais salientados por aqueles que colocam este pensador no número dos precursores da Ciência Moderna”.

ser divino [*ab esse divino*] absoluto e simples [...]. (*De docta ignorantia*. L. II, cap. I, n. 97. *Cursivos nossos*)⁴

A diferença entre ser infinito negativamente (*negative infinitum*) e ser infinito privativamente (*privative infinitum*) compreende-se a partir da diferença entre a possibilidade ou matéria do universo e a potência divina. A possibilidade do universo é limitada, não extensível ao infinito e isso implica que o universo “não pode ser maior do que é”. Mas, com relação “à potência infinita de Deus, que é interminável” (*quae est interminabilis*) o universo pode ser maior do que é. Nesse sentido, é finito com relação a sua possibilidade e infinito com relação à potência de Deus. Porém, nada é maior que o universo, ou seja, não se dá em ato nada que o limite, pelo contrário, ele abarca “tudo que não é Deus” e, portanto, o universo é sem termo (*sine termino vel interminatum*).

Uma última noção importante que aparece nesse texto é o fato de a possibilidade ou potência divina ser “atualidade absoluta” e a possibilidade do universo ser uma possibilidade contraída, ou seja, em ato o universo é contraído. Isso implica que o universo é uma criatura, pois “contracção significa, relativamente a uma coisa, o ser isto ou aquilo” (*De docta ignorantia*. L. II, cap. IV, n. 116, p. 83), ou seja, ser algo determinado, concreto etc. Parece, então, que só poderíamos compreender o “universo” estando atentos à sua relação com o absoluto e à sua relação com as coisas singulares explicitadas por meio da *contratio*.⁵

De certo modo, Nicolau começa a romper com a noção de um universo fechado e limitado por uma abóbada fixa⁶. Porém, embora o universo seja *sine termino*, permanece ainda finito tendo em vista a possibilidade ou matéria que “limita”, se assim podemos ousar dizer, a absoluta potência de Deus. O poder ser das coisas, ou seja, sua possibilidade absoluta é o próprio Deus, mas toda possibilidade ou matéria quando pensada fora de Deus é sempre contraída e determinada. Portanto, em ato não se poderia dar uma possibilidade ou matéria infinita e tento em vista possibilidade ou matéria do universo, a absoluta potência de Deus se contrai e tudo que não é Deus e é “pelo ser divino (*ab esse divino*)”, é “isto ou aquilo”, ou seja, algo determinado.

⁴ Sobre a infinitude afirmada de Deus e do universo, Nicolau de Cusa, parece manter a doutrina tomista que aparece na *Suma Teológica*, Primeira parte, Questão 07, Artigos 1-4.

⁵ Para uma introdução ao conceito de “*contractio*” no *De docta ignorantia* indicamos a leitura do seguinte texto: Machetta (2007; p. 113-144).

⁶ André (1995, p. 78): “[...] seria erróneo desarticular as revolucionárias fórmulas [cosmológicas] cusanas da inspiração místico-teológica que as suporta e que também, de certo modo, as limita.” Na página seguinte, André termina por concluir que “Não há, no entanto, qualquer dúvida de que, sobre este chão místico, é uma nova cosmologia que começa a emergir”.

Passemos a verificar algumas afirmativas de Bruno. Em *A ceia das cinzas*, terceiro diálogo; terceira proposição de Nundínio, Bruno (2012, p. 86), certamente retomando afirmações do *De docta ignorantia* afirma por boca de Teófilo o “mundo infinito” e que, por isso, “não existe corpo algum ao qual simplesmente convém estar no centro ou na periferia, ou entre esses dois pontos”. Além disso, Bruno se distancia daqueles que “remediam” ou ajustam a natureza “até que sirvam bem ao mestre Aristóteles ou algum outro, para chegar à conclusão de que todo o movimento é contínuo e regular ao redor do centro”. Pelo contrário, Bruno se coloca entre aqueles que observam “[...] não as sombras fantásticas, mas as coisas mesmas” e que veem “um corpo aéreo, etéreo, espiritual, líquido, lugar capaz de movimento e repouso, imenso e infinito”. Além disso, para Bruno tal afirmativa deve-se manter tanto no que diz respeito aos sentidos quanto no que diz respeito à razão, ou seja, nem com os sentidos nem com a razão se pode ver que esse universo seja limitado. O argumento bruniano é baseado numa certeza que parece nos distanciar diretamente das ideias antes apresentadas por Nicolau e pela tradição escolástica no que diz respeito à relação entre a causa ou potência infinita e os seus efeitos. Para Bruno, “[...] sendo efeito e consequência de uma causa infinita e de um princípio infinito, ele [o universo] deve ser infinitamente infinito quanto à sua capacidade física e quanto ao seu modo de ser”. Daí que qualquer um que investigue não encontrará jamais razão para que o universo corpóreo seja limitado, para que os “astros contidos em seu espaço sejam também em número finito e que, além disso, este universo tenha um centro e meio natural determinado. (2012, p. 86-87). Assim, Bruno repete Nicolau quanto a ideia de que o universo por ser infinito não possui nenhum corpo sensível como centro, que os mundo são inumeráveis, mas o supera, pois sustenta a possibilidade do universo físico ser infinito atualmente e não somente privativamente como Nicolau havia pensado.

Posteriormente, em *A causa, o princípio e o uno* (2014, p. 71-72), quando está a discutir sobre a possibilidade e de dificuldade de se conhecer o princípio e a causa primeira por seus efeitos, reafirma o universo como “grandioso e infinito efeito da potência divina”. Além disso, reafirma também a existência de “inumeráveis mundos não muito diferentes deste que nos contém” e

[...] como é impossível que tenham o ser por si mesmo, visto que são compostos e dissolúveis (ainda que nem por isso mereçam ser dissolvidos, como foi muito bem-affirmado no *Timeu*) é necessário que eles sejam princípio e causa e que, pela grandeza de seu ser, de seu viver e de seu agir, eles manifestem e proclame, num espaço infinito, com inumeráveis vozes, a

excelência e a majestade infinitas de seu primeiro princípio e de sua primeira causa.

Para compreender em que sentido o universo é um “grandioso e infinito efeito da potência divina”, passemos ao conceito de potência em Bruno. Ainda em *A causa, o princípio e o uno* (2014, p. 118-119), Dicson, um dos dialogantes, pergunta se seria possível “sem errar e cair em contradição, dar à matéria diferentes definições?”. Para Bruno, matéria pode ser considerada como “potência” e como “substrato”. Enquanto potência “[...] não há coisa em que, de certo modo e de uma maneira apropriada, ela não possa ser encontrada; e os pitagóricos, os platônicos, os estoicos e outros mais a situaram tanto no mundo inteligível quanto no mundo sensível”. Porém, Bruno não se acosta a essas tradições, mas diz que discute sobre a potência e a possibilidade “numa acepção mais elevada e mais desenvolvida”. Daí distingue a potência em ativa e passiva. A potência ativa é aquela “pela qual o sujeito da potência pode operar” e a potência passiva é aquela “pela qual o sujeito pode ser, ou pode receber, ou pode ter, ou pode ser de algum modo o substrato de um eficiente”. A potência passiva ainda pode ser considerada relativa ou absolutamente. Daí Bruno afirmar que “não há coisa à qual se possa atribuir o ser sem lhe atribuir a possibilidade de ser” e se a potência passiva responde tão adequadamente à potência ativa, então “[...], se sempre houve a potência de fazer, de produzir, de criar, sempre houve a potência de ter sido feito, produzido e criado”. (2014, p. 119-120). Nesse sentido, a potência ativa e a potência passiva são a mesma quando as atribuímos ao primeiro princípio.

A partir dessa noção de potência ou possibilidade Bruno pode considerar aquilo que “é tudo o que pode ser”, ou seja, o princípio primeiro no qual “ato e potência são a mesma coisa” e aquelas coisas que embora sendo, poderiam não ser ou ser de outro modo e nos quais a “potência sempre é limitada a um único ato”, como por exemplo, o homem e a pedra: “O homem é o que pode ser, mas não é tudo o que pode ser”; “A pedra não é tudo o que pode ser, porque não é cal, nem vaso, nem pó, nem erva”. A partir daí e ao utilizar termos explicitamente cusanos ele pode concluir: “Por conseguinte, toda potência e todo ato que, no princípio, é como que complicado, unido e uno, nas outras coisas é explicado, disperso e múltiplo” (GIORDANDO BRUNO, 2014, p. 121).

Agora, percebemos como a mesma doutrina pode ser diversamente referida ao universo que para Bruno é, ao mesmo tempo, “tudo o que pode ser” e também “já não é tudo o que poder ser”. No primeiro caso, “graças às mesmas espécies, aos mesmos membros principais e à mesma capacidade de conter a totalidade da matéria, à qual nada

se acrescenta e da qual nada se retira, e que tem uma forma total e única” e, no segundo caso, “[...] devido às mesmas diferenças, aos modos, às propriedades e individualidades;”. Porém, para não correr o risco de igualar a potência absoluta do princípio primeiro com aquela do universo, Bruno (2014, p. 120-121) impõe uma diferença, pois para ele o universo:

[...] não é nada mais que uma sombra do primeiro ato e da primeira potência e, por conseguinte, a potência e o ato não são nele absolutamente a mesma coisa, porque nenhuma de suas partes é tudo o que pode ser. Sem contar que, naquele modo específico que dissemos, o universo é tudo o que pode ser, segundo o modo da explicação, da dispersão e da distinção, ao passo que seu princípio é tudo o que pode ser de modo unitário e indiferenciado, porque nele tudo é tudo e absolutamente uma única e mesma coisa, sem diferença nem distinção. (p. 120-121)

Por último, em *Acerca do infinito, do universo e dos mundos* (2011) Bruno volta a reafirmar que “[...] o universo será de dimensão infinita, e os mundos inumeráveis”. (p. 34)” e termina por acrescentar, a pedido de Elpino, as razões pelas quais o universo é infinito não só “[...] pela capacidade e faculdade do espaço infinito, e pela possibilidade e conveniência da existência de inumeráveis mundos [...]”, mas pelas “circunstâncias do eficiente”, ou seja, a uma causa e princípio infinito se “harmoniza um efeito de tal modo infinito”. Por questão de tempo aqui referimos apenas a conclusão dessa discussão sem levar em consideração os problemas que Bruno terá que responder, por exemplo, sobre o movimento. Bruno conclui essa parte assim: Filóteo: “Para concluirmos aquilo que pretendemos, digo que, se no primeiro eficiente existe potência infinita, existe também operação, da qual depende o universo de grandeza infinita e um número infinito de mundos” (2011, p. 43-44).

Essa certeza era tal para Bruno que em 1592, diante do Cardeal Veneziano D. Sebastião Barbadico, padre Inquisidor, Bruno reafirma a sua intenção e o que ele pensa:

Eu mantenho um universo infinito, isto é, efeito da potência divina, porque eu estimava indigno da bondade e potência divina que, podendo produzir além desse mundo outro e infinitos outros, produzisse um mundo finito. Assim, afirmei infinitos mundos particulares semelhantes ao da Terra; que com Pitágoras entendo um astro, semelhante ao que é a Lua, outros planetas e outras estrelas, que são infinitas; e que todos estes corpos são mundos e sem número, que depois formam a universalidade infinita em um espaço infinito; e que se chama de universo infinito, no qual existem inúmeros mundos. De modo que são dois tipos de grandeza infinita, a do universo e da multidão de mundos, daí indiretamente se entender ser repugnada a verdade da fé.⁷

⁷ [...] ch'io tengo un infinito universo, cioè effetto della infinita divina potenzia, perché io stimavo cosa indegna della divina bontà e potenzia che, possendo produr oltra questo mondo un altro ed altri infiniti,

A partir desses textos podemos tentar uma consideração rápida. Para manter a diferença entre o criador e a criatura, portanto, entre Deus e o Universo, Nicolau de Cusa repete a já clássica diferença entre o “infinito negativo” e o “infinito privativo”. Nesse sentido, o universo só pode ser pensado na perspectiva do “infinito privativo”, pois como já acenamos, poderia ser maior tendo em vista a potência divina que não tem limites, mas não tendo em vista “a possibilidade ou a matéria”. No fim das contas, o universo “é sem termo”, pois não é possível que se dê em ato nada maior do que o universo. (*De docta ignorantia*. L. II, cap. I, n. 97). Por sua vez, em Giordano a diferença entre Deus e o universo parece se desfazer. A “possibilidade ou matéria” do universo já não pode conter a potência divina que, enquanto infinita, não poderia produzir um efeito finito. Bruno teria vacilado e afirmado o panteísmo? Para o debate apresentamos duas perspectivas: a primeira de Heimsoeth (1960, p. 111) que afirma: “Dios y el mundo se aproximan de este modo continuamente y surge el peligro de que acaben coincidiendo. Giordano Bruno vacila. El panteísmo está en su obra siempre a la puerta; y si muchas veces es rechazado rudamente, aparece otras encubierto”. Por sua vez, ancorado na diferença entre o universo-uno, substância infinita, e os mundos, o primeiro “incriável”, “imorredouro” e “imutável” e, os outros corpos celestes, “gerados”, Canone (2000, 262-263) enfatiza que “A definição tradicional da ‘filosofia nolânica’ como sendo panteísta mostra-se aqui em toda a sua impropriedade, considerando-se a fundamental ‘diferença entre o universo e as coisas do universo’, que é ressaltada fortemente por Bruno”.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, João Maria. Da mística renascentista à racionalidade científica pós-moderna. A propósito da articulação entre Ciência, Filosofia e Misticismo em Nicolau de Cusa. In. Revista Filosófica de Coimbra – n° 7 – vol. 4 (1995), p. 67-101. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/da_mistica_renasc>. Acesso em 25 de julho de 2017.
- BEIERWALTES, Werner. Cusanus. Reflexión metafísica y espiritualidad. Traducción de Alberto Ciria. Pamplona: Eunsa, 2005.
- BOMBASSARO, Luiz Carlos. Apresentação. In: GIORDANO BRUNO. **Castical**. Introd. Nuccio Ordine; texto estabelecido por Giovanni Aquilecchia; notas Giorgio

producesse un mondo finito. Si che io ho dechiarato infiniti mondi particolari simili a questo della Terra; la quale con Pittagora intendo uno astro, simile alla quale è la Luna, altri pianeti ed altre stelle, le qual sono infinite; e che tutti questi corpi sono mondi e senza numero, li quali costituiscono poi la università infinita in un spazio infinito; e questo se chiama universo infinito, nel quale sono mondi innumerabili. Di sorte che è doppia sorte de infinitudine de grandezza dell'universo e de moltitudine de mondi, onde indirettamente s'intende essere repugnata la verità secondo la fede (DOCUMENTI VENETI, 1921, p. 709. Itálico nosso).

- Bárberi Squarotti; trad. Alessandra Vannucci, Luiz Carlos Bombassaro (coord.). Caixas do Sul, RS: Educs, 2010, p. VII-XVI.
- CANONE, Eugenio. Giordano Bruno. In: BLUM, Paul Richard. (Org.). Filósofos da Renascença. Uma introdução. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2000, p. 247-267.
- CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento**. Trad. João Azenha Jr. e Mario Eduardo Viaro. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DOCUMENTI VENETI. In: SPAMPANATO, V. **Vita di Giordano Bruno con documenti editi e inediti**. Messina: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1921, p. 706-714.
- GIORDANO BRUNO. **Acerca do infinito, do universo e dos mundos**. 6ª Edição. Introdução de Victor Matos e Sá. Tradução, Notas e Bibliografia de Aura Montenegro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- GIORDANO BRUNO. **Acerca do infinito, do universo e dos mundos**. Tradução: Diamantino Fernandes Trindade; Lais dos Santos Pinto Trindade. 2ª Edição. São Paulo: Madras, 2006.
- GIORDANO BRUNO. **A causa, o princípio e o uno**: obras italianas. Texto estabelecido por Giovanni Aquilecchia. Introdução de Thomas Leinkauf. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2014.
- GIORDANO BRUNO. **A ceia das cinzas**. Texto estabelecido por Giovanni Aquilecchia. Introdução de Miguel Ángel Granada. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2012.
- GONZÁLEZ RÍOS, José. Metafísica de la palabra. El problema del lenguaje en el pensamiento de Nicolás de Cusa (1401 – 1464). Directora: Profa. Dra. Claudia D'Amico; Co-director: Prof. Dr. Klaus Reinhardt. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras, Febrero de 2010 (Tese de doutorado). A tese foi publicada em 2014: GONZÁLEZ RÍOS, José. Metafísica de la palabra. El problema del lenguaje en el pensamiento de Nicolás de Cusa. Buenos Aires, Biblos, 2014 (Colección Presencias Medievales)
- HEIMOSOETH, Heinz. **Los seis grandes temas de la metafísica occidental**. Traducción de José Gaos. Tercera Edición. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- MACHETTA, Jorge M. Dependencia y consistencia de lo causado – Lo máximo contractual y la consistencia de lo singular. Un recorrido a través de los textos de la docta ignorantia, libro II, capítulos 1º al 5º. IN: **Scintilla**. Revista de Filosofía e mística medieval. Vol. 4 – nº1 – jan./jun. 2007; p. 113-144.
- NICOLAU DE CUSA. **A douta ignorância**. Tradução, introdução e notas de João Maria André. 2ª Edição. Lisboa/Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. **O que é a filosofia?** Tradução de Felipe Denardi; posfácio de María Zambrano. Campinas, SP: Vide Editorial, 2016.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma teológica*. Teologia – Deus – Trindade. Volume 1. Parte I – Questões 1-43. São Paulo: Loyola, 2001.

DON QUIJOTE: LA CRÍTICA QUE TRANSPONE EL TIEMPO

Jossana Melo da Silva (UFPB)

Dr. Juan Ignacio Jurado Centurión López (UFPB)

1. INTRODUCCIÓN

El libro intitulado “*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*” fue escrito por el español Miguel de Cervantes (1457 – 1616); su primera parte fue publicada en 1605 y la segunda intitulada “*El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*” fue publicada en 1615, un año antes de la muerte del autor. Los libros relatan la historia del personaje Alonso Quijano, un hidalgo que tiene cincuenta años y vive en La Mancha con su ama y su sobrina cuidando de la administración de su hacienda. Un día de tanto leer libros de caballerías se vuelve loco y decide salir en busca de aventuras.

A lo largo de más de cuatrocientos años desde que el libro fue escrito, mucha cosa se ha perdido y ha cambiado, como por ejemplo, la forma como las personas se comportan, se visten, piensan, así como también los avances tecnológicos en los últimos años, pero el libro escrito por Cervantes continua un gran éxito, en pleno siglo XXI, pues las personas continúan todavía identificándose con los personajes de la obra, porque nos valores que pasa a los lectores no han cambiado, como la verdad, la bondad y la fidelidad, etc.

Al escribir el libro de Don Quijote Cervantes tuvo como inspiración los acontecimientos y la sociedad de la época en que vivía, por eso los critica. Una de las primeras críticas que se puede encontrar en el libro está en el prólogo, en el cual se sabe que su principal intención al escribir el libro era acabar con los libros de caballerías. Pero algunas de las otras críticas que hace en su libro pueden ser también aplicadas a la sociedad del siglo XXI. Con nuestra reflexión queremos mostrar algunos fragmentos de episodios específicos de la obra con los cuales, el autor critica a su época, también lo asociaremos a acontecimientos que pueden ser vistos actualmente, así como constatar la aparición de la utopía en la obra.

El primer episodio a ser analizado, es el del “Siglo de oro”, en el cual se puede ver algunos rasgos que son característicos de la utopía, y que están presentes en este episodio, porque proyecta un mundo perfecto en el que es imposible la existencia. Además utiliza la utopía como una forma de criticar la sociedad.

El segundo episodio a ser analizado, es el de “los molinos de viento”, en el cual Cervantes hace una crítica a la modernidad, pues era la responsable por algunos de los

problemas que sufrían las personas en aquella época. De la misma manera que la modernidad ocasionaba problemas en el siglo XVII, estos continúan hasta los días actuales, pues el progreso de la tecnología también está trayendo consigo problemas para la sociedad del siglo XXI, por eso la crítica a la modernidad en este episodio puede ser llevada a nuestra época.

El último episodio a ser analizado en este ensayo es el que aparece el personaje “Marcela”, en que se puede ver la crítica que hace Cervantes, al papel de la mujer en su época, así como adelanta algunos derechos por los que lucha actualmente el movimiento feminista, que fue creado no hace mucho tiempo.

2. LA UTOPIA EN DON QUIJOTE

El concepto de “utopía” tal y cual lo conocemos actualmente surgió en el Renacimiento con la obra La utopía de Tomás Moro, en la cual proyecta una sociedad idealizada y sin ningún defecto. Adolfo Sánchez Vásquez (2006, p. 2) ha dado algunos rasgos que configuran una utopía. Según él la utopía es:

- Sociedad creada por la imaginación, que no hay posibilidad de existencia;
- Hace una crítica a la sociedad de la época;
- Proyecta una vida mejor que la que se encuentra en la realidad;
- Se debe buscar la realización de esta utopía.

Todas esos rasgos de lo que es una utopía definidos por Adolfo Sánchez Vásquez podemos encontrarlos presentes en el libro de Miguel de Cervantes, pues la sociedad que el personaje Don Quijote busca es demasiadamente idealizada y perfecta. Así como también se sabe, la obra hace una crítica a la sociedad de la época Cervantina. Al volverse loco y salir por el mundo buscando la paz y la justicia el personaje está proyectando una vida mejor que la goza encerrado en su casa, o sea, él sale para realizar la utopía que está en su cabeza.

El libro escrito por Miguel de Cervantes no puede ser considerado una obra utópica aunque aparezcan rasgos utópicos en la misma. Según Vsevolod Bagno, (1998, p.28) “Como se sabe El Quijote está lleno de temas, motivos y aspectos utópicos.” (BAGNO, Vsevolod, 1998, P. 28). El rasgo utópico más fuerte encontrado en Don Quijote es la proyección de una sociedad perfecta, donde no existe la injusticia, solo hay libertad y libertad. Según María Dolores Borrell Merlín:

Es un lugar común afirmar que en El Quijote está todo: la libertad, la dignidad, la naturaleza, la virtud, el bien, la esperanza, la amistad, la gratitud, el esfuerzo, la acción, la aventura, la imaginación, la verdad, y por encima de todo están la justicia y la paz." (MERLÍN, María Dolores Borrell, p. 157)

Para proyectar como es su sociedad perfecta Don Quijote habla sobre cómo era la sociedad en los tiempos áureos, o sea él proyecta una sociedad perfecta a través de una época idealizada, como muestra el siguiente fragmento:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro (que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima) se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. (CERVANTES, 1605, p. 154)

Al utilizar la sociedad de los tiempos áureos Cervantes hace una idealización de la sociedad del pasado, por eso Vsevolod Bagno dice que la utopía de la obra es retrospectiva porque no es futurista, sino utiliza el pasado para ejemplificar y comparar con el presente. Según él "Cervantes hizo de su héroe un representante del utopismo 'retrospectivo', orientado al pasado, a su parecer perfecto y olvidado sin razones." (BAGNO, Vsevolod, 1998, P. 28).

Según Adolfo Sánchez Vásquez se puede percibir la utopía en el pasaje del siglo de oro por tres rasgos, el primero porque no hay división todo que existe pertenece a todos, el segundo es que todo pertenece a la comunidad y el tercero es que no hay necesidad de trabajar:

En este pasaje, como vemos, esta sociedad utópica se define por tres rasgos que permiten la dicha de los que en ella viven. Primero: la ignorancia del "tuyo" y del "mío", o sea de la propiedad privada. Segundo, como consecuencia del anterior: la comunidad de bienes. Y tercero: la liberación del trabajo ya que la naturaleza es tan pródiga que lo vuelve innecesario. (VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez, 2006, P. 5)

En la sociedad imaginada por Don Quijote y por la cual luchaba como en la época de los tiempos áureos no existía la injusticia, ni los jueces porque no había a quien juzgar. Esto se puede ver en el fragmento:

No existía el fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin la que osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menosocaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar ni quién fuese juzgado. (CERVANTES, 1605, p. 155)

La idealización de una sociedad perfecta, sin ningún defecto a través del sueño y la lucha de un personaje que está loco, hace que el libro de Don Quijote sea un éxito hasta los días actuales. Según Vsevolod Bagno, (1998, p.29) “[...] el utopismo de Don Quijote, su anhelo del pasado y sus intentos de revivirlo resultaron ser la clave del quijotismo como fenómeno de cultura, para varias generaciones de lectores de distintos países.”

3. LOS MOLINOS DE VIENTO: UNA CRÍTICA A LA MODERNIDAD

Uno de los capítulos más conocidos de la obra quijotesca se encuentra en el capítulo VIII, en que Don Quijote lucha con los molinos de viento. En este conocido episodio de la segunda salida de Don Quijote, pero ahora junto a su fiel escudero Sancho Panza, en el camino encuentran los molinos de viento; Sancho ve treinta o cuarenta molinos, pero Don Quijote los confunde con gigantes. Sin pensar dos veces Don Quijote decide luchar con los molinos, que en su visión son malos gigantes, pero es derrotado.

La crítica que hace Cervantes en este episodio es contra la modernidad, que estaba llegando a España y que para muchos era vista como algo bueno, pero en la visión del autor no traía beneficios, sino maleficios. Los molinos de viento fueron llevados a España en la época del rey Felipe II, con el objetivo de mejorar la economía del país, ya que estaba pasando por una crisis financiera, por la caída en la producción industrial. Según Carlos Fong, (2016, p.13)

“[...] para enfrentar la crisis, se creó un sistema de molinos de vientos donde se almacenan, procesan y distribuyen cereales. Pero fueron el foco de infección de la peste que asoló España entre 1596 y 1602; azotó con gran virulencia las zonas centrales de Castilla”.

Los molinos eran la tecnología más avanzada que existió en el siglo XVI, y fueron los responsables de matar millones de personas. La “peste negra” o “peste bubónica” que asoló Europa en el periodo del Renacimiento provenía del número de ratones, que estaba aumentando a medida que la modernidad y las ciudades crecían. Esta nueva tecnología en lugar de traer beneficios para las personas, las estaba matando. Es por eso que Cervantes los critica en su obra. La peste mató millones de personas no solo en España, sino en toda Europa, todo eso ocasionado por una tecnología que debería mejorar la economía y facilitar la vida de las personas. Carlos Fong va decir que:

[...] la antología de Cervantes tiene un fundamento en la realidad, como todo el texto del Quijote, porque los molinos de viento sí eran monstruos devoradores de hombres, tal como los veía el Quijote. [...] los molinos de

viento son los monstruos que devoraron la tercera parte de la población española. (FONG, Carlos, 2016, p.5)

Esta Critica que hace Cervantes, aún sigue siendo muy actual ya que vivimos en el siglo XXI, que es considerada la época posmoderna, donde la tecnología ha avanzado de una manera que no se consigue más ser controlada, y juntamente con ella sus consecuencias; así como los molinos de viento y la peste en el siglo XVI. El uso de las tecnologías, como los ordenadores, los móviles, las redes sociales y la internet hacen con que, al mismo tiempo en que las personas ganan tiempo también lo pierden; lo ganan porque resuelven muchas cosas a través de ella, pero también lo pierden porque pasan su tiempo haciendo cosas banales, cuando hay muchas otras cosas que hacer para aprovechar su tiempo.

Con el uso de la tecnología las personas se están distanciando, o sea, las relaciones humanas ya no son como antes, pues la gente vive cerca, pero están cada vez más distante. Todo lo que hacen es con la ayuda de los utensilios tecnológicos, por eso ya no se relacionan entre ellas. En la época de Cervantes, la peste negra mataba a la gente y las separaba, pues no podían vivir cerca, por la contaminación ya que se trataba de una enfermedad infecciosa. Ya en el siglo XXI la gran enfermedad se llama “tecnología”, porque aunque no esté matando a las personas, las relaciones entre ellas sí y como consecuencia separándolas.

La tecnología está causando cambios en la sociedad actual, la mayoría son más malos que buenos. Las personas están cada vez más dependientes de los utensilios tecnológicos, principalmente para trabajar, estudiar y comunicarse, lo que ha venido desarrollando diversos cambios en la sociedad, principalmente psicológicamente. Rafael Celestino da Silva observa que:

Muitos são os afetos mobilizados diante do fenômeno Tecnologia, e, neste sentido, as influências e transformações geradas por ele na sociedade podem levar a posicionamentos, conflitos de opiniões, contradições, mudanças de valores e costumes nos sujeitos que estão inseridos no sistema social. Tais transformações acabam fazendo parte dos pensamentos e discussões daqueles que direta ou indiretamente convivem com as tecnologias e seus efeitos. Sendo assim, ao fazer parte dos conteúdos dos debates cotidianos dos sujeitos, a tecnologia acaba por tornar-se relevante e assunto em voga, seja nos grupos de amigos, na família ou nas conversas informais com desconhecidos. (SILVA, Rafael Celestino da, 2009, p.170)

Don Quijote idealiza y crea la utopía de una sociedad sin tecnología y sin los males que ésta causa. Por ésta lucha, pero no logra una victoria, de la misma manera actualmente no podemos luchar contra los avances tecnológicos que crecen cada día más, por eso así como en Don Quijote solo nos resta idealizar. Según Adolfo Sánchez Vásquez:

El fracaso de una utopía determinada, concreta, no condena al fracaso a toda utopía. Lo que Cervantes insinúa, y ésta es otra de las grandes lecciones de *El Quijote*, es que una utopía como la suya fracasa si no se dan ciertas condiciones para su realización. (VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez, 2006, p. 10)

4. MARCELA Y LA LIBERTAD FEMENINA

En la sociedad de la Edad Media y del siglo XVII las mujeres no poseían derechos, y eran educadas únicamente para cuidar en la casa, los hijos y el marido, también eran consideradas como el “sexo frágil” y debían ser siempre sumisas al hombre. Según Iñigo Sánchez Lama:

“La gran hipocresía de este planteamiento estaba en el hecho de que la mujer debía seguir trabajando en su entorno doméstico, aunque esa actividad no estuviese retribuida ni considerada socialmente”. (LLAMA, Iñigo Sánchez 1999. P.941).

Él sigue diciendo que si no fuera por el servicio doméstico la mujer no podría desarrollar otra actividad.

“Durante el siglo XVI, y de forma más acentuada en la centuria siguiente, se construyó un sistema ideológico que contribuyó a subordinar, enclaustrar y mediatizar todo tipo de actividad que pudiera desarrollar una mujer” (LLAMA, Iñigo Sánchez; 1999 p.942).

Partiendo del principio de que en los siglos XVI y XVII no existía el feminismo y que la mayoría de las mujeres no luchaban por sus derechos, en los capítulos XII, XIII y XIV, con la presencia de la personaje de Marcela, podemos decir que Cervantes hace una crítica a cómo la mujer era vista y el papel que ejercía en la sociedad durante su época. Marcela era distinta de la mayoría de las mujeres de la época de Cervantes, según Carlos Roberto Saz Parkinson:

Marcela es una persona muy inteligente, individualista e independiente, tanto en su manera de pensar como en la de actuar, un hecho que la separa radicalmente del comportamiento basado en patrones sociales rígidos que deben seguir las mujeres de su época, tanto en la vida real como en la literatura. (p.116)

Cervantes innova porque trae para dentro de su obra, un personaje femenino que tiene intervenciones en las cuales hace ella misma su defensa, como también un personaje masculino que es indefenso. Él también adelanta en su obra un movimiento cultural que surgirá muchos años después, por eso no se le puede considerar como feminista, porque este es un concepto que surgió hace poco, pero el autor transmite en su obra los mismos valores, por los que lucha el movimiento feminista. Según Susana Gamba:

El feminismo propugna un cambio en las relaciones sociales que conduce a la liberación de la mujer -y también del varón- a través de eliminar las jerarquías y desigualdades entre los sexos. También puede decirse que el feminismo es un sistema de ideas que, a partir del estudio y análisis de la condición de la mujer en todos los órdenes -familia, educación, política, trabajo, etc. [...] pretende transformar las relaciones basadas en la asimetría y opresión sexual, mediante una acción movilizadora. La teoría feminista se refiere al estudio sistemático de la condición de las mujeres, su papel en la sociedad y las vías para lograr su emancipación. (2008, p.02)

El feminismo lucha por la igualdad de la mujer y la libertad femenina, estos valores Cervantes los sitúa en su obra utilizando el personaje de Marcela. En el capítulo XII mientras Don Quijote está con los cabreros, descubre que un hombre que se llamaba Grisóstomo se murió por estar enamorado de una pastora llamada Marcela, que vive en la región, donde está de pasaje. Según Pedro el cabrero que relata la historia a Quijote, Marcela es una mujer muy hermosa que es huérfana y es dueña de una gran fortuna, ella se hizo pastora y vive en el campo cuidando sus ovejas. Además es independiente y no tiene marido, aunque la mayoría de los hombres de la región estén enamorados de ella. Según cuenta el cabrero a Don Quijote, Marcela no quería casarse porque una vez cuando su tío todavía vivía, ella le dijo que no quería casarse porque no se sentía preparada para el matrimonio.

Cuando todos se van al velorio del fallecido, Grisóstomo incluso el propio Don Quijote, Marcela aparece y hace un discurso que por completo se puede considerar inadecuado para la época, que se puede encontrar en el fragmento cuando dice:

“[...] Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura.” (Cervantes, 1605, p.192)

Al hablar eso Marcela queremos estrictamente decir que una mujer no necesita un hombre para ser feliz, ella lo será aunque este sola. Más adelante Marcela continúa diciendo que la mujer no está obligada a aceptar a un hombre del cual no está enamorada, solamente porque él dijo que la quiere, pues dice:

Y se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos y que por eso estaba obligada a corresponder a ellos, digo que cuando en este mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los espojos de mi hermosura; [...] (Cervantes, 1605, p.192)

El personaje cree en el amor verdadero, y no el forzado, pues dice:

“[...] Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso.” (Cervantes, 1605, p. 191)

Así como también cree en la libertad de la mujer tanto financieramente, teniendo una profesión y sus propias poses materiales, como también emocionalmente. La mujer tiene el derecho de elegir si quiere o no casarse, y en el caso de sí querer, escogiendo con quien quiere hacerlo. Por eso Marcela menciona su caso, poniéndose como ejemplo, y dice:

Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajena: tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este, ni solicito a aquél, ni me burlo con uno, ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas, y el cuidado de mis cabras me entretiene; tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma, a su morada primera. (Cervantes, 1605, p. 193)

El propio Don Quijote apoya la opinión y el discurso que hace Marcela para defenderla de ser la culpada por la muerte de Grisóstomo, porque cuando ella se va, él dice:

Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive. (Cervantes, 1605, p. 193).

En la obra Marcela representa la mujer hermosa, independiente financieramente, que trabaja y elige su profesión, que decide a quién ama, si quiere casarse y con quien, la que no tiene miedo de exponer su opinión, que no se intimida en la presencia de los hombres, que no se importa con lo que dicen de ella y que vive la vida como cree ser mejor. Además está inconformada con la sociedad y como las mujeres son tratadas, por eso no se calla y dice lo que piensa. Estas características que tiene Marcela, las mujeres en la Edad Media no podían presentar, pues serían discriminadas, de modo que eran vistas como simples objetos en las manos de los hombres.

En el siglo XXI las mujeres ya poseen algunos derechos y libertades, pero eso se debe a mujeres que como Marcela. Mujeres que no se callaron en situaciones difíciles y que lucharon por sus derechos. Es por eso, que la mujer actualmente trabaja en lo que quiere, aunque haya algunas profesiones en que aún hay prejuicios, porque son consideradas como, un trabajo masculino. La mujer también tiene derecho a estudiar, frecuentar la universidad, lo que en la época Cervantina no se podía, y otras cosas más. Aunque la mujer haya conseguido muchos derechos, aún hay muchas barreras que derribar, porque el machismo continúa vivo en la cabeza de muchos hombres, así como en la época de Cervantes.

Los derechos de la mujer han evolucionado a lo largo del tiempo, hoy la mujer debe gozar de todos derechos, igual que los hombre. La ONU dice que:

La mujer tiene derecho, en condiciones de igualdad, al goce y a la protección de todos los derechos humanos y libertades fundamentales reconocidos por los instrumentos regionales e internacionales de derechos humanos. Asimismo, las mujeres tienen derecho a vivir en un sistema social en el que no existan relaciones de poder basadas en el género, a una vida libre de violencia -en el ámbito público y privado-, a vivir sin discriminación alguna, a ser valoradas y educadas sin estereotipos de conductas y prácticas sociales y culturales basadas en conceptos de inferioridad y subordinación entre los sexos, a contribuir en el desarrollo y el bienestar de la sociedad y a participar en igualdad de condiciones que el hombre en las esferas política, económica, social, cultural o de cualquier otra índole.

Además de estos derechos vinculados a la igualdad y no discriminación, por su condición de mujer tiene derechos específicos relacionados, en particular, con su sexualidad, la reproducción y la protección de la maternidad. (ONU, 2002, p.12)

Cervantes muestra a través de Marcela que la mujer no debía ser tratada como un simple objeto y proclama que tenía derechos. En la época esto era algo utópico y que en los siglos actuales ya se ha hecho realidad.

Y en diciendo esto, sin querer oír respuesta alguna, volvió las espaldas y se entró por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba, dejando admirados, tanto de su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban. (Cervantes, 1605, 194)

5. CONCLUSIÓN

Al fin se puede decir con seguridad que Cervantes creó una obra no únicamente con el objetivo de divertimiento para los lectores, pero a través de una lectura más profundizada, y teniendo como base en los algunos de algunos autores, y fragmentos retirados de la obra, que el escritor hace críticas a algunos acontecimientos, y comportamientos de la sociedad de su época. Además de eso, la forma de abordar determinados temas es una característica propia de la obra, pues el autor utiliza pasajes y personajes divertidos para ilustrar y disfrazar lo que en verdad quería decir.

En la sociedad que vivimos en el siglo XXI aún refleja la del siglo XVI la época de Cervantes, porque aunque el tiempo pase y las cosas sucedan de otra manera, la forma como la sociedad actúa no cambia, por eso que a pesar del avance del tiempo el libro sigue siendo atemporal. Por lo tanto, la crítica que hizo para la sociedad de su época continua vigente y hace con que las personas todavía se identifiquen.

REFERENCIAS

- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. 7^a edição. São Paulo: Editora 34, 1605, p. 31 – 196.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez. Don Quijote como utopía. *Revista de la universidad de Mexico*. n. 32, p. 18-23, oct. 2006. Disponível em: <<http://www.omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/don-quijsote-como-utopia.pdf>> Acesso em 8 abr. 2017.
- BAGNO, Vsevolod. El utopismo como base de la mentalidad quijotesca, y del quijsotismo mundial. *Centro Virtual Cervantes*. P. 28-31, 1995. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_007.pdf> Acesso em 8 abr. 2017
- MERLÍN, María Dolores Borrel. La justicia y la paz en el Quijote. P. 157-164. Disponível em:<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/Ceclm/ARTREVISTAS/Cem/CEM_29_justicia_borrell.pdf> Acesso em 16 abr. 2017.
- FONG, Carlos. *Para qué sirve la literatura?* Disponible en: <http://www.academia.edu/25492407/PARA_QUÉ_SIRVE_LA_LITERATURA_Por_Carlos_Fong_Oficina_del_Plan_Nacional_de_Lectura_de_Panamá> Acesso em: 16 de abril de 2017.
- SILVA, Rafael Celestino da. *A tecnologia em saúde: uma perspectiva psicosociológica aplicada ao cuidado de enfermagem*. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ean/v13n1/v13n1a23.pdf>> Acesso em: 23 de abril de 2017.
- LLAMA, Íñigo Sánchez. *La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro*. 1990. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_051.pdf> Acesso em: 16 de abril de 2017.

TRAÇOS PARA UMA EXPERIÊNCIA DO OLHAR EM *DE VISIONE DEI* DE NICOLAUS DE CUSA

Klédson Tiago Alves de Souza, Mestrando (UFPB/*Principium*)
Dra. Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB/UFPB/*Principium*)

Tratar sobre filosofia e mística é na verdade discutir sobre a possibilidade de investigar acerca de uma experiência do divino ou uma experiência religiosa¹. Nicolau de Cusa² (1401-1464) em troca de cartas³ com o abade do monastério beneditino de Tegernsee, Gaspar Aindorffer, discute a respeito da polêmica sobre se deveria entender a visão contemplativa de forma meramente afetiva ou intelectual, movida pela pergunta feita pelo próprio Aindorffer: “*Uma alma devota, sem conhecimento intelectual (...) pode, somente pela afecção, isto é, por este apex mentis que se chama synderesim, alcançar Deus e ser movida ou levada para Ele de maneira imediata?*”⁴. Na época em que ambos trocavam cartas, entram em cena dois partidários dessa discussão, Gerson, partidário duma concepção da contemplação como visão intelectual, e Vicente de Aggsbach, defensor duma perspectiva mais afetiva. Com relação ao esclarecimento desta polêmica é que em 1453 é destinada aos monges de Tegernsee a obra *De visione dei* com o intuito de auxiliar nas reflexões dos temas vigentes e, para um melhor esclarecimento, Nicolau

¹ Acerca dessa temática há um artigo da professora Simone Marinho muito interessante que busca investigar esse caminho da experiência religiosa em *De visione dei* a partir do conceito de *experimentare*. Cf. NOGUEIRA, 2006, p. 55-71.

² Na história da humanidade muitos são os pensadores que, por algum motivo, são esquecidos ou negligenciados. É o caso de Nicolau Krebs que nasceu no ano de 1401 na cidade de Kues (Cusa), aldeia que se encontra ao sul da Alemanha às margens do rio Mosela. Ingressou na Faculdade das Artes da Universidade de Heidelberg (1416). Depois, entre 1417 e 1423, formou-se em Direito pela Universidade de Pádua, em que conseguiu o grau de *Doctor decretorum*, Pádua (Itália) foi onde também Nicolau de Cusa conheceu o movimento do primeiro humanismo. Na Universidade de Colônia (1425) estudou Filosofia e Teologia aprofundando o neoplatonismo cristão. Foi em Colônia que Nicolau de Cusa estudou a fundo: o aristotelismo de Alberto, profundamente neoplatonizado, o pensamento de Lullo com a forte presença da investigação simbólica, assim como Emerico, também ligado a Dionísio o pseudo-areopagita. Estas são algumas fontes apontadas por Santinello (1987) como relevantes na formação da filosofia e da teologia de Nicolau de Cusa, além destas é possível detectar outras como S. Agostinho e Mestre Eckhart. Em 1449 Cusano foi nomeado Cardeal e no ano seguinte recebeu o chapéu cardinalício e o título de S. Pedro in Vincoli. Nicolau de Cusa morreu na cidade de Todi na Itália, no ano de 1464, sendo o corpo sepultado na igreja de S. Pedro in Vincoli e o coração na capela do asilo que mandara construir na cidade de Cusa.

³ Esta troca de cartas segundo se pode observar na obra de Vansteenberghe (1915) se estende por volta do ano de 1451 até 1456, cinco anos antes da morte do abade Aindoffer (1461).

⁴ GASPAR AINDORFFER A CUSA, Avant le 22 septembre 1452. IN: VANSTEENBERGHE, 1915, p. 110: “*Est autem hec quaestio utrum anima devota sine intellectus cognoscione, vel etiam sine cogitacione previa vel concomitante, solo affectu seu per mentis apicem quam vocant synderesim Deum attingere possit, et in ipsum immediate moveria ut ferri*”.

envia-lhes, um quadro⁵ cujo o olhar acompanha àquele que lhe dá atenção, denominado ícone de Deus.

Tomando como base que o *De visione dei*⁶ é um texto que traz aspectos místicos em seu enunciado, pode-se afirmar que nele Nicolau discute sobre uma experiência mística e, para além disso, propõe conduzir os monges de uma forma experienciável⁷ à sagrada obscuridade, mesmo que não necessariamente tenha feito a experiência de um êxtase místico⁸. Desta forma, é objetivo deste artigo investigar o modo como Nicolau de Cusa gradativamente conduz os monges à experiência do divino a partir da perspectiva do olhar⁹.

Já no *De docta ignorantia*¹⁰, primeira obra de cunho especulativo-filosófico que projetou Nicolau de Cusa na história da filosofia, afirma-se que não há proporção entre o infinito e o finito, pois toda investigação está no âmbito da proporção comparativa¹¹, seja ela fácil ou difícil, que tenha excedido ou excedente. Assim, não é por acaso que no início de seu prefácio ao *De visione dei* Nicolau afirme que é necessário recorrer a comparação se se pretende conduzir às coisas divinas por vias humanas. Toda comparação está para quantidade, dada uma coisa que não seja o próprio infinito é possível se ter algo maior: “Portanto, medida e medido, por mais iguais que sejam, permanecem sempre diferentes” (*A visão de Deus*, cap. III, 9).

⁵ É possível especular que o envio do quadro fora devido troca de correspondência com outro monge, Bernard de Waging, que era bacharel em artes e estava no mosteiro de Tegernsee para estudar e se deparando com o *De docta ignorantia* escreve o *Laudatorium doctae ignorantiae*.

⁶ O *De visione dei* foi escrito em 1453 em meio a uma polêmica acerca da possibilidade de apreensão do divino. Um dos poucos textos de Nicolau de Cusa que não fora escrito em forma de diálogo, contudo traz aspectos dialógicos assaz interessante, para tal discussão pode-se consultar: a) NOGUEIRA, 2013, p. 171-192 In: NOGUEIRA, 2013. b) ANDRÉ, 2012, p. 114-117 (Introdução: A visão de Deus). Para tanto, As citações em português do *De visione dei* serão da seguinte edição: NICOLAU DE CUSA. **A Visão de Deus**. Trad. João Maria André. Lisboa/PT: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

⁷ Cf. nota 4, *supra*.

⁸ Nogueira tratando sobre o aspecto da experiência ressalta que Nicolau não teve qualquer êxtase místico e sim que o mesmo apresenta uma reflexão sobre a possibilidade de se ter essa experiência, assim afirma Nogueira (in: **Mirabilia: Mística e Milenarismo na idade média**, 2012, p. 208): “ele próprio afirma na sua *Correspondência aos Irmãos de Tegernsee* não ter experienciado uma única vez qualquer êxtase místico. Portanto, é preciso compreender que, quando fazemos referência ao *De visione dei* como um texto de aspecto místico e afirmamos que ali é apresentada uma tal experiência, queremos dizer tão somente, concordando com Haas, que Nicolau de Cusa apresenta uma reflexão sobre o tema, mostrando, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma tal experiência”.

⁹ **De visione dei**, h, Tractatus de visione dei ad abbatem et fratres in tegernsee, 1, linhas 7-11: “*orans imprimis mihi dari verbum supernum et sermonem omnipotentem, qui solum se ipsum pandere potest, ut pro captu vestro enarrare queam mirabilia, quae supra omnem sensibilem, rationalem et intellectualem visum revelantur*”.

¹⁰ As citações em português do *De docta ignorantia* serão da seguinte edição: NICOLAU DE CUSA. **A Douta Ignorância**. Trad. João Maria André. Lisboa/PT: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

¹¹ **De docta ignorantia**, w, L. I, cap. I, 3.; *Omnis igitur inquisitio in comparativa proportione facilis vel difficulti existit. Propter quod infinitum ut infinitum, cum omnem proportionem aufugiat, ignotum est.*

O primeiro passo proposto pelo autor é a experiência sensível de olhar o quadro e do olhar do quadro¹², este que está no âmbito do sensível. Nicolau de Cusa no capítulo primeiro do *De visione dei* chama de Theos¹³ aquele que tudo vê¹⁴, deixa claro que daquilo que se pode perceber ou experimentar no olhar do ícone é mais perfeito e verdadeiro no próprio olhar absoluto de Deus¹⁵, que é theos. Partindo desse pressuposto pode-se adentrar na investigação sobre esta via mística do olhar se fazendo necessário transcender à força das palavras¹⁶. Assim, é pedido aos monges de Tegernsee que pendurem o ícone de Deus (o quadro) numa parede em que todos possam olhá-lo.

Pendurai-o [o ícone] num lugar qualquer, por exemplo na parede do lado norte, e colocai-vos, irmãos, à sua volta, à mesma distância dele, olhai-o e cada um vós experienciaria, seja qual for o lugar a partir do qual o contemple, que é o único a ser olhado por ele. [...] Por isso, admirar-nos-emos, em primeiro lugar, de como é possível que olhe, ao mesmo tempo, todos e cada um¹⁷. (*A Visão de Deus*, Prefácio, 3)

¹² Nogueira (in: **Mirabilia: Mística e Milenarismo na idade média**, 2012, p. 210) tratando sobre a etimologia do título da obra afirma: “O próprio título da obra já aponta para aquele caráter, uma vez que o genitivo utilizado pelo autor permite uma dupla compreensão do título: *visio dei* é tanto a visão que os homens têm de Deus (genitivo objetivo) quanto a visão que Deus tem das criaturas (genitivo subjetivo)”.

¹³ Sobre a discussão etimológica da palavra afirma Blanc (in: **Philosophica 14**, Lisboa, 1999, p. 32): “Retomando uma bem conhecida interpretação da patrística e da teologia medieval acerca da radicação etimológica da palavra grega θεός ('Deus') no verbo θεωρεῖν que significa ver com inteligência (θεα), cuidar e olhar por (οθαω), considera o Cusano, com efeito, que o Absoluto se determina como uma inteligência criadora e providente, sendo o fim do filosofar a iluminação e divinização (θειωσίς) do intelecto humano por assimilação e transmutação na Visio divina. Não se trata, porém, de uma fusão despersonalizante -rejeitando o Cardeal a doutrina averroísta da unidade do intelecto em todos os homens ou aquela outra, de certos platônicos, da unidade das almas na unicidade da *anima mundi* - mas, pelo contrário, de uma gnose possibilitante da própria ipseidade, que restitui a cada um a tarefa prático-poiética da realização de si mesmo. Na verdade, na sua *intendo* criadora não visa o pensar divino a universalidade abstracta de um indiferenciado ser, mas a singularidade concreta do existente, (...) estando com cada um como se de nenhum outro cuidasse”, de tal modo que **existir é ser visto por Deus** e saber-se pelo seu olhar amado e confirmado na própria *haeceidade*”.

¹⁴ Cf. Haas *apud* NOGUEIRA (in: **Mirabilia: Mística e Milenarismo na idade média**, 2012, p. 209): “Nicolau de Cusa realiza o caráter experimental [«den experimentellen Charakter»] do seu acesso à experiência mística [«mystischen Erfahrung»] da *visio in tenebra* por meio do esforço didático de uma *eicona Dei*, uma imagem de Deus como vendo tudo”.

¹⁵ **De visione dei**, h, cap. I, 5: *Primo loco praesupponendum esse censeo nihil posse apparere circa visum eiconae dei, quin verius sit in vero visu dei.*

¹⁶ **De docta ignorantia**, w, L. I, cap. II, 8: *Oportet autem attingere sensum volentem potius supra verborum vim intellectum efferre quam proprietatibus vocabulorum insistere, quae tantis intellectualibus mysteriis proprie adaptari non possunt.*

¹⁷ **De visione dei**, h, praefatio, 3: *Hanc aliquo in loco, puta in septentrionali muro, affigetis circumstabitisque vos fratres parum distanter ab ipsa intuebitisque ipsam, et quisque vestrum experietur, ex quocumque loco eandem inspicerit, se quase solum per eam videri, videbiturque fratri, qui in oriente positus fuerit, faciem illam orientaliter respicere, et qui in meridie meridionaliter, et qui in occidente occidentaliter. Primum igitur admirabimini, quomodo hoc fieri possit, quod omnes et singulos simul respiciat.*

Cada um fará a experiência de que o olhar do ícone é penetrante e é como se olhasse apenas para si e para mais ninguém. Assim, aquele que está à oriente percebe que o olhar do ícone atinge somente a si, como aquele que está a ocidente percebe que o olhar atinge somente a si e mais ninguém. Uma admiração emerge disso, o fato de que o olhar do ícone de Deus olha para todos e para cada um e é aqui que se pode afirmar que a mística cusana não é meramente afetiva¹⁸, devido não esbarrar apenas na sensibilidade do olhar e, sim, transcender a partir da admiração à especulação, sendo assim, uma mística especulativa.

A perspectiva do olhar sensível do quadro é tão profunda que é a partir desta experiência sensível que Nicolau afirma: “Senhor, nesta tua imagem intuo agora, numa experiência sensível, a tua providência” (*A Visão de Deus*, cap. IV, 9). Com essa providência entende-se que, a partir da experiência de se olhar o ícone e sentir-se olhado por ele, como se não olhasse para mais ninguém, intui-se que o olhar do ícone não abandona, mesmo quando aquele que o contempla muda de lugar. O olhar do ícone não abandona quem quer que o olhe, e mais perfeitamente é o verdadeiro olhar de Deus que não desampara ninguém. Cuida de cada um como de nenhum outro, ao mesmo tempo que cuida de todos.

A partir da experiência que cada um pode fazer do olhar sensível do ícone é que poderá transcender a sensibilidade e entender que nada pode aparecer em relação ao olhar do quadro que não seja verdadeiro no verdadeiro olhar de Deus (Absoluto), tendo em vista que o olhar contraído segue as paixões do órgão que o representa:

[...] considera que o olhar varia naqueles que vêem, segundo a variedade da sua contracção. Na verdade, o nosso olhar segue as paixões do órgão e do ânimo. Daí que alguém veja ora com alegria e mais tarde com dor e com cólera,

¹⁸ Nogueira trata sobre a relação entre *affectus* e *intellectus* no pensamento de Nicolau de Cusa, e mostra que o *affectus* não pode ser entendido com uma instância simplória, ou apenas um mero sentimento. Ao comentar sobre uma carta que em 1452 Nicolau envia a Aindorffer respondendo ao mesmo sobre se uma alma devota pode somente pela afecção alcançar a Deus, afirma Nogueira (in: **Perspectiva Filosófica**, Vol. I, N. 35, 2011, p. 73-74): “É certo que a pergunta de Gaspar Aindorffer a Nicolau de Cusa e também a forma como foi conduzida a “disputa dos místicos” leva a compreender o termo *affectus* como um mero sentimento (ou uma mera paixão) desvinculado ou mesmo contraposto a qualquer razão ou ao intelecto, não oferecendo outra alternativa para além desta compreensão dicotómica. Todavia, quando se refere ao *affectus* em Nicolau de Cusa, com exceção dos contextos em específico em que ele próprio faz um contraponto entre os termos (por exemplo, quando se refere ao *affectus*, ao *amor* e ao *intellectus*), estar-se compreendendo-o como amor e este amor não pode ser entendido como um simples sentimento ou um simples impulso irracional, completamente desvirtuado de uma mínima capacidade de discernimento, própria do ser humano”.

veja ora como criança, depois como adulto e a seguir dum modo grave e senil¹⁹.
(*A Visão de Deus*, cap. II, 7)

Não há como o olhar não estar ligado às paixões do olho. O modo de perceber do olho é de acordo com seu ânimo. Se se estar triste se vê triste. Aquilo que é olhado reproduz o que olha, isto é, aquele que olha lança sobre o que é olhado sentimentos presentes em si e não propriamente e de forma clara vê as características do próprio objeto visto, isso ao que compete ao modo de olhar do homem, ou o olhar contraído²⁰.

Diferente do olhar sensível do homem está o olhar absoluto de Deus. Por mais que se diga sobre Deus ou se especule a partir de um ícone isso não pode ser tido como Deus. Porque Deus é a razão absoluta de todas as razões formáveis²¹. Deus é unidade simplíssima, ou seja, não há distinção entre ouvir, ver, falar e ser em Deus, pois em Deus tudo coincide:

Por isso, ainda que atribuamos a Deus vista, ouvido, gosto, odor, tacto, sentido, razão, intelecto e outras coisas semelhantes segundo razões sempre diferentes, próprias do significado de cada um destes vocábulos, todavia, nele o acto de ver não é diferente do acto de ouvir, de gostar de cheirar, de tocar, de sentir e de compreender. E assim se diz que toda a teologia tem uma natureza circular, dado que um dos atributos se afirma de outro.²² (*A Visão de Deus*, cap. III, 8)

¹⁹ **De visione dei**, h, cap. II, 7: *Advertas post haec visum variari in videntibus ex varietate contractionis eius; nam sequitur visus noster organi et animi passiones. Unde iam videt aliquis amorose et laete, post dolorose et ira cunde, iam pueriliter, post viriliter, deinde seriose et seniliter.*

²⁰ O conceito de *Contractio* aparece definido por Nicolau de Cusa em **De docta ignorantia** (h, L. II, cap. IV, 116) quando afirma: “*Contractio dicit ad aliquid, ut ad essendum hoc vel illud*”. É possível afirmar que o reino da contração é o reino da pluralidade, é o que marca o universo e todas as coisas criadas.

²¹ **De docta ignorantia**, w. L. I, cap. VIII, 22: “*Et est unitas quase entitas. Deus manque ipsa est rerum entitas. Forma enim essendi est, quare et entitas*”. **De docta ignorantia**. w. L. II, cap. VII, n. 130, p. 52-54, linhas 10-22: *Est igitur unitas universi trina, quoniam ex possibiliate, necessitate complexionis et nexus, quae potentia, actus et nexus dici possunt. Et ex hoc quattuor modos universales essendi collige. Nam est modus essendi, qui absoluta necessitas dicitur, ut scilicet Deus est forma formarum, ens entium, rerum ratio sive quidditas; et in hoc essendi modo omnia in Deo sunt ipsa necessitas absoluta. Alius modus est, ut res sunt in necessitate complexionis, in qua sunt rerum formae in se verae cum distinctione et ordine naturae, sicut in mente; an autem hoc ita sit, videbimus infra. Alius modus essendi est, ut res sunt in possibiliate determinata actu hoc vel illud. Et infimus modus essendi est, ut res possunt esse, et est possibiliitas absoluta.* Sobre este conceito, muito bem o diz Machetta (1999, p. 825): “El término hace referencia a lo determinado, a lo delimitado, a lo circunscrito. Pero ello se destaca un matiz especial: la realidad contracta no muestra sino una realidad de un orden superior, en cuanto éste ha descendido y se ha hecho presente, de un modo peculiar, en un orden o realidad inferior. La contracción marca, precisamente, este descenso. Lo máximo, el principio, lo descendente se da en la creatura, cuyos rasgos propios, respecto de lo máximo, no muestra sino la imperfección que le es inherente: corruptibilidad, divisibilidad, imperfección, diversidad, pluralidad, etc., [...].”

²² **De visione dei**, h, cap. III, 8: *Unde quamvis deo visum,/ auditum, gustum, odoratum, tactum, sensum, rationem et intellectum et tália attribuamus secundum alias et alias cuiuslibet vocabuli significationum rationes, tamen in ipso videre non est aliud ab audire et gustare et odorare et tangere et sentire et intelligere. Et ita tota teologia in circulo posita dicitur, quia unum attributorum affirmatur de alio [...].*

Com esse direcionamento, é possível ver traços da especulação ascendente do sensível para um pensamento racional que pensa acerca da experiência que lhe fora provocada ao olhar o ícone. É possível notar que Nicolau no cap. IV do *De visione dei* começa a especular sobre a experiência racional da mística. Assim, após elencar vários deleites ou delícias que o homem pode vir a desejar ou saborear, elenca um como máximo desejo, que é própria apenas ao filho de Deus, a felicidade eterna. E, essa felicidade eterna é o máximo absoluto do desejo racional²³.

Se se pode afirmar que no cap. IV do *De visione dei* Nicolau de Cusa inicia a ascensão da discussão sobre o processo da experiência mística do sensível ao racional é no capítulo VI que isto é mais visível e perceptível:

O teu olhar leva-me, todavia, a considerar como esta imagem da tua face foi, por isso, pintada de uma forma sensível, porque uma face não poderia ter sido pintada sem cor e *a cor não existe sem quantidade*. Vejo, no entanto, não com os olhos carnais, que olham para este ícone, mas com os olhos mentais e intelectuais, a verdade invisível da tua face que na sombra é aqui significada em contracção²⁴. (*A Visão de Deus*, cap. VI, 17)

A partir da experiência sensível de olhar o ícone de Deus nasce a perspectiva da experiência racional do especular sobre o verdadeiro olhar de Deus. Acima foi afirmado que Deus enquanto infinito não está no âmbito da proporção ou da quantidade, o verdadeiro olhar de Deus está desligado²⁵ de toda e qualquer quantidade, qualidade, tempo e lugar. Isto é, o olhar de Deus é um olhar absoluto.

A razão cumpre seu papel quando julga²⁶ conforme sua natureza humana, e o faz humanamente. Não faz errado o homem ao atribuir uma imagem a Deus, pois ele o faz mediante sua razão que o impulsiona a julgar. Afirma Nicolau de Cusa: “quando um homem te atribui uma face, não a procura fora da espécie humana, porque o seu juízo está

²³ *De visione dei*, h, cap. IV, 12: *caelestis et altissimi atque maximi regni gloriam immarcescibilem condonare, hereditatis illius, quae solius filii est, participem facere et aeternae felicitatis possessorem constituere, ubi est hortus deliciarum omnium, quae desiderari poterunt, quo nihil melius non solum per omnem hominem aut angelum excogitari, sed nec omni essendi modo esse potest. Nam est ipsa absoluta maximitas omnis desiderii rationalis, quae maior esse nequit.*

²⁴ *De visione dei*, h, cap. VI, 17: *Agit autem intuitus tuus, ut considerem, quomodo haec imago faciei tuae eapropter est sic sensibiliter depicta, quia depingi non potuit facies sine colore nec color sine quantitate exsistit. Sed video non oculis carneis, qui hanc eiconam tuam inspiciunt, sed mentalibus et intellectualibus oculis veritatem faciei tuae invisibillem, quae in umbra hic contracta significatur.*

²⁵ *De visione dei*, h, cap. VI, 17: *Quae quidem facies tua vera est ab omni contractione absoluta. Neque enim ipsa est quanta neque qualis neque temporalis neque localis. Ipsa enim est absoluta forma, quae et facies facierum.- Idem, cp, cap. IX, 35: Nec tamen moveris nec quiescis, quia es superexaltatus et absolutus ab omnibus illis, quae concipi aut nominari possunt.*

²⁶ *De docta ignorantia*, w, L. I, cap. I, 2: [...] *quibus iudicium cognatum est conveniens proposito cognoscendi, ne sit frustra appetitus et in amato pondere propriae naturae quietem attingere possit.*

contraído na natureza humana e ao julgar não abandona a paixão desta contracção” (*A Visão de Deus*, cap. VI, 20). O homem julga a imagem de Deus mediante a si próprio e nisso cumpre ou experiencia a razão como caminho especulativo ascensivo ao divino.

O ponto alto da experiência racional proposta por Nicolau está quando na especulação sobre o divino começa uma sequência de questionamentos e dentre esses, um se sobressai: “E como te darás a mim, se também me não deres a mim?” (*A Visão de Deus*, cap. VII, 25), no silêncio uma inspiração divina: “Sê tu teu e eu serei teu” (*A Visão de Deus*, cap. VII, 25). Interessante que a ordem das palavras é invertida pela inspiração divina, pois a questão que Nicolau levanta é como Deus se dará ao homem sem que o próprio Deus dê o homem a ele mesmo, ou seja, dê ao homem a sua autonomia. Porém, a inspiração divina mostra que não é Deus quem tem que dá o homem a si mesmo, e sim primeiramente o homem deve se pertencer para depois querer Deus. Além do mais, Nicolau é inspirado também no como o homem pode se pertencer: “que os sentidos obedecam à razão e que a razão domine. Por isso, quando os sentidos servem a razão, eu sou de mim próprio” (*A Visão de Deus*, cap. VII, 26). O homem se pertence quando pela razão ele consegue dominar seus sentidos e estes servem à razão.

Observou-se até aqui que houve um movimento filosófico que partiu do sensível ao racional, agora é possível observar um segundo movimento que é do racional ao intelectual.

Do capítulo VII ao X do *De visione dei* Nicolau de Cusa trata sobre a experiência racional e a ascensão à experiência intelectual. Vale salientar que cada uma dessas experiências é em vista no contemplar o ícone de Deus. São gradações, pode-se dizer, de uma experiência única e particular que pode ascender ao divino mediante a especulação. Neste ponto é importante perceber que a especulação faz parte da experiência racional, porém, deve-se atentar que a racionalidade obedece a uma lógica comparativa e nesta está o aspecto da quantidade e da separação.

No capítulo VI Nicolau de Cusa inicia um preâmbulo para a discussão de uma nova lógica de especulação que deve ser fora do âmbito da quantidade ou da separação, a lógica do intelecto, ou a lógica da coincidência dos opostos:

Em todas as faces aparece a face das faces de modo velado e enigmático. Não aparece a descoberto, enquanto se não penetra, para além de todas as faces, num secreto e oculto silêncio onde nada resta da ciência ou do conceito de face. Esta escuridão, névoa, trevas ou ignorância em que mergulha aquele que procura a tua face quando supera toda a ciência e conceito, é aquela aquém da

qual a tua face não pode ser vista senão veladamente²⁷. (*A Visão de Deus*, cap. VI, 21)

Deus não aparece de modo desvelado, aparece de forma velada para além da ciência e do conceito, ou seja, para além da razão. Deve ser por isso que racionalmente não se pode compreender Deus como ele O é. Se faz necessário ultrapassar a lógica da razão que separa e conceitua para continuar a especular essa experiência mística do olhar, isto é, atingir a lógica da coincidência dos opostos em que Deus se manifesta, outrossim, ainda de modo velado.

No início do capítulo IX do *De visione dei* Nicolau de Cusa aponta o que seja a lógica do intelecto quando se admira de como na virtualidade visual de Deus coincidem o universal com o singular, mostrando assim que em Deus os opostos, ao que parece, coincidem. Porém, é no passo 36 do mesmo capítulo que confirma a tese de que além da lógica da razão, que separa os opostos, há uma lógica do intelecto que une. Afirma o autor: “Por isso experiencio como é necessário entrar na escuridão, admitir a coincidência dos opostos sobre toda a capacidade racional [...].” A lógica do intelecto é a que permite a *Coincidentia Oppitorum*. Esta nova lógica é o muro do paraíso em que Deus habita, porém, de modo velado, e é para além deste muro que Nicolau diz ser possível ver Deus desvelado, ou seja, Deus se mostra na impossibilidade, ou melhor, Deus está aonde se depara a impossibilidade para o homem: “é para lá da coincidência dos contraditórios que poderás ser visto e nunca aquém dela. E se a impossibilidade é necessidade no teu olhar, Senhor, nada há que o teu olhar não veja” (*A Visão de Deus*, cap. IX, 37).

Em Deus não há distinção entre ver, ter e ser porque Deus é a simplicidade absoluta, e a *Coincidentia Oppitorum* é a porta do muro que apresenta onde Deus está. Porém, cabe especular acerca do que seja essa coincidência em que é posta como muro. No capítulo X do *De visione dei* é perceptível que Nicolau conduz o leitor para que comprehenda que Deus está para além do muro do paraíso. O muro circunda Deus, mas não é Deus. A *Coincidentia Oppitorum* não é Deus:

E assim aqueles que se aproximam de ti deparam com o muro que circunda o lugar em que habitas na coincidência. Com efeito, o agora e o então coincidem

²⁷ **De visione dei**, h, cap. VI, 21: *In omnibus faciebus videtur facies facierum velate et in aenigmate. Revelate autem non videtur, quamdiu super omnes facies non intratur in quoddam secretum et occultum silentium, ubi nihil est de scientia et conceptu faciei. Haec enim caligo, nebula, tenebra seu ignorantia, in quam faciem tuam quaerens subintrat, quando omnem scientiam et conceptum transilit, est, infra quam non potest facies tua nisi velate reperiri.*

no círculo do muro do Paraíso. Mas tu, Deus meu, que és a eternidade absoluta, existes e falas para além do agora e do então.²⁸ (*A Visão de Deus*, cap. X, 42)

Em Deus todas as coisas coincidem, porém, Deus não é a *Coincidentia Oppitorum*, Deus se encontra para além dela e nunca aquém. O muro O circunda, mas não quer dizer que seja o local onde Deus possa ser visto desvelado, pelo contrário, no muro do paraíso Deus é visto veladamente em sua coincidência.

Dado todo o processo de especulação acerca do ícone de Deus que nosso filósofo propõe em sua obra *De visione dei*, é possível afirmar que a partir de uma única ação que é a de olhar para o quadro pode-se especular sobre o princípio, que é o olhar de Deus. Há presente no que concerne à obra passos ou gradações de especulação que parte do sensível ao intelectual (passando pelo intelectual) e para além, a impossibilidade, e é ai aonde Deus habita desveladamente de forma simplíssima. Se faz necessário ultrapassar o muro do paraíso para ver Deus como ele é. Porém, como comunicar essa visão beatífica e mística se a linguagem está no âmbito da razão e a lógica da razão ainda não consegue dizer nada de Deus? Enfim, Esse é um outro problema para uma outra discussão, mas se se quer ver Deus é preciso ultrapassar o muro do paraíso.

REFERÊNCIAS:

- ANDRÉ, João Maria. Introdução. in: NICOLAU DE CUSA. **A visão de Deus**. Tradução e introdução de João Maria André; prefácio de Miguel Baptista Pereira. Lisboa/Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- BLANC, Mafalda de Faria, A construção da visão em Nicolau de Cusa. In: **Philosophica**, 14. Novembro de 1999, p. 31-49.
- GASPAR AINDORFFER A CUSA, Avant le 22 septembre 1452. In: VANSTEENBERGHE, Edmond. **Autour de la docte ignorance - une controverse sur la théologie mystique au XVe siècle**. Münster, 1915. p. 109-111.
- KUES, Nikolaus von. **Philosophisch-Theologische Werke**. Felix Meiner Verlag: Hamburg, 2002. Band I: *De docta ignorantia*.
- NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. O *De visione Dei* como expressão da experiência religiosa em Nicolau de Cusa. IN: **Scintilla**. Revista de Filosofia e mística medieval. Vol. 3 – nº1 – jan./jun. 2006; p. 55-71.
- _____. Entre o affectus e o intellectus: a experiência humana do divino no pensamento de Nicolau de Cusa. **Perspectiva Filosófica** – Revista dos Programas de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba. Vol. I, N. 35, 2011. p. 73-90.

²⁸ **De visione dei**, h, cap. X, 42: *Nam nunc et tunc sunt post verbum tuum et ideo accidenti ad te occurruunt in muro, qui circumdat locum, ubi habitas in coincidentia. Coincidit enim nunc et tunc in circulo muri paradisi. Tu vero, deus meus, ultra nunc et tunc exsistis et loqueris, qui es aeternitas absoluta.*

- _____. Nicolau de Cusa: Olhar e Mística. In: **Mirabilia**, 14. Mística e Milenarismo na Idade Média/Mística y Milenarismo en la Edad Media/Mystic and Millenarianism in Middle Ages. ROSSATTO, Noeli Dutra (org.). Jan-Jun 2012/ISSN 1676-5818.
- _____. O olhar e a reflexão sobre o Outro em De visione dei de Nicolau de Cusa. In: NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. **Contemplatio**: Ensaios de filosofia medieval. Campina Grande/PB: EDUEPB, 2013. p. 171-192.
- NICOLAU DE CUSA. **A Douta Ignorância**. Trad. João Maria André. Lisboa/PT: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- NICOLAU DE CUSA. **A visão de Deus**. Tradução e introdução de João Maria André; prefácio de Miguel Baptista Pereira. 4ª Edição Revista. Lisboa/Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012
- _____. **A Visão de Deus**. Trad. João Maria André. Lisboa/PT: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- NICOLAI DE CUSA. *De visione Dei. Opera omnia. Iussu et auctoritate Academiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita. Vol. VI.* Hamburgo: Felicis Meiner, 2000.
- MACHETTA, Jorge Mario. Nicolás de Cusa: perspectivas éticas a partir de su concepción del individuo y de la visión de dios. In: **Veritas**, Vol. 44, n. 3, Porto Alegre: PUC, 1999. p.823-830.
- VANSTEENBERGHE, Edmond. **Autour de la docte ignorance - une controverse sur la théologie mystique au XVe siècle.** Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1915

COCANHA E SÃO SARUÊ: TERRAS DE ABUNDÂNCIA

Laura Maria da Silva Florentino, Mestranda (UFPB)

Mesmo com o decorrer dos séculos, o comportamento humano apresentou poucas mudanças. Apesar dos avanços tecnológicos e nas áreas do saber, ainda percebemos procedimentos medievais na cultura atual. Diante disso, em nosso trabalho, pretendemos traçar uma ponte de ligação entre os aspectos alimentares de duas versões medievais e anônimas: a francesa *Fabliau*¹ da Cocanha, e a inglesa, *The Land of Cokaygne* com os do folheto de cordel “ Viagem a São Saruê, escrito em meados do século XX, de autoria do poeta paraibano Manuel Camilo dos Santos.

SITUANDO...

Na Idade Média, a fome assolava o continente europeu devido a alguns fatores, entre eles, as adversidades climáticas somadas à má conservação de grãos colhidos e também por conta da forte presença das pestes e outras doenças. Embora entre os séculos X e XII já se tenha relatos da presença de utensílios agrícolas, a produção de alimentos ainda não era suficiente para suprir a demanda daquele período. De modo semelhante, aqui no Brasil, sobretudo na região Nordeste, somos bombardeados quase que diariamente com as aflições do homem sertanejo, que, devido à seca e à alta temperatura,vê a sua produção agrícola e o seu rebanho sumirem por falta da presença da água. É então a Europa medieval e o Nordeste brasileiro interligados por dilemas climáticos e principalmente pela utopia de uma literatura oral(*fabliau* e cordel) que vem ser a válvula de escape para que o imaginário coletivo de instaure em uma dada sociedade.

O folheto de cordel do poeta paraibano foi reeditado três vezes, possuindo cerca de 216 versos, subdivididos em 31 estrofes em sextilhas, com versos em redondilha maior, além de duas décimas com versos decassílabos, que desencadeia um ritmo característico dos cordéis nordestinos. Tomando por base o que nos fala Santos (1995, p. 35) “ a literatura popular brasileira, oral e escrita, em particular do Nordeste, não é composta de relíquias e vestígios, pacientemente recolhidos antes de desaparecer para sempre: é uma

¹ De acordo com Macedo(2000, p. 163), a palavra fabliau provém do dialeto picardo (norte da França), designando uma pequena narrativa fictícia. Tal qual as fábulas, seus finais apresentava uma lição ou uma moral. Feitas para serem narradas ao invés de lidas, estas pequenas narrativas em versos octassílabos e com rimas emparelhadas abordavam os mais variados temas do cotidiano da burguesia medieval, as quais tinham como principal plano de fundo lugares comuns como a feira livre, a praça pública, o domicílio familiar, e sobretudo, o leito conjugal.

poesia viva e atual”. Ou seja, embora percebamos que “*Viagem a São Saruê*” seja uma versão fiel do *fabliau* da Cocanha, entendemos que o nosso conterrâneo foi capaz de dar uma **vida nordestina** a esta terra de delícias, trazendo para o nosso imaginário muito da culinária típica dessa região.

Segundo Franco Junior (1998, p.25) o *fabliau* da Cocanha² é um poema anônimo curto, com cerca de 188 versos, com rimas emparelhadas e que subsistiu em três manuscritos.

Ttrata-se de um poema francês que versa sobre um país imaginário, em que não existiam problemas e que era marcado pelas temáticas da abundância alimentar, da ociosidade, da juventude e da liberdade. Logo em seus versos iniciais, temos “*O nome do país é Cocanha/ Lá, quem mais dorme mais ganha*”, ou seja, existe uma forte marca da carnavalização³ proposta por Bakhtin (2013), em que os valores da sociedade eram invertidos da sua ordem convencional.

Embora existam as duas versões do *fabliau* da Cocanha traduzidas para o português, percebemos que o cordel “*Viagem a São Saruê*” se aproxima mais da versão francesa do que da inglesa, o *The Land of Cokaygne*. Enquanto nesta observamos mais uma crítica social a determinados clérigos medievais, naquela, vemos o deleite do homem medieval naquela terra de delícias.

O fato de ser um país imaginário faz com que a terra da Cocanha seja considerada uma utopia, embora este termo tenha surgido apenas no século XVI, por Thomas More para designar uma ilha imaginária (Franco Junior, 1992, p. 7). Ainda sobre o tema, Jaques Le Goff, no prefácio do livro “Cocanha: história de um país imaginário”, de Hilário Franco Junior(1998) nos diz que:

“Utopia quer construir um contramodelo da realidade. E como não há estruturas espaciais que também não sejam temporais, a Cocanha é um país fora do espaço(caminho para lá está perdido) e fora do tempo[...]. A Cocanha não é uma utopia voltada para o passado, é uma utopia que se livrou da prisão das sociedades e dos indivíduos. É uma utopia medieval, pois não é nem a nostálgica Idade de Ouro da Antiguidade, nem uma sociedade futurista como a dos socialismos utópicos da Época Moderna. A Cocanha não está no passado, nem no futuro. A

² Em 1142 esse nome surge na documentação pela primeira vez. Na literatura, a palavra aparece em um poema goliárdico de 1164, que chama o líder de um grupo de beberões de *abbas Cucaniensis* “abade da Cocanha” (CB222, v. 1) Mas a primeira utilização que se conhece daquele nome na descrição de um país imaginário de meados do século XIII, em um texto proveniente do Norte francês, provavelmente da Picardia, o *fabliau* de Cocaingne. A própria palavra *fabliau*, de fins do século XII, é de origem picarda, equivalendo ao francês (dialeto da Île-de-France) *fable*, “fábula”. (Franco Junior, 1998, p.25).

³ Ao contrário da desta oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autentica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. (BAKHTIN, 2013, p. 9)

Cocanha é festa de um presente eterno. (LE GOFF; FRANCO JUNIOR, 1998, p. 11)

Ou seja, independentemente da época, a festa é a válvula de escape para que o homem extravase as suas angústias e problemas. A festa medieval tem caráter carnavalizante, e faz das inversões de comportamentos a marca registrada do riso⁴ libertador. Vejamos como a festa é descrita na versão francesa do *fabliau* da Cocanha:

Seis semanas lá tem o mês
Quatro festas tem o ano,
E quatro festas de São João.
Há no ano quatro vindimas,
Feriado e domingo todo dia,
Quatro Todos os Santos, quatro Natais,
Quatro Candelárias anuais,
Quatro carnavais,
E Quaresma, uma a cada vinte anos. (vv. 80-88)
Versão francesa do *Fabliau* da Cocanha

Podemos ver que existe uma disparidade entre a quantidade e a frequência de festas profanas e a quantidade de comemorações religiosas, como a Quaresma, que só ocorria uma vez a cada duas décadas. Isto reforça a idéia do homem medieval querer usufruir cada vez mais dos prazeres e delícias daquele país, deixando um pouco de lado as comemorações ditadas pela igreja. Em relação ao caráter profano alegre e festivo, de modo semelhante, temos também no folheto “Viagem a São Saruê”:

Tudo lá é festa e harmonia
amor, paz, benquerer, felicidade
descanso, sossego e amizade
prazer, tranqüilidade e alegria;
na véspera de eu sair naquele dia
um discurso poético, lá eu fiz,
me deram mandado de juiz
um anel de brilhante e de “rubim”
no qual um letreiro diz assim:
- é feliz quem visita este país. (vv. 201- 210)
Cordel “Viagem a São Saruê”

No fragmento acima, temos o relato do prazer e da alegria que o poeta/visitante sente ao adentrar naquele país, pois, desde o início do cordel, o modo de vida dos

⁴ Durante a festa dos loucos, o riso não era de maneira alguma abstrato, reduzido a uma burla puramente denegridora do rito e da hierarquia religiosa. O aspecto burlador e denegridor estava profundamente associado ao riso sem peias do Renascimento e da renovação materiais e corporais. Era a “segunda” natureza do homem que ria, seu “baixo” material e corporal, que não podia exprimir-se na cosmovisão e no culto oficiais. (Bakhtin, 2013, p. 65)

habitantes do lugar é enfatizado como pessoas amáveis, civilizadas e cordiais. Ou seja, é a descrição do povo nordestino que mundo a fora é conhecido por sua hospitalidade.

Se voltarmos o nosso olhar para a versão inglesa do *fabliau* da Cocanha, observamos um tom mais ríspido e restrito, pois não é qualquer um que pode entrar “nesta terra”. Para isso, o visitante deve se submeter à penitência de ser mergulhado em dejetos de suínos e assim permanecer por sete anos. Segundo Franco Junior (1998, p.66), por ter alto índice reprodutivo e por ser necessitar de poucos cuidados, o porco era a carne mais consumida em várias áreas da Europa. Se existiam muitos porcos, proporcionalmente a quantidade de excrementos também era grande, talvez daí tenha surgido essa idéia dessa provação para conhecer a tal Cocanha. Outro ponto a ser destacado neste texto inglês é o forte teor misógino presente, não que este seja o foco de nossa pesquisa, mas é algo que chamou a nossa atenção. Vejamos:

Quando os monges não descem,
Voando mesmo mais alto,
O abade ao perceber,
Que eles se afastam,
Pega uma moça

Vira suas nádegas brancas
E bate nelas como em um tambor,
Para os monges retornarem.
Quando eles percebem,
Fazem um vôo rasante

Na direção da moça,
Beliscando as suas nádegas.
Depois desses exercícios,
Entram no mosteiro sedentos
E dirigem-se ao refeitório
Em organizada procissão. (vv. 131-141)
The Land of Cokaygne

A partir de tais versos e de outras passagens do texto, temos as mulheres como objetos sexuais para os clérigos, como por exemplo:

Onde ensinam às monjas uma oração
Com pernas para cima e para baixo
O monge que se mostrar um grande garanhão
E que souber manejar bem o capuz,
Terá sem dificuldades
Doze mulheres por ano,
Por direito, não por concessão
E para seu prazer.
The Land of Cokaygne
(vv.165-177)

Percebemos que o público feminino desta Cocanha é tratado de forma diferente da versão francesa e do folheto paraibano. Neste, as mulheres são comparadas em bondade com a das fadas, além de serem muito belas e gentis, enquanto que no textos francês, elas têm a liberdade de escolher o homem que quiserem e nem por isso são vistas como vulgares.

Então, a partir da explanação acerca do conteúdo destes três textos, iremos agora aprofundar as nossas análises na temática da abundância alimentar presente neles.

SABOREANDO AS DELÍCIAS...

A utopia da abundância que marca os três textos a serem analisados reforça o fato da alimentação ser uma das tarefas vitais mais importantes para todos os seres viventes. E já que se tratam do imaginário de pessoas que possivelmente estejam sonhando com dias melhores, e com fartura, observamos nos dois *fabliaux* e no cordel que alguns alimentos e bebidas são recorrentes, e que a presença de vegetais diferem entre si, enquanto que os animais que por venturas são citados, são relacionados à fatura alimentar desses países. O que mais nos chama a atenção e o fato de comidas doces e salgadas serem delineadas como sendo parte da arquitetura da terra de delícias. A seguir, detalharemos as **recorrências alimentares** primeiramente na versão francesa, depois na inglesa, e por fim, no cordel “Viagem a São Sarue”.

Na **versão francesa** do *fabliau* da Cocanha, temos quatro espécies de peixes servindo de muro para as casas, enquanto que os derivados de porco como toucinho, salsichas e presunto servem de telhados das casas e cercas dos campos de trigo. Além deste cereal, somente o alho faz parte do grupo de vegetais citados no exemplar. Em contrapartida, as carnes eram praticamente “endeusadas” sendo elas de aves ou mamíferos, mas com uma condição: a de que fossem bem gordas e cevadas.

Os caibros lá são esturjões,
Os telhados de toicinho,
As cercas são de salsichas.
Existe muito mais naquela terra de delícias,
Pois de carne assada e presunto
São cercados os campos de trigo;
Pelas ruas vão se assando
Gordos gansos que giram
Sozinhos, regados
Com branco molho de alho. (vv 33- 42)

...

Sem oposição e sem proibição
Cada um pega o que o seu coração deseja,
Uns, peixe, outros, carne;
Se alguém quer carne
Basta pegar a seu bel-prazer;
Carne de servo ou de ave,
Assada ou ensopada,
Sem pagar nada. (vv. 49-56)

Fabliau da Cocanha

Além desses alimentos, temos um grande protagonista nos três textos: o vinho. Não é qualquer vinho é o melhor que pode existir, pois para liberar o gozo e a alegrias dos habitantes da Cocanha, este vinho precisa vir em grande quantidade:

Corre um riacho de vinho
As canecas se aproximam-se dali por si sós
Assim como as taças de ouro e prata.
Este riacho do qual falo
É metade de vinho tinto,
Do melhor que se pode achar
Em Beaune ou no além-mar;
A outra parte é de vinho branco,
Melhor e mais fino
Que o produzido em Auxerre,
La Rochelle ou Tonnerre⁵.(vv. 61-72)

Fabliau da Cocanha

Um fato importante a ser destacado é que segundo Bakhtin, na obra⁶ de Rabelais o vinho se opõe ao azeite, pois este é a piedade divina, enquanto aquele liberta do medo e da piedade. Talvez seja por isso que o poeta medieval dedicou “quatro vindimas” como reflexo das principais festas da Cocanha. Ainda neste país não se percebe a referência explícita à água, e nem ao leite, e muito menos aos seus derivados. Também não observamos a menção à frutas, e a única referência a sobremesa são os pudins quentes que “caem em forma de chuva” três dias por semana, para que ninguém sofra em jejuar.

Sobre os cocanianos, Franco Junior (1998) esclarece que :

Ao fim das refeições, procurava-se servir pratos açucarados, considerados facilitadores da digestão, razão pela qual Tomás de Aquino não proibia seu consumo na Quaresma. Todas as aplicações, e sua raridade, tornavam o açúcar produto muito caro e desejado, ausente na Cocanha, como todas as especiarias, não por razões econômicas, e sim provavelmente para sugerir que apesar dos excessos alimentares, os coacanianos não tinham problemas de saúde. (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 74)

⁵ Segundo Franco Juinor (1998, p. 238), as localidades citadas pelo poeta, conhecidos centros vinícolas, cujos produtos eram referencial de qualidade.

⁶ Gargantua e Pantagruel, obra renascentista escrita por François Rabelais.

Desta forma, entendemos que a pouca referência a doces nesta terra, seja uma espécie de iguaria “suprema”, pois além de não estar disposta ao alcance dos habitantes todos os dias da semana, os pudins caiam dos céus assim como o manjar sagrado caiu para saciar a fome do povo de Deus enquanto sentia fome a caminho de Canaã.

Já na **versão inglesa** do *fabliau* da Cocanha, além de existirem “muitas coisas doces” como nos diz o poeta medieval, as grandes protagonistas são as plantas, citadas desde o início do texto. As plantas medicinais tem grande relevância, tendo estrofes completas destinadas a seu detalhamento:

O que existe no Paraíso
Além de grama, flores e ramos?
Ali há alegria e grande prazer,
Mas come-se apenas frutas. (vv. 7-10)

...
No jardim há uma árvore
Muito bonita de se ver
Sua raiz é gengibre e junca,
Seus brotos de zedoaria
Suas flores de noz-moscada,
Sua casca, perfumada canela;
Sua fruta, saboroso cravo;
Lá não faltam cíbebas,
Existem ali rosas vermelhas
E lírios agradáveis de ver. (vv. 71-80)

The Land of Cokaygne

Diferentemente do texto anterior, as frutas da Cocanha inglesa além de serem mencionadas mais de três vezes, elas têm lugar de destaque, ao ponto de ser relatado que existem “de todos os tipos”. A água é mencionada como um líquido exclusivo para matar a sede, lavar e ser olhada, mas também existe uma água medicinal que serve para desintoxicação. Na *The Land of Cokaygne* não há chuvas, tempestades, neves ou granizo, e os rios não são apenas de vinho versão francesa. O leite, o azeite e o mel dividem espaço com o vinho, e este pode ser tomado três vezes ao dia sob a forma de clarete. Em relação às carnes, mais uma vez aves gordas e cevadas como os gansos se fazem presentes na dieta dos cocanianos. Já os peixes, os bolos de farinha juntamente com outros pratos finos são parte da arquitetura deste país.

Em relação à presença dos animais, temos:

Não existem serpente, lobo ou raposa,
Cavalo, vaca ou boi,
Carneiro, porco ou cabra,
Tampouco sujeira, Deus sabe.
Nem haras, nem estábulo;

A terra está cheia de coisas boas,
Lá não existe mosca, pulga ou piolho
Na roupa, no campo ou na cama. (vv.30-38)
The Land of Cokaygne

Ou seja, apenas os peixes e aves são vindos, ao passo que mesmo tendo derivados de porco, como as salsichas de que são feitas as torres das igrejas, os suínos estão presentes no texto para fornecer os seus excrementos para a penitência daqueles que querem adentrar nesta Cocanha.

Dando um grande salto temporal e geográfico, saímos da Europa medieval e chegamos ao Nordeste brasileiro do século XX, onde nos deparamos com o país imaginário de **São Saruê**. Podemos considerar que praticamente todo nordestino sente vontade de conhecer esta terra maravilhosa, que é situada próxima ao litoral, e que abunda em comidas típicas, marca registrada de nossa região:

As pedras em São Saruê
São de queijo e rapadura,
As cacimbas são café
Já coado e com quentura
De tudo assim por diante
Existe grande fartura. (vv. 91-96)

...
Maniva lá não se planta
Nasce e invés de mandioca
Bota cachos de beiju
E palmas de tapioca
Milho a espiga é pamponha
E o pendão é pipoca

As canas em São Saruê
Não tem bagaço, é gozado
Umas são canos de mel
Outras açúcar refinado. (vv. 121-130)
Cordel “Viagem a São Saruê”

Nestas três estrofes podemos perceber o quão rica é a alimentação do povo que visita ou reside em São Saruê. Destacamos ainda que neste país as carnes gordas e cevadas pertencem aos peixes que são dóceis e amigáveis com os habitantes do lugar. Já em relação às aves, destacamos que elas põem capões ao invés de ovos. Temos também a presença do leite e de seus derivados, tais como manteiga, coalhada e queijo, bem como a rapadura e o açúcar como derivados da cana.

Embora grande parte dos sertanejos do Nordeste brasileiro sofra com a escassez de água, este líquido vital não é mencionado nenhuma vez do cordel em questão, mas

nem por isso o poeta deixou que ele passasse despercebido. Ele dá os créditos à água quando menciona os açudes, as lagoas, os rios e os atoleiros que mesmo sendo de matéria comestível, faz referência a este líquido tão almejado por este povo:

Lá eu vi rios de leite
Barreiras de carne assada
Lagoas de mel de abelha
Atoleiros de coalhada
Açudes de vinho do porto
Montes de carne guisada. (vv.85-90)
Cordel “Viagem a São Saruê”

No fragmento acima, observamos que mais uma vez o vinho se encontra presente nas versões cocanianas. No folheto nordestino, é tomado por “vinho do porto” que se trata de uma bebida portuguesa, elaborada a partir de uvas selecionadas da Região Demarcada do Douro, no Norte de Portugal. Ou seja, é um vinho de excelente qualidade. Um ponto a ser destacado, é o fato de nesta versão nordestina as casas não serem feitas de itens alimentares como no *Fabliau da Cocanha* e no *The Land of Cokaygne*. Agora temos casas feitas a partir de elementos caros e preciosos como ouro, prata, rubis, cristais e marfim. Além de tudo o que foi mencionado, em São Saruê não existe fome e nem doenças, fazendo deste país um paraíso no Nordeste.

FINALIZANDO...

Percebemos algumas diferenças e aproximações nas temáticas das duas versões meievais analisadas, mas vemos que nelas, a **abundância alimentar** era praticamente uma personagem destes textos, pois a presença de pestes e da escassez de alimentos na Idade Média fazia com que o homem daquela época sonhasse com um mundo sem adversidades. E como o pensamento da fome no período medieval era presença cotidiana, eis o porquê dessa busca por soluções simbólicas e imaginárias;

É importante destacar que no *Fabliau da Cocanha* temos apenas a menção a dois vegetais (trigo e alho), enquanto que no *The Land of Cokaygne* são citadas cerca de nove espécies de plantas medicinais, e como afirma Franco Junior (1998), provavelmente o poeta medieval da versão inglesa tivesse grande conhecimento de botânica, devido ao fato do enorme detalhamento das propriedades medicinais destas.

Em relação ao **País de São Saruê**, as comidas mencionadas são aquelas que fazem parte do cardápio diário da maioria dos nordestinos do Brasil, ou são as que fazem

com que o nosso Nordeste seja lembrado país afora, principalmente devido a grande influência de nossas festas juninas. Quanto à presença de alimentos como o leite e o mel vemos a relação com o texto bíblico, em que o povo de Deus era conduzido à terra prometida, onde emanava grandes quantidades destes alimentos.

Diante disso, percebemos que nos três textos que analisamos é recorrente a presença de carnes (peixes, mamíferos ou aves) gordas e cevadas, assadas ou guisadas,e que o vinho também é tratado com grande apreço, sendo sempre de boa qualidade e em abundância.

Portanto, independentemente da época, o homem sente a necessidade de se alimentar física e intelectualmente, para tanto, se por ventura ele se encontra em momentos de adversidade, imediatamente o imaginário irá ativar esta válvula de escape, que podemos chamá-la de utopia que é coletiva e ao mesmo tempo construtiva na esperança de dias melhores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora UnB, 2008
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. Cocanha: a história de um país imaginário. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. 313p.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Utopias Medievais**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- MACEDO, J. R. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. São Paulo: UNESP, 2000.
- MACEDO, J. R. **O real e o imaginário nos Fabliaux Medievais**. Revista Tempo, Rio de Janeiro: 2004. n° 17, pp.13-31.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. A escritura da voz e a memória do texto. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. **Fronteiras do Literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre, Editora da Universidade/ UFRGS, 1995, p. 31-43.

AMOR CORTÊS EM PEQUENO ROMANCEIRO, DE GUILHERME DE ALMEIDA

Me. Leonildo Cerqueira (UFC)

Compreendemos o amor cortês como manifestação da necessidade do estabelecimento de um ideal de vida baseado no belo, conforme explica Huizinga (2010). Segundo o historiador, a Idade Média foi um tempo em que as adversidades cotidianas precisavam ser amenizadas de alguma forma; por isso, havia entre os homens daquele período uma espécie de contrato mental que construía certa ilusão de vida bela, da qual eles se cercavam. Dessa maneira, a vivência amorosa no referido período fez-se a partir de um jogo de sedução disputado nas cortes, em que o trovador deveria cortejar sua Senhora, a qual, já comprometida, mantinha-se distante e inacessível aos apelos do amante, que continuava a sofrer a sua coita de amor. Do outro lado desse jogo, havia também a mulher que penava pela ausência ou abandono do amado que partira.

Seja o trovador ou a moça abandonada, percebemos ambos os casos em relação direta com o elemento aventuresco. A maior prova desse sentimento quer-nos parecer estar na capacidade de o amante enfrentar os grandes perigos em nome da amada, que por sua vez, deixa-se seduzir pela coragem e pela bravura guerreira masculina, sendo isto essencial na cavalaria.

Em seu *Pequeno romanceiro* (1957), Guilherme de Almeida resgatou o romance de tradição oral medieval, dando-lhe nova roupagem, mas mantendo-lhe a essência própria do gênero e dos temas do romanceiro. Assim, é possível notarmos a presença de um modo de pensar o amor tipicamente mediévico em obra escrita no século XX.

Dessa maneira, os romances de conteúdo amoroso sempre estarão envoltos pelo imaginário da cavalaria, como os de conteúdo cavaleiresco estarão envoltos pelo do amor. Ambos os imaginários retroalimentam-se, constituindo um modo de pensar o amor bastante particular, caracterizador daquela época: amar estava em sintonia com as lides e a coragem demonstrada pelo amante/ cavaleiro. O segundo romance do livro, “O Torreão do Além-Som”, é exemplar para a comprovação do que dizemos. Leiamos:

Cavaleiro montado em ginete de pluma,
ajaezado de feltro, com cascos de espuma,
procurando o que é puro e que é belo e que é bom,
a galope, ao redor do Torreão do Alem-Som.

Capacete de tule, broquel de veludo,
armadura de fumo — ele é feito de tudo
o que nunca retine, o que passa, o que vai

como névoa esgarçada, sem o eco de um ái.

Alva teia de aranha no fuso de um dedo
sobre os lábios, fiando o seu véu de segredo,
a donzela que o espera, vestida de paz,
ao prendê-lo em seus braços, dir-lhe-á: “Aqui jaz”.

(ALMEIDA, 1957, p. 15 – 16)

Ao longo das duas primeiras estrofes, a imagem de um cavaleiro é construída através da descrição minuciosa de sua vestimenta e de seu cavalo (ginete), os quais rondam o torreão¹ do castelo em busca de algo puro, belo e bom. O cavalo é feito de pluma e ornado de feltro, tecido macio e aveludado. Além disso, o ginete possui “cascos de espuma”, conferindo ao seu galope um trote macio e delicado.

O cavaleiro, por sua vez, é caracterizado com armadura inusitada, podendo causar certo estranhamento em uma primeira leitura, pois, contrariamente ao elmo de ferro e ao escudo de aço, temos um capacete de tule² e um broquel³ de veludo, harmonizando-se com a delicadeza da montaria. A armadura, por sua vez, é de fumo, por isso leve e silenciosa: “[...] élle é feito de tudo/ o que nunca retine” (ALMEIDA, 1957, p. 16), ou seja, é aquele que passa mansamente e não se anuncia nem causa dor. Ao mesmo tempo, é figura intangível, é “névoa esgarçada”, não se pode vislumbrá-lo com nitidez.

Na terceira estrofe, a cena se completa ao falar do interior do torreão. Nele habita a donzela que espera secretamente pela chegada do cavaleiro. Ela tece um véu de segredo nos próprios lábios, sendo o seu dedo a agulha, cuja linha é uma teia branca de aranha — delicada, porém forte. A donzela aguarda em paz a chegada desse cavaleiro fora dos padrões, cuja figura leva-nos a entender não se tratar de um jovem guerreiro propriamente, mas da personificação do sentimento amoroso numa espécie de alegoria, a julgar pelo material de que é feita a sua armadura, seus acessórios e seu cavalo. A donzela estaria, assim, à espera do primeiro amor, o qual chega vagarosamente e sem ser notado: “o que nunca retine, o que passa, o que vai/ [...] sem o eco de um ái” (ALMEIDA, 1957,

¹ O torreão era, segundo historiadores, a parte do castelo medieval onde o senhor habitava, localizado em parte alta e de difícil acesso: “O torreão é dividido em andares por pisos de madeira. Por razões defensivas, tem uma única porta ao nível do primeiro andar, isto é, pelo menos cinco metros acima do chão. O acesso é feito por uma escada de mão, um andaimé ou uma passarela ligada ao parapeito da camisa. Seja como for, deve poder ser retirado rapidamente em caso de ataque. É nesse andar que se localiza o salão, às vezes de teto curvo, que constitui o centro vital da habitação do senhor. Ali ele toma as refeições, diverte-se, recebe os hóspedes e vassalos, e inclusive preside a justiça, no inverno. No andar superior ficam seu quarto e o de sua esposa, aos quais se sobe por uma estreita escada de pedra junto à parede. O terceiro e o quarto andares abrigam os quartos coletivos dos filhos, dos serviais e de algumas pessoas íntimas.” (PASTOUREAU, 1989, p. 64)

² Tecido feito de seda ou algodão, transparente. Usado como véu. Muito conhecido como filó.

³ Escudo.

p. 16). Com o dedo sobre a boca, a jovem pretende manter o cavaleiro em segredo, guardá-lo somente para si. Ao chegar, é nos braços da donzela que ele repousará. A partir de agora ela já pode amar: “ao prendê-lo em seus braços, dir-lhe-á: ‘Aqui jaz’”. (ALMEIDA, 1957, p. 16).

Notemos um detalhe: aquela que receberá o inusitado guerreiro encontra-se distraída, tecendo, resguardada em um torreão, a parte mais bem protegida do castelo, por ser o recinto de intimidade do rei. Entretanto, o cavaleiro, que parece vir galopando pelo ar, simplesmente chegará e facilmente instalar-se-á no seio da que lhe aguarda. Com isso, podemos entender o sentimento amoroso como algo inevitável, sobre o qual não se tem poder nem se pode prever. Mesmo em ambiente tão resguardado, a donzela foi acometida pelo amor.

O poeta constrói a ideia de primeiro amor, através de elementos que fazem referência ao campo amoroso medieval, como a figura do cavaleiro, a donzela resguardada dos perigos externos, a presença das plumas e o acolhimento do cavaleiro nos braços da moça. Guilherme de Almeida funde a imagem do Amor à do cavaleiro, personificando-o a partir da carga simbólica que o último possui para o contexto medieval, pois amor, cavalaria e aventura estão intimamente ligados durante a Idade Média.

O amor puro está concebido sobre a ideia de perfeição e beleza. É com essa mentalidade que o chamado “amor cortês” fixar-se-á na cultura ocidental da Idade Média. Se, portanto, para pensar o amor ao modo medieval, é preciso pensá-lo colorido e belo, conforme explica Huizinga (2010), o poeta modernista toma para si tal concepção e recria o ambiente mediévico, atribuindo ao cavaleiro predicados que o embelezam e suavizam, além de conferir-lhe aspecto de elevação e sublimidade. Por isso a presença da pluma, do veludo e do tule, a suavidade com que se aproxima, além do uso de palavras como “belo”, “puro”, “bom”, “segredo”, denotando a sacralidade de sua chegada, afinal, trata-se do amor em sua forma mais idealizada. Isso estabelece um paradoxo interessante, pois o cavaleiro é retratado de maneira delicada, o que o aproxima dos qualificativos da donzela.

A representação do amor nesses termos expressa um resíduo mental utilizado por Guilherme de Almeida como substância para a construção de sua alegoria e vai ao encontro do que Huizinga (2010) classifica como uma espécie de embelezamento da vida.

Daí o poema de Guilherme de Almeida estar repleto de elementos sensoriais de cunho positivo, relacionando-se à tese amorosa, tais quais as cores motivadas pelas plumas, a maciez subtendida pelo feltro, pela espuma e pelo veludo, bem como o silêncio

da sua chegada e a cumplicidade da donzela ao dispor o dedo sobre a própria boca. O amor é calmo e agradável aos sentidos, destarte, embeleza a vida e é aceito de bom grado pela jovem do romance.

O essencial é: o amor modelar medieval forma-se a partir da necessidade do belo, conforme temos visto. No romance analisado, o cavaleiro surge como representação desse sentimento e, portanto, é descrito de modo elevado. Assim ocorrerá na literatura, sobretudo nos romances de cavalaria; pois o cavaleiro é sempre um homem de sentimentos nobres e iluminados. Em torno dele, uma aura de dignidade e de superioridade corroboram para a admiração da corte e, por vezes, para a contemplação sentimental por parte da dama. Vejamos “Dona Tareja”:

— “Senhora Dona Tareja,
digades-me que vos praz!
Ca não sei do que eu não seja
por vosso grado capaz.
Em andanças andaria
por terras de aca e alhur,
de arraiais da mouraria
à corte do Rei Artur;
em barcas que o vento leva
por mares que grandes são,
té que mergulhem na treva
sem timoneiro ao timão;

por o mandares, Senhora,
partirei, e não por al;
e se impiedade não fora,
vos eu filhara o Graal.
O sol, que me demandásseis,
e a lua, com seu luar,
presas seriam fáceis
que o não poder vô-los dar.

Senhora Dona Tareja,
estê vossa fiúza em paz,
ca tudo o que ela deseja
muito me praz, pois vos praz”.

Pediu que nada lhe desse.
Mal de mim por o pensar
que do que lhe eu dar pudesse
só nada não posso eu dar!

(ALMEIDA, 1957, p. 79 – 81)

De início, observamos o posicionamento seguro e determinado do cavaleiro a

respeito de si mesmo em relação às provas pelas quais a dama poderia fazer-lhe vir a passar. Para isso, basta ela realizar algum pedido de seu agrado, sem restrições, uma vez que o amante é capaz de enfrentar ou conseguir tudo em seu favor, fato evidenciado pelos versos: “Ca não sei do que eu não seja/ por vosso grado capaz” (ALMEIDA, 1957, p. 79). Antes da resposta de dona Tareja, o cavaleiro sequencia possíveis pedidos, todos de ordem aventureira.

A cavalaria e os seus perigos aparecem de imediato nessa sequência de provas, comprovando outra vez a ligação entre a idealização amorosa e a cavalaria (aventura e perigo), pois sacrifício extremo e enfrentamento dos medos são formas de demonstração do amor cortês, pois conforme Otto Maria Carpeaux:

o ideal cavaleiresco tinha duas possibilidades de expressão: o sonho de uma vida guerreira, buscando aventuras para defender, em todas as ocasiões, os princípios do cristianismo — é a transfiguração do cruzado —; ou então o guerreiro nobre, buscando aventuras amorosas para praticar os requintes da galantaria — é a transfiguração do trovador. (CARPEAUX, 2012, p. 187)

A partir da segunda estrofe de “Dona Tareja”, a ideia de pôr-se à prova dos perigos como meio de galanteio e de comprovação da estima do vassalo pela senhora evidencia-se. Ao colocar-se à inteira disposição de sua dama, o homem despe-se de qualquer temor diante dos maiores perigos conhecidos ou não pela Idade Média. Por Tareja, o eu poético cogita andar longas distâncias, enfrentando mouros e estando entre aqueles da corte do Rei Artur — novamente o ideal cavaleiresco permeia o imaginário amoroso medieval. O vassalo da senhora tornar-se-ia um cavaleiro para, entre os perigos das batalhas, honrar o nome da dama; lutaria também contra os infiéis, grande prova de sua valentia e de obediência à Igreja, princípio essencial do ofício de cavalaria, explicitado por Michel Pastoureau (1989).

Não sendo isso suficiente, ele apresenta outra proposta: lançar-se em aventuras marítimas. No imaginário medieval, o mar era o lugar do perigo, do mistério, dos grandes monstros e do fim do mundo. No mar estavam as trevas e a perda de controle de tudo, representada pelos versos: “té que mergulhem na treva/ sem timoneiro ao timão” (ALMEIDA, 1957, p. 80), ou seja, sem quem as guie, as barcas estariam à deriva rumo ao desconhecido, às regiões mais tenebrosas do além-mar, sobre as quais se sabe pouco ou nada. Avançar mar adentro significava entregar-se a todas essas possíveis adversidades, portanto, aqueles que se aventuravam à exploração marítima davam mostra da sua valorosa coragem.

Após a proposta de lançar-se às águas, o vassalo enfatiza a sua senhora que somente por ela é capaz de fazer tudo aquilo. Sua atitude servil é tamanha ao ponto de cogitar roubar para ela o Santo Graal, se isto não fosse um pecado imperdoável. Entretanto, enquanto ele não lhe pode dar o Cálice sagrado, facilmente poderia alcançar o sol ou a lua, se assim lhe fosse ordenado.

Na sequência o amante reforça sua capacidade por agradar à dama, bem como condiciona o seu prazer ao dela. Tudo o que lhe agrada é porque também é bom para ele, como entendemos pelo uso da conjunção explicativa “pois” em “muito me praz, pois vos praz” (ALMEIDA, 1957, p. 80).

O esforço, ou melhor, a satisfação por servi-la inteiramente é imensurável, tendo por limite apenas o dar “nada”. Na última estrofe do romance, o eu lírico finaliza sua corte da seguinte maneira: “só nada não posso eu dar!” (ALMEIDA, 1957, p. 81). Dessa forma, a abordagem inicial do servo, pondo-se à disposição da senhora, afirmando desconhecer o que esteja além de suas forças e seja do “grado” dela é retomada. Após afirmar capacidade para qualquer empreendimento, o cavaleiro está certo de que pode realizar os desejos da dama na mais alta conta.

A entrega plena do pretendente à mulher amada é evidente no romance de Guilherme de Almeida, como o é nas cantigas de amor medievais, em que a devoção à dama é um elemento essencial e subsiste até aos dias atuais, a exemplo do que entrevemos claramente em composições de Vinícius de Moraes, como “Amor nos três pavimentos”, em que Elizabeth Dias Martins constatou um homem completamente à disposição da mulher, oferecendo-se para alcançar ou ser tudo o que ela venha a precisar, mesmo que apenas por um capricho: “percebe-se ser o poema de Vinícius composto de traços remanescentes da poética trovadoresca medieval” (MARTINS, 2004, p. 09).

Se lermos a cantiga “Assi and'eu por serviço que fiz”, de Gil Peres Conde, notamos como o vassalo se mostra desolado porque, apesar de servir sua senhora em tudo, ela não lhe corresponde:

Assi and'eu por serviço que fiz
a senhor que me nom quer fazer bem;
pero senhor é que tod'aquel bem
do mundo [há e] sabe que [lh]i fiz
serviç'e nom poss'haver seu amor.
Assi and'eu cada dia peor,
porque mi nom faz amor nem mi o diz.

Assi and'eu end'ajudando quem
mi o nom gradece nem mi o quer cobrar;

[..... cobrar]
posso melhor; e tod'esthei com quem
fal'eu e digo-lh'as coitas que hei.
Assi and'eu como nunca andei,
e nom mi fala nem dá por mi rem.

Assi and'eu meu tempo perdend'i,
pero tenho que o perco por prez;
perco preç'e tenho que per[den]d'i
seu conhoder contra mi; e por em
assi and'eu, que vergonça hei [en]
de lho dizer eu, nem outrem por mim.

Assi and'eu atendendo seu bem,
por quanto mal por seu amor sofri.⁴

O texto tem composição paralelística a partir do verso “Assi and’eu por serviço que fiz”, levemente alterado a cada retomada: “Assi and’eu cada dia peor”; “Assi and’eu end’ajudando quem”; “Assi and’eu como nunca andei”; “Assi and’eu, que vergonça hei [en]”; “Assi and’eu atendendo seu bem”. Esse recurso reitera o lamento do eu poético ao longo de todo o poema, reforçando a condição de desolamento na qual ele se encontra, havendo um arremate ao final do texto, por meio de uma *fiinda* composta de dois versos resumitivos do sentimento poético da cantiga: “Assi and’eu atendendo seu bem/ por quanto mal por seu amor sofri”.

A decepção do cavaleiro aumenta a cada dia pelo fato de ela não o amar e sequer dirigir-lhe a palavra. Compreendemos a atitude da amada como a conhecida “sanha”. É provável que, por algum motivo não explicado na cantiga, a mulher tenha-se aborrecido com o vassalo e, por isso, ignorou os serviços do homem. Geralmente, isso acontecia quando o trovador declarava publicamente o nome da senhora ou quando ousava dirigir-se diretamente a ela e não por referências oblíquas que mantivessem o jogo amoroso e a ocultação da sua identidade. A indiferença dela com relação ao trovador é tal que ele revela indignado não ser sequer cobrado: “Assi and’eu end’ajudando quem/ mi o nom gradece nem mi o quer cobrar”.

Voltando ao final do romance “Dona Tareja”, o tom é de lamento também, pois o que a senhora deseja de seu vassalo é “nada”, contudo, para alguém cujo esforço poderia proporcionar a realização de qualquer desejo, para quem tudo poderia ser alcançado em nome de seu amor e dedicação, isso é justamente a única coisa que ele não poderia

⁴ Cantiga retirada do site da Universidade Nova de Lisboa, www.cantigas.fcsh.unl.pt. Referência completa na bibliografia.

oferecer. Desse modo, não atender ao pedido de sua dama é motivo de desolação, pois o amor dela torna-se mais inalcançável.

A última estrofe do romance quebra, dessa maneira, as expectativas criadas no decurso da exposição do jovem galanteador. Além disso, a postura da dama ao responder ao cavaleiro que se põe de joelhos diante dela assemelha-se à da senhora da cantiga há pouco transcrita. Em ambos os casos, as senhoras dispensam os serviços dos enamorados, dirigindo-lhes a sanha ou desprezo.

Por sua vez, no romance “No vergel florido”, também do *Pequeno romanceiro* (1957), o amor idealizado — trovadoresco —, vai-se repetir. Desta vez, porém, a donzela sequer perceberá que é motivo de devoção, pois ela está voltada para outro cavaleiro.

O cenário do romance é o vergel, espécie de jardim discreto, de acesso restrito, no entorno do castelo e próximo ao torreão. Segundo os historiadores, esse local tinha a finalidade de horta, servindo para abastecer as cozinhas do castelo com legumes, verduras, alguns frutos como a uva, além de água retirada das fontes. Esses jardins eram muito bem adornados, com canteiros e chafarizes. Na literatura, os vergeis ficaram famosos por ser o local dos encontros idílicos, das confabulações, do lazer e, para tanto, consistia em um local verdejante, com ricas fauna e flora, sombreado e agradável de estar:

Nas obras literárias é o lugar dos passeios, do repouso, dos lazeres aristocráticos e dos encontros amorosos. Os regatos, as relvas verdejantes, as árvores de essências raras onde gorjeia melodiosamente uma variedade de pássaros fazem dali uma espécie de paraíso terrestre, onde os amantes encontram um refúgio aconchegante e seguro, e onde o castelão e seu séquito vêm desfrutar da natureza, longe da multidão e de seus prazeres vulgares. (PASTOUREAU, 1989, p. 56)

Há exemplos de romances da tradição medieval em que esse tipo de ambiente será cenário, como “Figueiral”, coletado por Teófilo Braga (1982). No romance, seis mulheres encontram-se chorando no jardim, quando surge um infante, indagando o motivo dos prantos. Uma delas revela terem sido maltratadas pelos mouros que por ali passaram. Nisto, o cavaleiro se enfurece, prometendo vingar as moças. Os mouros escutam a promessa de vingança e trava-se uma batalha, da qual o infante sai vencedor, levando consigo as seis donzelas. Porém, a história não termina assim, pois, se o romance trata de aventura, cavaleiros e batalhas, há um tema, como vimos observando, que está intimamente ligado a esses outros. Referimo-nos ao motivo amoroso, uma vez que, ao final da luta, o infante percebe-se apaixonado pela dama que primeiro lhe dirigiu a palavra. Eis os trechos inicial e final do poema:

No figueiral, figueiredo,
a no figueiral entrei;
seis nenas⁵ encontrára,
seis nenas encontrei;
para ellas andara,
para ellas andei;
llorando las achara,
llorando lasachei;
logo las pescudara,
logo lás pescudei
quem lás maltratara
e a tan mala ley?
[...]

Mouro que las guarda
cerca lósachei;
mas las ‘meaçava,
eu mal me anogei;
troncos desgalhara,
troncos desgalhei,
todolos machucara,
todolos machuquei;
las nenas furtara,
las nenas furtei;
la que a mim fallara
na alma la chantei.
No figueiral, figueiredo,
a no figueiral entrei.

(BRAGA, 1982, tomo II, p. 315-316)

Em Guilherme de Almeida essa ideia de um jardim idílico também surge, pois a contemplação amorosa acontece no romance “No vergel florido”. A aproximação do texto almeidino com os romances cujo cenário é o vergel pode ser notada pela utilização do recurso de intertextualidade, quando o poeta traz como epígrafe de seu poema o primeiro verso do citado “Figueiral”. Outro recurso aproximativo dos dois romances é o uso do *mordobre*, que em Teófilo Braga ocorre em casos como: “encontrára/encontrei”; “andara/andei”; “achara/achei”; “pescudara/pescudei”, todos formados pela alternância entre o pretérito mais que perfeito e o perfeito. O outro caso de *mordobre* no referido romance dá-se com os substantivos “figueiral/figueiredo”. Por sua vez, “No vergel florido” apresenta os seguintes exemplos: “encontrara/encontrei/encontrarei”; “quedo/quedei”; “falara/falei”.

⁵ Donzelas.

Entretanto, a aproximação entre os textos não se restringe apenas ao aspecto de intertextualidade, tendo em vista que a ideia residual de o vergel ser o local dos idílios reaparece no romance de Guilherme de Almeida. Nele, o eu poético narra ter entrado naquele lugar e, escondido entre as plantas, avistado uma donzela pela qual se apaixonou, ficando à mercê daquele sentimento. O romance inicia-se desta maneira:

No vergel florido,
no vergel entrei:
dona que encontrara,
dona que encontrei,
outra mais formosa
nunca encontrarei.
Como me não visse
quando me cheguei,
muito por meu grado
de i não me alonguei:
e a mirá-la, quedo,
no vergel quedei.
Seu olhar fugido,
certas que o alcancei;
sua voz queixosa,
par Deus que a escutei.
[...]

(ALMEIDA, 1957, p. 68)

O espião, por não ser flagrado, sente-se à vontade para permanecer no local, observando a donzela, que se lamenta por ter avistado no vergel um homem pelo qual também se apaixonou. Ao lamentar em voz alta, a donzela revela não conhecer absolutamente nada a respeito do passante: “coitas/ de que não cuidei!” (ALMEIDA, 1957, p. 68), deixando claro ter sido acometida de um sentimento súbito:

[...]
E dizia a dona:
— “Ái! Aqui d’el-rei,
que me matam coitas
de que não cuidei!
Vago vulto de homem,
que mal divisei,
por aqui passara
e empós êle olhei.
Coração que eu tinha,
Coração lhe dei.

Nada lhe falara,
nada lhe falei.
Quem fosse, a que vinha,

não o esguardei.
Se infanção, ou servo,
se da minha grei,
se de terra estranha,
se da minha lei,
ou se me queria —
à la fé não sei.
[...]

(ALMEIDA, 1957, p. 68-69)

Pela queixa da donzela, conseguimos vislumbrar um triângulo amoroso. O espião cai de amores por uma moça, a qual passeia pelo jardim, enquanto se lamenta por outro desconhecido, do qual não sabe a posição social, a origem pátria ou a religião. Entretanto, é para esse homem misterioso que a “dona” dirige a sua coita.

Neste ponto, temos uma figura feminina diferente daquela do romance de “Dona Tareja”, porque Tareja despreza o pretendente, enquanto a dama do vergel não é correspondida, pois o cavaleiro passante ignora a coita da donzela.

Ao final do lamento, o jovem oculto do vergel percebe a impossibilidade de alcançar a estima da donzela porque ela verbaliza a clara intenção de esperar o retorno do cavaleiro ido. A espera é a única certeza que ela tem:

[...]
Sei que o vi partir-se
e que o esperarei
tempos que durarem
e que endurarei
mentres seja eu viva,
té que morrerei”...

No vergel florido,
no vergel deixei
a alma aos pés da dona
que jamais verei.

(ALMEIDA, 1957, p. 69)

Na estrofe final, vemos também a conformação entristecida do eu poético por não poder ter a dama para si: “dona/ que jamais verei” (ALMEIDA, 1957, p. 69). Entretanto, mesmo diante dessa impossibilidade, é aos pés dela que ele debruça sua alma, ou seja, continua desejando servi-la. A imagem da “alma” deixada aos pés da amada lembra-nos, no contexto feudal, o ajoelhar-se do vassalo perante o seu senhor, atitude propriamente cortês e, portanto, condizente com a mentalidade amorosa medieval constatada nas cantigas de amor trovadorescas e nos romances analisados aqui.

Diante dos textos analisados, consideramos haver em *Pequeno romanceiro*, a presença de resíduos do amor cortês (trovadoresco), típicos do século XIII, através da vassalagem amorosa, que inclui o serviço e a entrega total do amante à amada. Estes resíduos surgem também relacionados ao imaginário cavaleiresco medieval, como no caso do romance “O torreão do alem-som”, que integra o imaginário cavaleiresco ao amoroso, transfigurando, a partir da alegoria do jovem guerreiro enevoado, os valores amorosos com as virtudes e a nobreza do cavaleiro.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Guilherme de. *Pequeno romanceiro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.
- BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral português*. 3 vol. Lisboa: Vega, 1982.
- CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Disponível em: www.cantigas.fcsh.unl.pt. Acesso em 27 jul. 2017.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Idade Média por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MARTINS, Elizabeth. “Vinícius: uma poética residual”. In: FIÚZA, Regina Pamplona. *Modernismo: 80 anos*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2002, p. 251-268.
- PASTOUREAU, Michel. *No tempo dos cavaleiros da távola redonda*. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989.

LIA DE ITAMARACÁ E CIRANDA DE AMOR: UM BREVE RECORTE HISTÓRICO

Manuela Xavier R. de Souza (PPGL/UFPB)

1. INTRODUÇÃO

É fundamental entender as origens e ocultação de alguns pontos da história da literatura brasileira, que é muitas vezes apenas conhecida como sendo produção de autoria masculina. Nas partes da história a qual nos referimos, há diversos desdobramentos que aos poucos vem surgindo como fruto de pesquisa de muitos estudiosos.

A repercussão da voz da mulher que também era, e é produtora de textos literários, começaram a ser ouvidos, lidos há algum tempo, mas ainda há muitas lacunas na história que não foram respondidas. Não se sabe exatamente, a razão real desse silenciamento das vozes femininas na literatura, o que se sabe é que a cultura machista e patriarcal sempre esteve muito ligada a autorepresetação da produção feminina.

Muitos textos se perderam ao longo do caminho, seja por que lhe faltava alguém que os gráfassem, ou porque esse é um traço da sua própria produção; não a falta de um registro escrito, mas a falta de pessoas que perpassassem os textos de maneira oralizada. O que queremos dizer é que há textos que se perderam e ainda estão a se perder porque em diversas partes do mundo, pois a forma de se fazer literatura não é de maneira escrita, mas sim, oralizada. Pensando nessa modalidade de literatura, fizemos um recorte de um gênero que é posto a margem do cânone literário brasileiro, e visto como parte do folclore; a Ciranda, um gênero literário que traz para seus convededores uma parte da história que foi perdida e que abrange uma parte que, foi negada, da colonização de um povo.

O artigo então, busca trazer um breve recorte histórico, a uma parte dessa escuridão deixada, por meio de pesquisadores que debruçaram seu tempo em pesquisas que pudessem ampliar a nossa visão em relação a gêneros literários que carregam consigo uma parte da história do nosso povo. Não é que a ciranda não possa fazer parte da lista de temas folclóricos, por exemplo, mas é que tal proposta é inicialmente frágil e simplista demais para tal riqueza de produção, e autorepresetação identitária, o que diminui seu poder de fala, em especial das mulheres.

2. A CIRANDA E SUAS ORIGENS EM PERNAMBUCO

Segundo DINIS (1960) diz que uma versão da história diz que Antônio Baracho foi o homem a quem foi atribuído o título de “criador” da Ciranda em Pernambuco. Baracho é natural de Nazaré da Mata que fica na Zona da Mata Norte, sendo uma região que vivia, na época seu nascimento a região era movida a base dos Engenhos de Cana de Açúcar, principal fonte de renda das pessoas daquela região, comemorando uma grande colheita os homens e mulheres brincavam em uma grande roda ao som da voz do mestre que os guiavam em letras de agradecimento pelo feito e/ou qualquer outra temática. A ciranda faz parte de uma tradição oral e não há registros escritos das letras de Baracho, já que eram improvisadas. Uma característica fundamental da Ciranda é justamente, o não registro dessas letras. Em rodas de ciranda, o mestre cirandeiro pode criar uma música a seu bem querer e com a temática que melhor lhe aprouver no momento.

Porém, uma outra versão da história da Ciranda, em Pernambuco, segundo Rabello (1979), indica que foi através das mulheres dos pescadores que cantavam e dançavam esperando eles chegarem do mar, que tudo começou, realmente. Esse movimento, de mulheres cantadoras, vem de uma tradição oral medieval, que foi silenciado da história da literatura, como dito por LEMAIRE, (2016) em um dos seus artigos, no qual ela argumenta o quanto obscurecido foi a história da literatura e que ainda hoje continua sendo. Colocando as vozes femininas sempre em segundo plano, como sendo os homens sempre os idealizadores e representantes mais significativos de todos escritos literários.

O meu propósito não é demonstrar mais uma vez o ridículo dessa historiografia nacional portuguesa, produto de uma época e ciência da literatura que os estudos pós-modernos já desmascararam como profundamente patriarcais e misóginas, cegamente scriptocêntrica e perigosamente nacionalista. Já se generalizou a consciência crítica, hoje em dia, de que foi através da transformação de seus preconceitos em pressuposto da nova ciência da literatura que os intelectuais, quase todos masculinos, brancos, e filhos das burguesias nacionais. Ao amontoarem no decorrer dos séculos XIX e XX, em cima dos próprios textos, interpretações e teorias que confirmavam e reforçavam os seus preceitos/pressuposto, eles transformaram os textos em palimpsestos que muitas vezes ocultam, mutilando, as mensagens emitidas pelas vozes medievais transcritas nos cancioneiros. (2016 : 5)

A movimento da Ciranda, como ficou conhecido esse fragmento da literatura, caracteriza-se pela formação de uma grande roda, geralmente nas praias ou praças, onde os integrantes dançavam ao som de ritmo lento e repetido, também guiados pela voz do mestre, cujas letras tratam de amor. E amor em seu sentido latu sensu, por não se limitava apenas ao amor entre gêneros diferentes, ou ao fino amor, mas as letras das trovas desse

lado do Atlântico, vão além desse amor, e ao mesmo tempo deles se inspiram mesmo de forma inconsciente.

Não se sabe ao certo quem ensinou essas pessoas a cantar de tal forma e a usar os instrumentos específicos que se utilizam numa roda de Ciranda em Pernambuco. Mas ao que tudo indica é que a performance que usam ali na hora da cantoria não é propriamente ou unicamente nossa, ela veio na bagagem dos colonizadores que aqui desembarcaram, deixando suas marcas e fazendo da nossa cultura um ambiente diverso e muito rico. As trovas, são conhecidas como sendo de homens trovadores os seus cantores e seus autores. Porém, na história da literatura medieval sabe-se que muitas mulheres produziam suas canções e as entoavam pelos palácios e reinados, elas foram denominadas Trobairitz, mas foram silenciadas pela história e ainda questionadas em suas produções como afirma LAMAIRE (2016;5) que ressalta que “os autores masculinos que com intuição genial da lama feminina teriam posto as cantigas nas bocas das mulheres”, isso se deu, pelos fatos socioculturais patriarcais e misóginos dos quais já citamos.

Em Pernambuco, a Ciranda além de variar de forma significativa as temáticas das suas letras, é coreografada de maneira que não exclua ninguém. O ritmo, quaternário simples, lento, com o compasso bem marcado por um toque grave da zabumba (ou bumbo) na cabeça do compasso e toques abafados nos outros tempos, acompanhado pelo tarol, o ganzá, o maracá, é coreografado pelo movimento dos cirandeiros. São utilizados basicamente instrumentos de percussão e de sopro. Na marcação da zabumba, os/as cirandeiros/as pisam forte com o pé esquerdo à frente. Num andamento para a direita na roda de ciranda, os dançarinos dão dois passos para trás e dois passos para frente, sempre marcando o compasso com o pé esquerdo à frente. Os passos podem ser simples ou coreografados. Esse movimento remete as ondas do mar e as mãos dadas remetem a importância de todos os lados, não sendo ninguém mais importante na roda, todos têm a mesma função e o mesmo valor.

As coreografias, quando há, são individuais. O dançarino pode aumentar o número de passos e fazer coreografias com as mãos e o corpo, sempre mantendo a marcação com o pé esquerdo à frente. A ciranda é uma dança coletiva que não tem preconceito quanto ao sexo, cor, idade, condição social ou econômica dos participantes, assim como não há limite para o número de pessoas que dela podem participar. Começa com uma roda pequena que vai aumentando, à medida que as pessoas chegam para dançar, abrindo o círculo e segurando nas mãos dos que já estão dançando. Tanto na hora de entrar como na hora de sair, a pessoa pode fazê-lo sem o menor problema. Quando a roda atinge um

tamanho que dificulta a movimentação, forma-se outra menor no interior da roda maior. A letra da ciranda pode ser improvisada ou já conhecida. De melodia simples e normalmente com estribilho, para facilitar o acompanhamento, é entoada pelo mestre cirandeiro, acompanhada pelos tocadores e pelos dançarinos.

O/A mestre cirandeiro (a) é o/a integrante mais importante da ciranda, cabendo a ele/ela "tirar as cantigas" (cirandas), improvisar versos, tocar o ganzá e presidir a brincadeira. Ele utiliza um apito pendurado no pescoço para ajudá-lo nas suas funções. O contramestre pode tocar tanto o bombo quanto a caixa e substitui o mestre quando necessário. As músicas podem ser as já decoradas, improvisadas ou até canções comerciais de domínio público transformadas em ritmo de ciranda. Pode-se destacar três passos mais conhecidos dos cirandeiros: a loa ou onda, o sacudidinho e o machucadinho. Alguns dançarinos criam passos e movimentos de corpo, mas sempre obedecendo a marcação que lhes impõe o bombo. Não há figurino próprio. Os participantes podem usar qualquer tipo de roupa e pode ser dançada durante todo o ano. RABELLO (1979;57)

3. LIA DE ITAMARACÁ E A CIRANDA DO AMOR

A Ciranda pernambucana ganhou uma nova configuração com Lia de Itamaracá, como ficou conhecida a filha de um agricultor e de uma empregada doméstica, que nasceu e se criou na Ilha, ao lado de seus 13 irmãos. Seu nome de batismo Maria Madalena Correa do Nascimento e é considerada Patrimônio Cultural Vivo de Pernambuco e Diva Negra pelo New York Times. Trabalhou como cozinheira numa Escola Estadual na Ilha de Itamaracá. Gravou em 1977 “A Rainha da Ciranda”, em 2000 “Eu sou Lia”, em 2008 “Ciranda de Ritmos”, e em 2011 “Eu Sou Lia / L'art du berimbau”. As letras das músicas de Lia não são registradas em papel, são “gravadas” na memória, ou improvisadas, entrando então a literatura que vem da tradição oral, sendo “poesia” como colocado por Zumthor (2000;15) que define a mesma, como “arte da linguagem humana independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”

Uma das canções que Lia de Itamaracá interpreta foi gravada em 1977 em “Rainha da Ciranda” e diz:

Eu sou Lia da beira do mar; Morena queimada do sal e do sol; Da Ilha de Itamaracá; Quem conhece a Ilha de Itamaracá; Nas noites de Lia; Prateando o mar; Eu me chamo Lia e vivo por lá; Cirandando a vida na beira do mar; Vejo o firmamento, vejo o mar sem fim E a natureza ao redor de mim; Me criei cantando; Entre o céu e o mar; Nas praias da Ilha de Itamaracá.

As letras das cirandas interpretadas por Lia de Itamaracá, são letras que engrandecem a negritude de forma poética, as origens do mar e o ritual dos pescadores, a

valorização da sua cultura pesqueira, Iemanjá, de quem ela diz ser filha. Exalta os acessórios da umbanda, embora diga ser católica apostólica romana.

O empoderamento das vozes femininas nas letras de Lia e de suas Cirandas são marcadas de maneira muito evidente, claramente se percebe que para ela, como maior representante da Ciranda em Pernambuco, não há distinção entre gêneros, etnias, fatores sociais ou econômicos, todo e todas nas suas trovas, são tidos como humanos e dignos de amar. Não há números de versos, ou metrificação para compor uma ciranda, como se pode ver numa das canções do disco “Ciranda de Ritmos” de 2008 de autoria de Lia:

“Baixa Limoeiro que hoje eu quero apanhar limão, quero lavar as mágoas que tenho guardadas no coração”

A falta de métrica também pode ser vista em outra canção que fala releva a matriz das religiões africanas e diz:

“Eu vi mamãe Oxum na Cachoeira, sentada na beira do Rio, colhendo lírio para enfeitar o sei gongá”

Músicas que podem variar em letra e em forma de acordo com a performance que Lia deseja apresentar aos seus brincantes. Há outras mulheres que cantam Ciranda em Pernambuco, Selma do Coco, As Filhas de Baracho, na Paraíba temos a Vó Mera e a Suas netas, mulheres que levam poesia por todos os lugares que passam e fazem com que uma parte de nossa história não seja apagada, mas seja (re) pensada como parte da literatura não canônica que faz parte da vida do povo mais do que o próprio cânone. Embora haja entre Ciranda e Coco uma semelhança sonora, é bom fazer saber que há estudos que dizem que Ciranda seria uma ramificação do Coco de Roda, como posto em:

“o coco e a ciranda estão tão entrelaçados, que ao que tudo indica, a ciranda é uma modalidade originada do coco. Tanto que em algumas apresentações, o grupo que se exibe com o público brincante que entra na roda, sem perceber, dança ciranda. MELO (2010;7)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda há muito a ser estudado e investigado em relação as Cirandas em Pernambuco, podemos dizer que há muito que ainda não foi narrado. O empoderamento feminino nessa modalidade da literatura, imbricada na poesia, está aos poucos perdendo espaço por falta de análises mais profundas e valorização do que é do povo e para o povo. As semelhanças como as vozes das Trobairitz são inegáveis, porém são rasos os estudos que resgatam esse movimento literário do lado de cá do Atlântico, que começou na idade medieval e está presente nas orlas das praias do litoral norte de Pernambuco e Sul da Paraíba.

Entendemos então, que resgatar o valor cultural/literário dessas trovadoras modernas é de fundamental importância para que não se apague da nossa memória individual e coletiva um fragmento considerável da nossa história.

REFERÊNCIAS

- DICIONÁRIO CRAVO ALBIM DE MUSICA POPULAR BRASILEIRA. <http://dicionariompb.com.br/lia-de-itamaraca/dados-artisticos> Acesso em 14 de junho de 2017
- DINIS, Jaime. **Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano.** Revista do Departamento de Extensão Cultura e Artística. Recife, 1960
- GONSALVES, Elisa Pereira. **Educação e Curva Pedagógica.** Campinas; SP Ed. Alínea, 2014
- GNERRE, Maurizio. **Linguagem, discurso e Poder.** São Paulo; Martins Fontes, 1985
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós Modernidade.** 12^aed. Rio de Janeiro. Lamparina, 2015
- LAMAIRE, Ria. **Song for a Sleepless Night – um imenso palimpsesto.** Revista de Estudos Feministas, junho, 2016
- LIMA, Claudia. **História Junina.** Recife: PCR, Secretaria de Turismo. Edição Especial. 1997
- MELO, Josemir Camilo de. **Cultura, Memória Coletiva e Identidade Étnica na Ciranda de Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande (PB).** Anais de X Encontro Nacional de História Oral - Testemunhos: história e política. Recife, Ed. Universitária, 2010
- PELLEGRINI FILHO, Américo. **Danças folclóricas.** São Paulo: Universidade Mackenzie, 1980. p.47-51.
- RABELLO, E. **Ciranda: dança de roda, dança da moda.** Recife: Universitária, 1979
- VICENTE, Ramos Tâmisa. **Vamos cirandar: Políticas Públicas de Turismo e Cultura Popular.** Col. Encenações do Popular. Recife: Universitária, 2011
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000

**UM LUGAR PARA MARIA BONITA NA *CIDADE DAS DAMAS*,
DE CHRISTINE DE PIZAN**

Bacharelada em Filosofia, Maria Carreiro Chaves Pereira (UnB).
Dra. Ana Miriam Wuensch (UnB)

O presente trabalho é, ainda, um esboço de estudo sobre a figura de Maria Bonita, perguntando se o lugar de memória que ela merece não seria *A Cidade das Damas* [1405], de Christine de Pizan (1364-1430).

Na obra *Cidade das Damas*, encontramos histórias de mulheres, comuns ou famosas, mártires ou heroínas, mais conhecidas naquela época e que enfrentaram todo tipo de situação, inclusive, situações de violência, como as narradas pela autora, especialmente no Livro Terceiro.

À medida que o enredo vai se desenvolvendo, o leitor percebe que a *Cidade* é uma alegoria. A escrita feita por meio de alegorias era algo bastante comum na Idade Média.

“A linguagem alegórica, que tem um caráter fundamentalmente didático busca, ao mesmo tempo, dar uma certa ilusão do real, travestindo-o, assim como pôr à vista do mundo real, através de valorização simbólica dos elementos alegóricos.” (DEPLAGNE, 2012:19)

A personagem Christine, com o mesmo nome da autora, revela-se uma mulher profundamente deprimida em sua condição feminina. Porém, sua amargura tem raízes nas opiniões depreciativas dos homens em relação às mulheres. Esses julgamentos masculinos estavam presentes nos muitos livros lidos pela autora. Todos foram escritos por homens e para homens, pois não era comum naquela época, a mulher receber educação formal. Esse trecho expressa os sentimentos de Christine: “Abatida por esses pensamentos tristes eu baixava a cabeça de vergonha. Os olhos repletos de lágrimas, a face na mão, apoiava-me no braço da poltrona...” (*Cidade das Damas*, Livro Primeiro, capítulo I).

E nesse estado de desolação, eis que de repente aparecem três figuras femininas, descritas por Christine como sendo três damas coroadas, de alta distinção, esplendorosas... Após se apresentarem, as damas passaram a confortá-la. Seus nomes eram Razão, Retidão e Justiça. Tinham por missão ajudá-la a construir uma cidade onde habitariam todas as mulheres virtuosas, das mais diferentes idades e classes sociais: *A Cidade das Damas*.

Christine fala de diversas virtudes, mas sem dizer se havia uma mais importante para uma mulher ser inserida na *Cidade* a ser construída. Entretanto, no perfil das mulheres às quais faz alusão, é possível perceber que possuíam virtudes, as mais diversas,

tais como: lealdade, sabedoria, prudência, coragem, astúcia, engenhosidade, criatividade, amor, fé, esperança e outras, peculiares a cada mulher cuja história é narrada. Não era exigido que fossem perfeitas, pois além de não existir um ser humano perfeito, o erro não era definidor de caráter. A intenção do livro é clara: exaltar e elogiar as mulheres de todas as condições sociais, de todas as épocas e culturas do mundo então conhecido, e não apenas as do mundo cristão, ressaltando diversas qualidades que superavam eventuais defeitos.

O leitor é levado a pensar que, por conta do título da obra, encontrará somente histórias bonitas de um mundo “cor de rosa”, com reis, rainhas, princesas e belos príncipes, enfim histórias de contos de fadas. Mas se engana, pois à medida que a leitura avança é possível perceber que a visão da autora é bem realista. O que é retratado é um mundo repleto de injustiças e violências. Na verdade, a realidade vivida por aquelas mulheres, e que Christine descreve tão bem, não tinha nada de “cor de rosa”. Pelo contrário, boa parte delas era submetida a muitas crueldades e injustiças, exatamente como acontece com muitas de nós, hoje.

Ainda assim, a autora criou belas personagens e cenários onde a beleza predominava, mas apenas como pretexto, como pano de fundo, para chamar nossa atenção para a condição feminina. Ela se fez porta-voz e defensora das mulheres perante a injustiça dos homens, e reivindicou o reconhecimento da dignidade humana das mulheres. O acesso à educação, a participação na administração econômica dos recursos da família, e a importância de serem ouvidas, estão entre as suas reivindicações.

A partir de agora, pedimos licença à Christine de Pizan para perguntarmos se uma dama do sertão brasileiro, Maria Bonita, a famosa companheira de Lampião, poderia ser aceita na cidade idealizada por ela, para abrigar mulheres de todas as condições, e, segundo as suas virtudes. Afinal de contas, *A Cidade das Damas* foi idealizada para receber mulheres de todos os tempos e lugares, prevendo que novas habitantes poderiam vir a ser moradoras.

“Nossa cidade está aqui construída e perfeita, na qual, com grande honra, todas vocês, que amam a glória, a virtude e a notoriedade, poderão hospedar-se; pois ela foi fundada e construída para todas as mulheres honradas – as do passado, as do presente e as do futuro.” (*Cidade das Damas*, Livro Terceiro, capítulo XIX).

Como se pode observar pelo fragmento de texto acima, é possível encaixar Maria Bonita na categoria das mulheres do futuro, previstas por Christine. A intenção ao fazer

isso é dar destaque à figura feminina de Maria Bonita, que até hoje é cantada em prosa e verso, especialmente pelos escritores de cordel, que exprimem suas virtudes em seus versos, pois são muitas: astúcia, coragem, força, sensibilidade, valentia, otimismo, beleza. Exatamente como aquelas que Pizan exalta em suas personagens.

“Quanto mais ela crescia
Mais ficava diferente:
Mais astuta, mais bonita,
Mais corajosa, mais quente,
Mais atraente, mais viva,
Mais forte, mais positiva,
Mais sensível, mais valente.”
(FERREIRA e ARAÚJO, 2011: 205).

Uma pergunta que podemos fazer é: de onde teria vindo o adjetivo “Bonita”, para compor o nome de nossa personagem?

“No sertão, é comum ser mais conhecido pelo apelido. Os homens que entravam para o cangaço eram apelidados pelos outros do bando... Virgolino se tornou Lampião... Já com as mulheres era diferente. Elas não incorporavam nomes fantasiosos e, geralmente, usavam seus nomes de batismo ou apelidos que traziam desde a infância... Dentro do cangaço, Maria de Déa passa a ser chamada de Dona Maria ou Maria do Capitão. É difícil saber com precisão quando o apelido Bonita foi conjugado de modo decisivo ao nome de Maria... O que se sabe é que tal apelido não é fruto de alguém que conviveu com ela durante o período do cangaço... podem se citar duas das ideias que são debatidas. A primeira é que o tal apelido foi dado a Maria por um policial volante que a achava bonita. A segunda, desenvolvida pelo pesquisador Jeová Franklin... é que a palavra bonita é fruto da tradução da palavra francesa Joli, que teria sido colocada junto ao nome Maria, em 1962, quando a imagem dela foi xilogravada pela primeira vez, ao lado de Lampião, para ilustrar um folhetim de cordel sobre a história do casal de cangaceiros.” (FERREIRA e ARAÚJO, 2011: 37).

Maria é um nome forte e ao mesmo tempo um nome pesado. Um nome associado à santidade, pois sempre aparece ligado à mãe de Jesus, conforme a tradição cristã. Sobre a mãe de Jesus, Pizan afirma: “*Pois mesmo se todas as outras mulheres fossem más, o raio de tuas virtudes brilha a tal ponto que eclipsaria qualquer perversidade.*” (*Cidade das Damas*, Livro Terceiro, capítulo I).

Ainda fazendo alusão ao nome Maria, reportamo-nos aqui ao cantor e compositor Milton Nascimento, que juntamente com o também compositor Fernando Brant escreveu: “*Quem traz no corpo a marca Maria, Maria, mistura a dor e a alegria.*” Ou seja, aqui o nome Maria é visto como uma marca. E Maria Bonita é um diferencial, quando se pensa em tantas Marias que habitaram, e ainda habitam, o nosso país.

Por outro lado, tão ou mais importante que o codinome, Bonita, foi a coragem que Maria demonstrou ao se unir a Lampião. Não há como duvidar de que era uma vida das mais duras que uma mulher poderia levar. Sobreviver no sertão nordestino, em si, já era algo bastante penoso. Pensemos, então, em uma mulher vivendo ali naquele meio e sendo a companheira do chefe do bando.

Sempre existiram mulheres à frente de seu tempo, que não se conformaram com o que era esperado delas. Maria Bonita foi uma delas. Não se sujeitou aos padrões ditados pela sociedade na qual vivia, onde a figura da mulher era a de alguém inferior, submissa ao homem. Ao se juntar a Lampião e seu bando ela passou a mostrar outra imagem da mulher sertaneja. De certa forma Maria quebrou aquela imagem da nordestina coitadinha, sempre de cabeça baixa e mostrou uma nova face dessa mulher, uma face valente e ousada.

“Ao deixar a casa de seus pais, decidida a viver ao lado do capitão Lampião, Maria de Déa faz uma marca na história. Na constante luta de poder, a figura digna de pena da mulher no sertão do Nordeste declina e abre espaço para a construção da imagem da sertaneja valente. Tida como moleca e de fácil convívio, a valentia de Maria do Cangaço estava na sua capacidade de se desgarrar das amarras sociais – como da condição inferiorizada em relação ao homem –, quando, já no final dos anos 1920, inusitadamente, ela toma a decisão de se separar do marido e retorna à casa dos pais; ou mesmo por novamente compreender que rumo deveria dar a sua vida quando, por decisão própria, se uniu a Lampião”. (FERREIRA e ARAÚJO, 2011: 133).

A fim de estabelecer um paralelo com nossa personagem do sertão, vamos considerar a história de duas das mulheres citadas por Christine. A primeira é a rainha Semíramis, pois encontramos nessa personagem traços que nos reportam à Maria Bonita.

“Semíramis foi uma dama de muita virtude, força e coragem exemplar no exercício e prática das armas... Essa dama foi esposa do rei Nino, que deu o nome à cidade de Nínive, e tornou-se um grande conquistador, graças à ajuda de Semíramis que cavalgava ao seu lado, em todos os campos de batalha. Essa dama era ainda jovem, quando Nino foi morto por uma flecha, durante um ataque a uma cidade... Essa dama, de tão grande coragem, nada temia, nem esmorecia diante de qualquer perigo. Ao contrário, expunha-se a todos... É bem verdade que muitos a criticaram – e com todo direito, se ela tivesse vivido sob nossas leis – pelo fato dela ter se casado com um filho que tivera com Nino, seu esposo. Mas, os motivos que a levaram a fazer isso foram dois: o primeiro é que ela não quis que, no seu império, tivesse outra dama coroada além dela, o que seria inevitável se seu filho se casasse com outra; e o outro motivo é que, para ela, nenhum outro homem era digno de tê-la, como esposa, a exceção de seu próprio filho. Mas, apesar de ser um pecado muito grande, essa dama não tem que se desculpar, pois ainda não havia lei naquela época. As pessoas viviam assim, agindo como melhor lhe parecesse... Não há dúvida de que, se ela pensasse que estaria agindo mal ou que poderia ser repreendida por isso, não teria se comportado assim, pois ela tinha um coração generoso, e prezava muito pela honra. Está posta, agora, a primeira pedra das fundações de nossa Cidade...”. (*Cidade das Damas*, Livro Primeiro, capítulo XV).

É possível observar, pela passagem acima, que para habitar a cidade não era exigido que a mulher jamais tivesse cometido um erro ou um pecado na vida. São narrados fatos considerados bastante graves, principalmente se forem vistos pelos olhos da lei. Mas podemos ver também que Christine não se omite em falar sobre a gravidade dos atos praticados por Semíramis, inclusive, dá razão aos que a criticaram, afirmindo que foi um pecado muito grande, o fato de ter se casado com o próprio filho. Mas Christine, também, está certa da nobreza de caráter dessa dama, observando que, se ela tivesse vivido em outra época, não teria feito tal coisa. E assim, não só a justifica, como faz de sua história a primeira pedra da construção da *Cidade das Damas*.

Embora Semíramis e Maria Bonita tenham sido mulheres muito diferentes entre si, suas atitudes são parecidas, pois tiveram muita ousadia e coragem para fazer escolhas surpreendentes. Mesmo que seus atos envolvam erros considerados muito graves, como se casar com o próprio filho (Semíramis), ou se unir a Lampião, considerado o bandido mais perigoso daquela região na época (Maria Bonita).

A segunda mulher cuja história merece destaque, no mesmo capítulo, é a rainha Zenóbia.

“A valente Zenóbia, rainha da Palmira, não foi menos digna de fama. Era uma dama nobilíssima que descendia dos Ptolomeus, reis do Egito. Sua coragem e proeza de cavaleira foram manifestadas desde a sua infância. Quando cresceu, ninguém pôde impedi-la que deixasse as cidades, palácios e quartos reais, para ir morar no coração dos bosques e florestas. Ali, armada com sua espada e lanças, caçava com fervor animais selvagens, enfrentando-os sem medo e triunfando com muita facilidade. Não a incomodava o fato de dormir no bosque, na terra dura, sob o sol, e a chuva. Sem temor algum, saía abrindo caminhos nas florestas, atravessando vales, escalando montanhas, para caçar animais... Fortuna lhe sorriu ao dar-lhe um esposo conforme sua personalidade e a vida que havia escolhido... Esse rei era de uma bravura excepcional. Ele decidiu conquistar, pelas armas, o Oriente inteiro e os impérios vizinhos... Então, Zenóbia, que não fazia nenhum esforço para guardar o frescor de sua tez, entregou-se, com seu marido ao árduo exercício das armas, vestindo armaduras e participando de todos os esforços no exercício da cavalaria.” (*Cidade das Damas*, Livro Primeiro, capítulo XV).

Assim, podemos perceber também em Zenóbia, traços que nos reportam à Maria Bonita, tais como a coragem, o desapego ao conforto e o gosto por uma vida de lutas, inclusive com a utilização da força física, e das armas.

Porém, nossa atitude aqui, assim, como não foi a de Christine, não é julgar e/ou condenar essas mulheres. Nossa posição não é a de dizer se está certo ou errado o que elas fizeram. Isso a sociedade e os chamados homens da lei já o fizeram no caso de Maria Bonita. No caso de Semíramis, certamente, também devem ter feito. Nossa atitude aqui é

a de louvar a mulher Maria Bonita e levá-la, juntamente com as outras mulheres maravilhosas as quais nossa autora alojou na *Cidade das Damas*.

Conforme citamos anteriormente, Maria Bonita, ainda, hoje é uma inspiração e desperta a veia artística de pessoas das mais variadas áreas, mas principalmente, a dos muitos cordelistas que tão bem contam a vida de personagens que fazem parte da história de nosso país, inclusive, os do nordeste brasileiro. Por isso mesmo, vamos homenagear Maria narrando, resumidamente, sua história, assim, em cordel:

“No ano de 29
Conheceu Maria Bonita
Que usava gigolé
E um vestido de chita.
Lampião ficou gamado
Pela mãe da Expedita.

Ela estava separada
De Zé Mané, sapateiro
Há apenas 15 dias
E juntou-se ao cangaceiro
Foi a primeira mulher
A seguir o bandoleiro.

Mulher forte e corajosa
Aderiu ao cangaço,
Foi viver lá na caatinga
Sem reclamar do cansaço
Ao lado de seu herói
Sem medo e sem embaraço.

Maria Gomes de Oliveira
Era o seu nome civil
Enfrentou a macambira
E aquele sertão hostil
Com revólver e com punhal,
Veltro, bornal e cantil.

Quando Maria Bonita
Se juntou aos cangaceiros,
Dadá e outras mulheres
Ajudaram seus parceiros
Que eram tão violentos
Serem menos carniceiros.

Em 27 de julho
De 38 se deu
O cerco à Fazenda Angico
Bezerra surpreendeu
No estado de Sergipe
Parte do bando morreu

Maria Bonita se foi,
Lampião também tombou
O Tenente João Bezerra
Que a volante comandou,
Para o povo do governo

Um grande herói se tornou.”
(MOURÃO, 2016: 7, 8).

O contexto histórico no qual Maria Bonita viveu era outro. A condição da mulher era de muita submissão ao homem. Embora em nossos dias a mulher esteja, ainda, longe de alcançar uma condição igualdade. Por isso mesmo, suas atitudes falam por ela, em termos de coragem para romper com o que era tradicional.

“Malgrado tudo, não quero despregar Maria do seu tempo e do contexto histórico que lhe concerne. Por trás de sua ação insurrecta ou de simples mulher, há uma sociedade em crise onde os valores tradicionais não encontram mais condições de subsistência. São os cangaceiros que impõem, então, um novo modo de vida, aventureiro e avulso, como nos ensina Graciliano Ramos. Maria Bonita nasce sob o signo deste momento histórico que tem por pano de fundo a ditadura de Getúlio e as reivindicações femininas na direção do direito de voto. Num país cuja Constituição é contrária à pena de morte, espanta (e ainda apavora muito) o destino desta Maria, morta arbitrariamente aos 27 anos de idade, decapitada antes mesmo de agonizar, cabeça desertada sem piedade do seu corpo, e exibida na vitrine da impunidade legal. Que crime civil teria ela cometido, que código, que legislação teria tão acerbamente infringido essa mulher – a ponto de ser assim ceifada?” (FERREIRA e ARAÚJO, 2011: 205).

Como tentamos sugerir neste trabalho, são muitas as perguntas sobre Maria Bonita. Continuaremos pesquisando esta figura feminina brasileira. Pela coragem de ousar viver algo totalmente diverso do que se esperava dela. Pela maneira brutal com que foi ceifada a vida desta Maria, quero crer que há, sim, um lugar para ela na *Cidade das Damas*, pois a autora ousou colocar ali mulheres, as mais diversas, do seu passado, e do seu presente, e prever mulheres do futuro para habitá-la. Por isso mesmo, é possível vislumbrar Christine nas portas da cidade alegórica que construiu, dando as boas-vindas à Maria Bonita.

Referências

- FERREIRA, Vera, e ARAÚJO, Germana Gonçalves de. *Bonita Maria do Capitão*. Salvador, BA : EduNEB, 2011.
- MOURÃO, José Maria da Silva (Padre Mourão). *Lampião e Maria Bonita*. Brasília, DF: Editora de Cordel Mourão & Artes, 2016.
- PIZAN, Christine de. *A Cidade das Damas*. Tradução e Apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis, SC: Editora Mulheres, 2012.

JUSTIÇA E ESPERANÇA EM *VERBO ENCARNADO*, DE ROBERTO PONTES: RESÍDUOS DE UM PENSAMENTO MEDIEVAL

Me. Mary Nascimento da Silva Leitão (UFC)
Me. Cássia Alves da Silva (IFCE/ UFC)

“Hoje é o amanhã de ontem que se foi”
Roberto Pontes

Introdução

O livro *Verbo Encarnado* de Roberto Pontes se apresenta dotado de um sentimento de justiça representativo de uma coletividade atingida em seus direitos fundamentais. Os poetas, em geral, costumam trazer em suas obras traços da mentalidade da época em que vivem. Referimo-nos à mentalidade enquanto modos de pensar e agir dos homens e mulheres do passado (DUBY, 1992). Por isso, embora notemos nos textos do poeta cearense o sentimento baseado numa vivência específica, há um anseio por justiça proporcionado pelas memórias do arbitrário momento histórico brasileiro por ele vivido, comum a toda uma geração. Vale nesse instante resgatar as palavras de Jacques Le Goff: “o tempo dos Poetas oscila entre o fascínio do passado e o impulso para a salvação futura – tempo de decadência e de esperança” (LE GOFF, 1994, p.209).

Apesar de escrito em 1964, *Verbo Encarnado* só foi publicado em 1996. E uma segunda edição veio a lume em 2014. Roberto Pontes exprimiu, nesta obra, suas memórias de quando foi acusado por transgressão à Lei de Segurança Nacional. “O olhar sobre as atitudes arbitrárias e o sentimento de luta do autor que jamais se curvou diante do regime de força, marcam cada verso do livro” (LEITÃO, 2014, p.247).

Devemos então considerar, além das angústias dos que viveram os desmandos da ditadura militar de 1964, o sentimento de todos aqueles que, integrantes de uma geração marcada pela exceção, partilharam a indignação diante de um regime autoritário e abusivo.

A oposição a esse momento histórico pode ser conferida nos próprios textos de *Verbo Encarnado*, pois de acordo com Octávio Paz em *O arco e Lira*:

O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho, diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz a si. Dessa circunstância, provém o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e que a teologia só concede em parte, o poeta desdobra-se em crítico (PAZ, 2012, p.239-240).

Toda composição poética constitui um novo olhar sobre a própria poesia. Ao

revelar-se, o poeta edifica uma imagem do homem e uma visão de mundo peculiar sem propriamente abordar o assunto. Ao tomarmos para análise *Verbo Encarnado*, referido processo nos leva a refletir segundo duas perspectivas: 1. Há uma identidade particular, construída historicamente através do processo de endoculturação¹; 2. Há uma identidade coletiva, cultural, porque o poeta integra uma nação específica, reconhecível a partir das diferenças.

Ao destacarmos a perspectiva coletiva, observamos na obra em estudo um componente compartilhado por outras sociedades ao longo de diversos momentos históricos, isto é, o imaginário da justiça. Embora esse aspecto seja indissociável de qualquer sociedade, há traços que o diferenciam tornando-o singular de acordo com cada época.

Apresentaremos marcas características da justiça na Idade Média em comparação com o modo como essa concepção surge nos versos de Roberto Pontes. Portanto, faremos um estudo comparativo entre elementos históricos e literários. Conheçamos, antes disso, um pouco mais sobre a vida e a obra do poeta cearense que a cada dia se torna mais reconhecido no território brasileiro.

Roberto Pontes, o poeta

Poderíamos sintetizar a biografia de Roberto Pontes com o primeiro verso do seu livro de estreia e do poema homônimo: *Contracanto*: “Estou em meu poema como os amantes se estão” (PONTES, 1968). Ora, a intimidade com que o poeta abordou e trata inúmeras temáticas ao longo da construção de sua obra literária, comprova, além de uma extensa experiência de vida, por sinal memorável, também uma relação clara de amor. Não nos referimos ao sentido piegas da palavra, que invade infinitos repertórios poéticos sem o menor pudor. Reportamo-nos ao sentido primordial, essencial, de um sentimento capaz de unir a poesia e o ser de modo a dificultar qualquer tentativa de separação ou especificação de um deles.

Como bem escreveu Octávio Paz, a própria poesia torna-se, na modernidade, teoria poética. E é nesse sentido que nos referimos a essa união entre poeta e poesia. O encontro entre eles provoca uma fusão indissociável. Eis, aqui, uma das principais características de Pontes, cuja poesia ocupou significativo espaço em sua vida desde

¹Trata-se de uma apreensão cultural que parte de fora para dentro da consciência individual, comum a todos os homens organizados em sociedades, que naturalmente apreendem tudo delas.

muito cedo. Dentre as produções literárias que nos deu até agora, temos: *Contracanto* (1968), *Lições de Espaço* (1971), *Temporal* (1976), *Memória Corporal* (1982), *Verbo Encarnado* (1996; 2014), *Breve Guitarra Galega* (2002), *Hierba Buena/Erva boa* (2007), *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010; 2014) *50 Poemas Escolhidos pelo Autor* (2010), *Lições de tempo* (2012) e *Os Movimento de Cronos* (2012), todos de poesia, além de dois livros de ensaio: *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999) e *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro* (2012; 2014), este último, vencedor do Prêmio Nacional de Literatura PEN Clube do Brasil/2014.

Além de poeta, crítico e ensaísta, Roberto Pontes vem se destacando no cenário nacional como teórico. Foi criador do neologismo *afrobrasiluso* (PONTES, 1999) e sistematizador da *Teoria da Residualidade* (PONTES, 2012). O primeiro termo refere-se a um novo olhar sobre a literatura de língua portuguesa, para nela indicar um caráter híbrido que é diferente das literaturas portuguesa, brasileira e africana. O segundo foi registrado junto ao CNPQ em 1999 e, desde então, se propaga por meio de trabalhos acadêmicos, sendo parte de inúmeras pesquisas cujos resultados têm sido publicados em comunicações, artigos científicos em publicações acadêmicas, dissertações de mestrado, teses de doutorado, capítulos de livros e livros.

A residualidade tem a ver com o estudo dos traços de mentalidade de épocas passadas que, vencendo as dificuldades do tempo, perpetuaram e continuam a ter relevância nas produções literárias da atualidade. Portanto, ela ocupa significativo espaço nos estudos de Literatura Comparada.

Francisco ROBERTO Silveira de PONTES Medeiros é mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Ceará, e doutor em Literatura Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Foi professor dos programas de graduação e pós-graduação da UFC e hoje é membro da cátedra UNESCO, da *United Nations University* – UNU, conveniada com a Faculdade de Educação (FACED), também da UFC.

Em 1968 integrou o Grupo SIN de Literatura e de 1995 a 1998 foi orientador das Oficinas de Poesia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro criou em 2010 o Grupo Poesia Simplesmente, que mantém ininterruptamente o projeto “Terça com Verso no Café” em Copacabana, no Teatro Glauco Gill. Fundou em 1999, no Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, o Grupo Verso de Boca, que coordena, projeto de extensão da UFC, cujo principal objetivo é difundir a poesia em diversos espaços e entre os mais variados públicos.

O resumo biográfico apresentado demonstra apenas parte das contribuições que Roberto Pontes proporcionou aos futuros pesquisadores. Deixamos o incentivo para um estudo mais aprofundado acerca de sua vida e obra, tanto a teórica quanto a literária.

Mas, passemos ao livro *Verbo Encarnado*, realizando a partir de agora um estudo comparativo de alguns poemas da segunda metade do século XX com elementos históricos do período medieval.

Anseio por justiça em *Verbo Encarnado*

Em artigo incluído na coletânea anterior do projeto *Escritores Cearenses* há uma análise do poema “Verbo Encarnado”, que representa a voz coletiva de uma sociedade subversiva em luta por um novo tempo. À luz da teoria da poesia insubmissa, nele foi levado a cabo um estudo tomando referido poema como símbolo da temática geral do livro *Verbo Encarnado* (LEITÃO, 2016).

Portanto, continuando no entendimento de que os textos dessa obra representam uma coletividade, nos deteremos mais especificamente no anseio por justiça que percorre os mais diferentes versos do livro vermelho de Roberto Pontes. Leiamos, então, “Grito contra o vento”, que bem representa o anseio por um novo tempo:

O meu poema compele
ao que não temo
com estas mãos em concha
e o grito contra o vento.
O meu poema acusa
o que não temo
e o punho viril
agitá o gesto
golpeando o tempo.
Ouve, opressor,
a fanfaria a caminho.
Ninguém pode extinguir
uma chama tão luzente.
Nada pode mudar
o destino de um povo.
O meu poema condena
a ti, torpe tirano.
Todos sabemos
que os nossos pés
desconhecem o cansaço;
que os nossos olhos
inflamam muitos outros
infundindo-lhes fraternidade.
Ouve, ouve meu parceiro:
As armas são as grandes bem-amadas.
Guardemos tochas para o dia da vitória!

(p.56)

A poesia é a ferramenta de combate do poeta. Ela passa a ser componente de uma luta entre opressor e oprimido. A primeira pessoa do texto, bem como os adjetivos utilizados para interpelar o outro, demonstram as duas faces da disputa. O discurso que comprova a existência do oprimido é o mesmo que evidencia o fato deste não se submeter ao dominador. O texto produzido em plena ditadura militar do Brasil, em 1964, passa a representar todos os que, sem medo, enfrentaram o autoritarismo de um governo perseguidor, de força arbitrária. A posição das mãos, descrita nos primeiros versos, sugerem um megafone que espalha o sentimento poético com determinação e coragem. Sobre isso, podemos observar estarmos diante de um metapoema, como bem aludiu Elizabeth Dias Martins, no artigo “A poesia insubmissa de Roberto Pontes”:

Estamos também diante de um metapoema, porquanto aqueles versos declinam seu propósito. A segunda estrofe, tão metafórica quanto a primeira, traz uma acusação ao regime de exceção instituído pelo golpe e o gesto de atingir o tempo com o punho deve ser lido como ação efetiva dirigida contra o momento antidemocrático capitaneado pelo regime militar. Este sinal de luta vem acompanhado do anúncio do movimento de oposição com “a fanfarra a caminho”, ou o próprio som das ruas mobilizadas por todos os quadrantes do país, e ainda o propósito ideológico da decisão de manter acesso o ânimo combativo através do símbolo traduzido naquela “chama tão luzente”. As certezas são em si revolucionárias. Inclusive aquela que sentencia: “Nada pode mudar/ o destino de um povo” (MARTINS, 2014, p.6).

Além da clara insubmissão atestada pelo eu-lírico, há um manifesto enfretamento da convicção de justiça. Afinal, “Ninguém pode extinguir/ uma chama tão luzente./ Nada pode mudar/ o destino de um povo”. A imagem da luz, como representação da esperança, também surge no final do texto: “Guardemos tochas para o dia da vitória!”. Portanto, a chama representa confiança em dias melhores, crença na vitória, certeza de que haverá justiça um dia. Ora, independentemente da época e do lugar, há sempre o desejo de uma vida mais bela e digna norteando o pensamento das sociedades. E quando nos encontramos diante de grandes infortúnios históricos e sociais, esse anseio parece tomar significativa força e amplitude.

De acordo com o *Houaiss Dicionário de Língua Portuguesa* (2010), uma das acepções dadas à justiça é a “qualidade do que está em conformidade com o que é direito; maneira de perceber, avaliar o que é direito, justo”. O conceito leva-nos a refletir acerca da flexibilidade dessa concepção, que não gira em torno do absoluto, mas de uma ideia a ser construída a cada tempo, em cada grupo, em diferentes espaços, segundo as crenças e interesses em voga.

É de conhecimento popular as arbitrariedades daqueles que detinham o poder na Idade Média. A Igreja católica, por volta do século XII, era em parte responsável pelo controle social e até certo ponto pela prática da justiça entre os fiéis. E, para um melhor controle dos atos de seus adeptos criou o Tribunal da Santa Inquisição, com o fim de fazer o povo observar a doutrina católica com base em preceitos cristãos. A infração às regras impostas pelo Catolicismo resultava em perseguição, processo, tortura e/ou em morte. Por isso, a concepção de justiça, nesse caso, é particular e centrada no domínio de um único grupo, cujas ações cruéis buscavam justificativa nas condutas contrárias aos anseios divinos. E estes, claro, só eram conhecidos de uns poucos privilegiados. Nessa perspectiva, fazemos nossas as palavras de Johan Huizinga em *O Outono da Idade Média*:

A paixão cega pelo senhor e por seus interesses não deixava de exprimir também a certeza inquebrantável de que cada ato exige sua recompensa ou punição, o sentimento de justiça, sólido como um muro e duro como uma pedra, que era próprio do homem medieval. O sentimento de justiça ainda era três quartos pagão. Consistia em uma sede de vingança. A Igreja tentara temperar as modalidades de punição, insistindo na mansuetude, na paz, na clemência, ao mesmo tempo que exasperava a sede de justiça, acrescentando-lhe o horror ao pecado. Para o espírito violento, o pecado passa a ser aquilo que o inimigo faz (HUIZINGA, 2013, p.33).

Dessa ideia podemos inferir, a partir do momento em que a prática da justiça passa a ser vista de modo exagerado pelos que detêm o poder, que inúmeros desatinos e perversidades, em detrimento da “ordem” social, tornam-se habituais. No caso da Idade Média, a convicção religiosa regulava o imaginário da justiça, sendo o descumprimento dos deveres para com Deus também considerado um afastamento do paradigma moral, punível através da sanção de consciência para o pecado ou do castigo físico. E com a subjetividade da ideia de pecado, determinada pelos clérigos, detentores da sabedoria divina, a justiça passava a ser executada de forma arbitrária.

Observamos, então, resíduos do imaginário da justiça medieval presentes no imaginário moderno, aqui, contidos em *Verbo Encarnado*. Em “Grito contra o vento”, já vimos o sentimento de justiça representando os que lutam em prol de uma vitória histórica contra a opressão política. O contraste de ideias é o que gera a luta. No caso do livro de Roberto Pontes, há um combate franco voltado aos desmandos e arbitrariedades de um grupo específico (militares, policiais, paramilitares e civis alinhados a um projeto colonialista internacional com sede em Washington) detentor do poder. Seriam os mesmos sentimentos provocados pelas autoridades da Idade Média, que tanto utilizaram a violência para fazer valer normas que não eram universais.

A justiça desejada muitas vezes resumia-se na liberdade. E tanto no período

medieval, quanto na modernidade, esta também foi exercida de forma abusiva. O perdão de um pecado/pena na Idade Média poderia ser oferecido aos que tivessem parentes nobres, privilégio também praticado na modernidade. Como vemos não se tratava de fato de piedade, mas do abuso de poder, comumente admitido.

Esse anseio por liberdade foi bem delineado pelo poeta cearense em “Anistia”:

A-nis-ti-a !
Para pôr fim à delação.
A-nis-ti-a !
Para cessar a noite negra.
A-nis-ti-a !
Para alcançar frutos de paz.
A-nis-ti-a !
Para livrar os oprimidos.
A-nis-ti-a !
Para entender os condenados.
A-nis-ti-a !
Para aplacar os descontentes.
A-nis-ti-a !
Para sustar vingança e ódio.
A-nis-ti-a !
Para louvar os nossos mortos.
A-nis-ti-a !
Para embalar os torturados.
A-nis-ti-a !
Para voltar o exilado.
A-nis-ti-a!
Para a memória dos sumidos.
A-nis-ti-a !
Para cessar a hipocrisia.
A-nis-ti-a !
Porém: ampla, geral e irrestrita!

(p.102)

As diversas imagens norteadoras do poema resumem o significado dos desmandos acontecidos na época em que foi escrito. As noites cruéis dos que sofreram a repressão, os condenados injustamente, a vingança e o ódio que tantas vezes eram usados em lugar da justiça, as inadmissíveis torturas, os compulsoriamente exilados, os simplesmente desaparecidos sem explicação, e a hipocrisia das autoridades nos dão imagens cruentas dos que vivenciaram a brutalidade do regime militar de 1964. Como vimos os mesmos sentimentos também estão presentes na medievalidade, no momento em que a intervenção religiosa deixou marcas físicas e psicológicas nas inúmeras pessoas que lutavam por justiça e por ela eram alcançadas. E assim também ocorreu em pleno século XX, no período da ditadura. A justiça deixa de ser religiosa como na Idade Média; passa a ser militar, mas não deixa de ser particular e totalitária. Os sentimentos que motivavam o anseio por justiça eram os mesmos. Reportamo-nos, num âmbito geral, aos abusos de poder geradores de violência que ocorriam em função de uma percepção de

justiça monopolizada segundo os interesses dos opressores.

No poema acima, a repetição e a separação silábica chamam a atenção do leitor para a compreensão do ideal almejado. É preciso ficar gravado na memória a palavra que traduz o anseio comum ao povo dominado. Segundo Martins (2014):

O poema se estrutura consoante a técnica de composição da poesia primitiva cristã, a da sua hinologia. As repetições, nessa modalidade poética religiosa, têm por fim levar os fiéis participantes da liturgia a se irmanar em torno dos conteúdos cantados. No caso de “Anistia”, não há suporte melódico. Sua sonoridade é obtida pela repetição, da mesma forma que seu ritmo acontece guiado por quem o puxa. O ritmo silabado e exclamativo da palavra “A-nis-ti-a!” confere à interpretação certo andamento, tom e timbre, logo seguidos intercaladamente pelo verso que é palavra de ordem (MARTINS, 2014, p.9).

Além do resíduo formal citado por essa autora, podemos retomar uma das ideias iniciais deste trabalho, que é o uso da palavra poética como instrumento de luta. O texto, segundo ela, foi escrito para um ato público, fato que justifica o tom de protesto. E o poema se torna ainda mais representativo quando sabemos que a Anistia foi conquistada pela luta dos brasileiros em 28 de agosto de 1979; e mais ainda ao tomarmos conhecimento do ato formal que a estendeu ao poeta e militante Roberto Pontes no dia 30 de março de 2010. E essa aspiração, tão presente em *Verbo Encarnado* quando o poeta verseja em busca da paz, não vem a ser de sentimento afável, de teor tranquilo. Na realidade, o autor destaca uma paz obtida pelo fogo, pela luta, como podemos ler em “Poema de adesão” dedicado a Thiago de Mello, outro poeta combatente:

Visto-me agora de branco
pois atendi ao chamado
do poeta que escreveu
“A canção do amor armado”.
[...]

Aceitei à luz do dia
o claro do alvaiade
porque as vozes da paz
são fogo que nos invade.

Mas a paz não é jazigo
nem tampouco calmaria.
É muito mais a certeza
da vitória certo dia.
[...].

(p.116)

A certeza da vitória, equivalendo à confiança na justiça, é comum nos versos de Pontes. No final da Idade Média, o anseio por uma vida mais digna e humana perde o sentido. De acordo com Huizinga, à época, “o tom geral dessa vida era de amarga melancolia” (HUIZINGA, 2013, p. 47). O pessimismo gerado pela vivência em meio ao ódio, à maldade, à ganância e à selvageria passava a dominar o pensamento da população.

“A justiça está perdida, os grandes exploram os pequenos e os pequenos uns aos outros” (idem, p. 50). É uma constatação que altera o sentido da justiça da época, já que esta passa a ser desacreditada. O cenário voltará a mudar no Renascimento:

O anseio por uma vida mais bela é considerado, a característica fundamental do período renascentista. A satisfação da sede de beleza dá-se tanto na arte quanto na própria vida; nesse momento, como nunca dantes, a arte serve à vida e a vida à arte. Mas também aqui o limite entre o período medieval e o renascentista foi traçado de forma nítida demais. O desejo passional de revestir a própria vida com beleza, o refinamento da arte de viver, o efeito colorido de uma vida segundo um ideal, tudo é mais antigo do que o *Quattroccento* italiano (HUIZINGA, 2013, p.57).

A esperança volta a reinar em meio ao povo. E consequentemente a aspiração por justiça também. A vida passa a ser vista sob um olhar idealizado e cheio de expectativa. Esse sentimento também está presente em *Verbo Encarnado*, e podemos desfrutá-lo no poema “Não desesperes nunca”:

Não desesperes nunca.
A vida é assim mesmo.
Um dia para a dor
um outro pra esperança.
E não te furtes
ao convívio do que é belo
pois a pureza espera sempre além.
Olha como se amam as borboletas
que fiam corpos vivos no mistério
e não dizem versos
porque fazem voos.
O amanhã é sempre diferente.
O amanhã é verde como as folhas
que apaziguam nossos olhos com seu mar.
Não desesperes nunca.
A vida é mesmo assim.
Um dia é para o mal.
O outro é pro perdão.

(p.82)

O eu-lírico convida o leitor a acreditar na vida, argumentando ser preciso compreender a existência de dois sentimentos norteadores do dia-a-dia: a dor e a esperança. Consciente desse paradoxo, não se pode deixar de observar o lado belo de todas as coisas. Afinal, é nesse olhar simples que se encontra a pureza. A borboleta comparece ao poema para ser comparada ao próprio ofício do poeta. Ora, a borboleta é um símbolo de metamorfose. Ao transformar-se, além de demonstrar a grandiosidade da natureza, a beleza da mudança, também aponta para as atitudes singelas e sublimes, como acontece no instante do voo. As borboletas só não fazem versos porque fazem voos. Talvez porque, para o poeta, escrever seja voar, alcançar o alto, como disse Florbela Espanca em um de seus poemas: “ser poeta, é ser mais alto, ser maior do que os homens”. Essa elevação não equivale à superioridade, mas a enxergar, assim como faz o condor,

para além do que as pessoas comumente conseguem ver.

Nos diversos textos de *Verbo Encarnado*, além das memórias de um lastimável momento histórico brasileiro, encontramos constantes reflexões sobre a função poética e o papel do poeta. A palavra como arma e instrumento de luta é mensagem intrínseca a cada poema que compõe o todo do volume aqui analisado.

Considerações finais

Os poemas de Roberto Pontes nos levaram a refletir sobre a voz poética que se torna pública e coletiva. O eu-lírico, assim como nos textos épicos em que o herói representa toda a nação, também simboliza os anseios de um grupo, de uma coletividade. As primeiras imagens exploradas nos guiam pelas memórias de um enunciador que sofreu sob os desmandos da ditadura. E, a partir disso, o leitor é levado a pensar sobre as diversas atitudes por ele assumidas, bem como acerca dos sentimentos provocados pelas humilhações sofridas.

Inevitavelmente a palavra “justiça” é uma das primeiras a aflorar na mente daquele que, de fato, adentra o conteúdo poético de *Verbo Encarnado*. E na tentativa de compreender a razão de tanta arbitrariedade e a acentuada angústia de toda uma geração, empenhamo-nos em analisar se haveria uma explicação para essas atitudes que procedessem de épocas anteriores. Não no sentido de encontrarmos a origem e buscar uma solução utópica para a injustiça. Mas para compreendermos melhor referida concepção na própria modernidade. Com isso, notamos que há algo de elementar no conceito de justiça que permite a identificação particular e a atribuição de regras peculiares a cada grupo. Essa individualidade tem falado em tom mais alto do que a própria concepção universal do termo. No período da Idade Média, em que a diferença entre opressor e oprimido também era ampla, já percebíamos essa interpretação. E por conta disso, gerou-se de início uma insatisfação popular, uma luta por dias melhores.

No final da Idade Média o sentimento de inutilidade fez com que a humanidade, em especial o povo ocidental, viesse a ser dominado pelo sentimento de melancolia, ocorrência que mudaria durante o Renascimento.

Assim, o sentimento de justiça diante dos desmandos das autoridades, seguidos de um sentimento de esperança, também é constante em *Verbo Encarnado*, obra que bem representa o imaginário de luta por uma justiça moderna. Os versos de Roberto Pontes nos transportaram até uma atmosfera de imagens fortes e instigantes – “Eu cuspirei/

detritos de granadas/ Eu cuspirei/ do cano ensarilhado/ a flor da espoleta” (p.123); e também a sentimentos de esperança, aconselhamento e solidariedade: “Companheiro, põe algo maior em tua vida/ Contorna a cordilheira dos perigos” (p. 112).

Esta é uma das vertentes da poesia de Roberto Pontes, a política, que acabamos de brevemente apresentar nestas páginas.

Referências Bibliográficas

- DUBY, Georges. “Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte”. In: Novos Estudos. Nº 33, julho, 1992. CEBRAP. p. 65-75.
- HOUAISS, A., VILLAR, M.S., FRANCO, F.M.M. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 4^a ed. Ver e aumentada. Rio de Janeiro: objetiva, 2010.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Tradução: Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP. 1994.
- LEITÃO, Mary N.S. “Do pensamento solitário ao grito coletivo: um estudo de ‘Verbo encarnado’, de Roberto Pontes”. In: **LITERATURA NO CEARÁ: Diálogos interdisciplinares**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- MARTINS, Elizabeth Dias. A poesia insubmissa de Roberto Pontes. Nonada, Porto Alegre, v. 1, n. 22, p. 1-15, 2014.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PONTES, Roberto. **Contracanto**. Fortaleza: SINedições, 1968.
- _____. **O jogo de duplos na poesia de Sá- Carneiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2012. 278p.; 2^a ed. 2014.
- _____. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999.
- _____. **Verbo Encarnado**. 2^a ed. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2014; 1^a ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

A MULHER EM “DITOS DA FREIRA”: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA OBRA DE JOANA DA GAMA

Mônica de Paula Gomides (Graduanda – UFPB)
Larisa Silva de Souza (Graduanda – UFPB)
Rejane Cavalcante da Silva (Graduanda – UFPB)

Introdução

O livro de Joana da Gama representa a construção e reprodução de paradigmas e valores na literatura monástica tidas naquele contexto histórico distinto da atualidade: transição da idade média a idade moderna. Joana carrega a visão da moral cristã por ser beatificada e freira, ao mesmo tempo reconhece, enquanto mulher, as pressões sofridas por esse gênero.

Partindo disso, no presente artigo buscamos analisar a representação do sujeito feminino, reprodução de estereótipos e imposições. Analisaremos os marcadores imposição de paradigmas do contexto literário e histórico, a literatura monástica do século XVI: costumes, estereótipos, cerceamento da liberdade, modelo imposto e do comportamento. Para isso, utilizaremos marco teórico sociológico e histórico de vertente feminista.

Sobre a autora, supõe-se que nasceu em 1520, em uma vila provinciana de Évora, hoje situada em Portugal. Ficou viúva depois de um ano e meio de casamento, embora não há registros formais de tal compromisso. Joana fundou o recolhimento Salvador do Mundo, que mais tarde fora demolido, tendo ela que voltar a casa da família. Morreu dia 21 de setembro de 1586.

Apesar da classe social privilegiada, não teve acesso à educação formal de alto nível (para homens). Sua obra é fruto de uma prática autodidata de reprodução de exemplos, pois cultivou sua literatura à margem dos meios intelectuais do recolhimento, mas considerada uma autora menor. Considerando que não era culta nem da corte qualidade irrefutável. Apesar das convenções sociais e falta de mentor que lhe garantisse rigor estético, mostra sutileza e refinamento consideráveis, e prestou-se a publicar uma obra recheada de espontaneidade e sensibilidade feminina pouco noticiada na literatura à época. Apesar de indicar comportamentos além da sua época, emprega visão conservadora, isto é, reafirma tais paradigmas, ora subverte-os. Partindo de documentos oficiais, infere-se uma mulher de personalidade firme – distinta do modelo feminino

obediente da época – e entusiasta dos centros culturais (Coimbra e Lisboa). Sua obra está compreendida na era clássica e já representa uma transição do classicismo ao barroco.

A representação da mulher em *Ditos da Freira*

A obra *Ditos da Freira* de Joana da Gama é dividida em duas partes: Sendo a primeira parte uma coleção de aforismos, espécie de “máximas” que tratam de assuntos do cotidiano ou da vida religiosa e compõem quarenta e sete fólios (noventa e três páginas), e a segunda composta de quatorze fólios (trinta páginas) que englobam poesias, anunciadas pelo título: “Trovas, Vilancetes & sonetos, cantigas e romances, agora novamente feitas pelo mesmo autor”. Na primeira edição de *Ditos da Freira*, foi inserido um livro espanhol de Juan Timoneda, “Alívio de caminhantes”, com cinquenta e oito fólios (cento e dezesseis páginas). A segunda edição da obra tem omitido seus versos. Não é conhecida a razão da omissão dessa parte da obra, mas especula-se que seja censura da inquisição.

Na obra mais completa, a mulher aparece representada por Joana da Gama em muitos de seus aforismos, especialmente na letra M. Nessa categoria a escritora expõe as exigências da sociedade em relação às mulheres: são elas as depositárias da honra da linguagem, segundo a ideologia aristocrática, apesar da sua fragilidade natural.

Baseando-se na ideologia da época, Joana da Gama inclina o sexo feminino à virtude:

“O geral das mulheres, todas têm angélicos costumes e nobres inclinações e lhe é aceita a vergonha, que onde se ela enxerga de fora, é sinal de boas obras de dentro. A extremidade de suas muitas virtudes não são divulgadas, porque elas por sustentarem estão encerradas.” (GAMA, 2010. p. 51).

Através desse trecho percebe-se um orgulho e uma amargura na autora, revelando sua própria maneira de assumir a sua condição de mulher. Sem contestar o ideal feminino imposto pelos homens, pelo contrário, reivindicando-o. A autora nota a "crueldade" para com as mulheres, e aponta a necessidade para transformá-lo:

“Sojeições (sic) estão guardadas pera as mulheres (sic), antes que elas saibam sentir, e depois sofrem os trabalhos, com poerem (sic) os olhos nas obrigações com que naceram (sic). E não acoimam (sic) a crueza (sic) que com elas usou o mundo, que é de muitos anos feito: não o podem emendar.” (GAMA, 2010. p. 51).

Joana demonstra possuir uma consciência de injustiça frente à aceitação do destino feminino. Particularmente, a autora optou pelo estilo de vida recolhida vivendo como "beata" após tornar-se viúva, deverá esse ter sido o meio de alcançar um espaço de liberdade optado pela autora.

Seu recolhimento como beata não a privou de suas relações com a sociedade. Sua vida social foi mantida, manifestando certo tom de liberdade, raro na época.

Embora Joana da Gama não tenha feito alarde de uma cultura humanista, como o sexo masculino ou as damas da corte, sua instrução, dita pela própria como "apenas sumária", é aproveitada com inteligência. Joana da Gama revela um real talento de expressão em relação ao estilo de sua escrita, que nesse gênero necessita de uma concisão e brevidade. De modo espontâneo ou não, suas técnicas estão de acordo com a sensibilidade expressas, acrescentando um tom poético aos seus aforismos.

Perante normas sociais, religiosas ou pessoais, a qualidade de ser casto se mostra uma das formas de virtude. Em seus aforismos da categoria "C", a autora apresenta a castidade como uma virtude que serve de caminho para outras:

"Com pouco trabalho se conserva a virtude da castidade, depois de estarem habituados a ela. E ela dá lustre às outras virtudes, e sem ela estão abatidas. Essa pobreza de meu entendimento, tenho alcançado que é a principal por que se muito há-de fazer." (GAMA, 2010. p. 33).

A exaltação da castidade, identificada nos aforismos de Joana foi imposta devido suas normas religiosas. Esse dogma é mais fortemente aplicado na mulher, devido às relações de poder do homem sobre a mulher e a questões de exigências matrimoniais por parte dos homens, como por exemplo a responsabilidade em conceber um filho legítimo para haver manutenção dos bens entre gerações e a preservação da virgindade feminina enquanto solteira, como forma de resguardar-se para seu futuro marido.

Suas máximas sobre o ideal feminino refletem sobre imposições e pressões sociais sofridas pela mulher e sua relação às virtudes que imperavam na época, sendo elas a obediência, submissão e paciência:

"As mulheres (sic) vivem de crédito, hão-de ter os olhos nele. E além das obrigações das virtudes, que estão sempre tirando por elas, hão-de ter gravidade, que se são eleves, dão esperanças de si e atrevimentos que lhe percam a cortesia." (GAMA, 2010. p. 33).

Joana mostra consciência da atribuição de rótulos negativos às mulheres, assumindo que é preciso sempre estar alerta, pois uma vez que lhe é atribuída má fama, é muito trabalhoso conseguir retirar. Contudo, considera uma fraqueza e pouco preparo para lidar com essas adversidades, segundo o segundo trecho:

"Não hão-de estar as mulheres (sic) uma só hora desarmadas de arreios (sic). Por a fraqueza das mulheres (sic), são pouco aparelhadas para sofrer as adversidades, e se lhe põe[m] uma noda de má fama, há mister muita decoada de boas obras para a tirar.

[...]

São as mulheres (sic) incrinadas (sic) às virtudes, que polas (sic) seguirem sofram penosas sojeições (sic): e muitas se escondem em parte onde a não dêem (sic) de si a ninguém.” (GAMA, 2010. p. 33).

No parágrafo acima, Joana mostra que a mulher está sujeita a sofrer situações penosas devido as virtudes às quais é inclinada.

“Vergonha é possuída das mulheres (sic). Elas a granjeam² (sic) tanto que por mais necessidade que tenham, não querem acodir (sic) a seus desejos, cortam-lhe o fio. Amam as cousas boas em Deus e das más fogem por amor de Deus.

São mulheres (sic) tão cobiçosas de honra, e têm tão prezadas as bondades que por as acquirerem (sic) e fecharem as portas às suspeitas (sic), enventaram (sic) encerramentos desconversáveis e ásperos à natureza.” (GAMA, 2010. p. 51).

A ideia da tentativa de "resguardar" as mulheres foi uma das práticas fortemente acarretadas pelo contexto social da época de Joana, onde a moral feminina estava pautada diretamente em seu comportamento sexual. Para possuir "honra" a mulher deveria ser sinônimo de pudor, detentora de vergonha, esquivando-se daquilo que fosse contrário ao "amor de Deus", como observa-se no trecho acima; renunciando seus desejos a fim de conservar sua honra. A manutenção da virgindade de mulheres solteiras e a monogamia são itens frequentemente relacionados à preservação da "honra feminina". A exaltação e opressão sobre a vida sexual feminina, principalmente de famílias abastadas, é que o comportamento recatado e fiel ao marido seja segurança da herança passadas às linhagens da mesma família; além do comportamento ideal ser incumbido na mulher, que é responsável pela criação dos filhos e filhas. Logo, a mulher que é esposa e mãe possui tripla pressão sobre seu comportamento, forjadas pelos interesses do gênero dominante: o homem.

Em toda a obra de Joana, sempre que a autora realiza citação às mulheres, sua linguagem aparece carregada de estereótipos sobre a figura feminina ligando-as às exigências sociais que englobam virtudes, como: honra, castidade, vergonha, obediência, submissão, paciência, fé etc. A igreja tem papel preponderante na moral e idealização feminina.

² "granjeiam: Adquirir ou conseguir como resultado de trabalho ou esforço. = GANHAR, OBTER ≠ DESPERDIÇAR, PERDER; conseguir trazer para si, pela sua maneira de ser ou de agir = ATRAIR, CONQUISTAR, GANHAR Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [consultado em 04-06-2017].

Os Aforismos em *Ditos da Freira*

Diferenciando-se da maioria das obras publicadas na época, as quais eram dotadas de um poema preliminar, Joana se apresenta na obra através de um dos aforismos presentes na letra D e tem por título: "Ditos do autor de si mesma":

"Estes ditos me estão ameaçando, que por eles hei de ser condenada nos juízo[s] de muitos. Se a ignorância sobreja me sê-lo que tenha necessidade de perdão, daqui o peço aos que os lerem. [...] Minha pouca capacidade e baixeza de meu entendimento me estão ameaçando, e me dizem que não terá culpa quem ma (sic) der em escrever estes ditos. Eu o fiz para não me esquecerem, e comuniquei-os com minhas amigas. Por conhecer minha insuficiência, corro-me de escrever coisas sotis (sic). E quando constrangida de me pedir o desejo as quero tocar, foge-me o atrevimento, aconselha-me razão que o não faça." (GAMA, 2010. p. 4).

No trecho acima percebe-se a presença do chamado "topos da modéstia", empregado objetivamente a fim de captar a benevolência dos leitores e que consiste em revelar uma humildade e um gosto pela escrita. Em diversos momentos, Joana ressalta sua baixa instrução:

"Vim achar na pena descanso. Nunca me dela servira se mo (sic) não ensinaram uns livrinhos que escrevi, sem sabe mais letras que as do A.B.C., por fogir (sic) ao grande pego de males que é a ociosidade (sic)" (GAMA, 2010. p. 15).

Sem pedir conselho ou permissão de uma figura masculina, Joana expõe uma certa emancipação feminina, destinando a obra às amigas. Afirmou, ainda, que o objetivo de seus escritos é registrar seus pensamentos para si mesma, por ter pouca memória.

Seus aforismos sobre o “amor” são dotados de uma visão moralista, tradicional e pessimista.

“É um miserável estado o dos que amam, que a honra e o amor têm discórdia, ajuntados em um coração, tratam-no mal. A honra há-de preceder tudo, tirando a alma, dela se há-de fazer mais conta, muitas se fazem às avessas, até que se lhe gastam as esperanças, então caem no verdadeiro conhecimento.” (GAMA, 2010. p. 30).

Sua descrição acerca do amor aparece sempre acompanhada de uma contrariedade à honra como se fosse prejudicial à razão e encaminhasse o amante ao erro. Sua religiosidade aparece em um de seus trechos a qual a autora afirma que apenas o amor a Deus é um sentimento sólido e digno, em contraposição ao amor às coisas mundanas, não dignas de serem amadas.

“Manhosamente se há o amor, que quem se lhe rende, toma-lhe posse da alma, trá-la perigosa, que não vai com ele conselho de razão, que o pensamento pera estar descansado, há-de estar em Deus. E o que assi (sic) não está, está aleijado fora de seu lugar, que as cousas (sic) deste mundo nenhuma é digna de ser amada.” (GAMA, 2010. p. 31).

A discrição é mais uma das qualidades exaltadas por Joana, opondo os discretos aos ignorantes, sem instrução, moldando uma visão de virtude com discrição, nobreza, sabedoria e educação:

"Têm tanta diferença os discretos dos néscios como o branco do preto. Mas tudo tem seu desconto, porque aos ignorantes não lhe dá trabalho a tristeza, e não ousam as paixões de chegar a quem não sente.
Todas as dignidades e honras e favores merecem os discretos. E se lhe roubarem seu direito e em lugar de benefícios lhe fizerem injúrias, pois não são dignos delas, devem-nas desprezar, e não lhe fazerem no coração nódoa." (GAMA, 2010. p. 38).

Nos escritos analisados, é possível apreender que, ao mesmo tempo que Joana da Gama reconhece como as imposições sobre o gênero são penosas e desproporcionais às mulheres; ela retifica o lugar de submissão, retidão e discrição por ela consideradas características honrosas para a mulher.

Segundo Chartier (2010), ao reiterar e reforçar as representações de gênero em papéis que corroboram para a desigualdade e o patriarcado, Joana toma parte da responsabilidade sobre o problema social que é a desigualdade de gênero por aderir aos signos do gênero dominante. Contudo, Chartier (1990) exalta a importância do contexto de produção dos discursos para compreender a construção da representação de gênero. Portanto, vale ressaltar, que Joana fora uma viúva beata de um período próximo da Idade Média, e sua visão de mundo baseou-se em uma construção de gênero fortemente influenciada pela igreja, transpondo para a sociedade os valores cristãos e moralistas predominantes. Ela, por absorver essa ideologia, vê o papel feminino como lhe foi imposto e estabelecido pela relação de poder entre a sociedade patriarcal (o homem) e o gênero feminino.

Na atualidade, a visão de Joana encontra-se vigorosamente ultrapassada, e retrógrada, principalmente se analisada à luz de vertentes feministas, pois o ideal feminino dela se baseia em imposições sociais puramente moralistas, aderindo à ideologia patriarcal e cristã. Não obstante, ao analisarmos seu discurso e atitude em seu contexto, sua obra e personalidade mostram-se além do seu tempo, inclusive, na sua prática (a literatura monástica), pela autonomia e – a certo ponto – denúncia das consequências da imposição de papéis ao gênero feminino. Essa contextualização justifica a absorção e forte reprodução do discurso machista e patriarcal, servindo-nos de objeto de problematização e entendimento (ou amostra) da visão em tempos passados: moralismos, ideologias, conservadorismos, e principalmente, papéis e representações de gênero.

A partir da análise, nota-se que Joana imprime à sua obra tom moralista, patriarcal e discurso machista característicos do seu tempo e contexto – enquanto beata na literatura

monástica. Apesar de reproduzir estereótipos, seus escritos e personalidade mostram certo grau de protagonismo, crítica e reconhecimento às imposições de gênero; e ainda, torna-se um exemplar das representações do gênero feminino na literatura portuguesa à época.

Considerações finais

Na obra de Joana da Gama observamos a presença da figura feminina ligada às exigências da sociedade em relação aos moldes que associavam o ideal da mulher à discrição, castidade e a inferioridade de gênero, onde mulheres não possuíam as mesmas oportunidades que os homens, sequer tinham direito à instrução acadêmica. Joana de Gama acrescenta às suas ideias certo grau de empoderamento feminino, tendo em vista sua autonomia em escrever a obra para si mesma, sem interferências masculinas e de sua consciência acerca das injustiças sofridas pelas mulheres, apesar de sua aceitação.

Seus escritos sobre temas do cotidiano ou vida religiosa estavam sempre ligados a dogmas religiosos e a imposições dos estereótipos do meio em que vivia. Observou-se um pensamento “evoluído” em relação ao contexto social da autora, apesar de sua aceitação às ideias que circulavam âmbito de desigualdade social da época, o que segundo Chartier (2010) implica reforçar e corroborar às relações de poder do homem em detrimento da mulher. Contudo, considera-se, *a priori*, tratar-se de uma beata viúva do século XVI, cuja obra e vida foram monásticas e destinadas aos monastérios. Ressalvadas as contextualizações, Joana mostra um grau de autonomia e decisão; e olhar intimista em reflexões sobre o feminino, entre outros temas.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- _____. **A história ou a leitura do tempo**. [tradução de Cristina Antunes]. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010 (Ensaio Geral).
- CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v.20, n.2. jul/dez. 1995.

GAMA, Joana. **Ditos da freira**. QUINT, Anne-Marie (fixação do texto, apresentação e notas). Lisboa: Universidade de Lisboa e Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** Uma perspectiva pós-estruturalista. Vozes: Petrópolis, 2003. 6 ed.

MACHADO, Ana Maria. **Bisa Bia, Bisa Bel**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2000. 2 ed.

MAGAR, Veronica. Gender, health and the Sustainable Development Goals. Gender, equity and human rights. Geneva: Bulletin of the World Health Organization, 2015. Organização Mundial da Saúde. p. 743. Acessado em: 21 de maio de 2017. Disponível em: <<http://www.who.int/gender-equity-rights/news/gender-health-sdgs/en/>>

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Conceito de gênero.** Formação de Professoras/es em Gênero, Sexualidade, Orientação Sexual e Relações Étnico-Raciais. Curso gênero e diversidade na escola. Módulo 2. Governo Federal. Acessado em 19 de maio de 2017. Disponível em:

https://grupos.moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1685/mod_resource/content/0/modulo2/mod2_unidade1_texto1.pdf

QUINT, Anne-Marie. **Apresentação:** ao leitor curioso. In: GAMA, Joana. **Ditos da freira**. QUINT, Anne-Marie (fixação do texto, apresentação e notas). Lisboa: Universidade de Lisboa e Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2010.

SAER, José Juan. Uma Literatura sem adjetivos. **Jornada da Literatura infantil e juvenil**. Buenos aires: jul/2008. p. 52-70.

VALTÃO, Rosana Carvalho Dias. Representações femininas em Bia, Bel e Beta: Diálogo entre Literatura e História. **Littera online**, Maranhão. v. 6, n. 9, 2015.

AMAR, SERVIR E SER AMADA: O CAMINHO VIRTUOSO AO ENCONTRO DO AMADO EM HADEWICH DA ANTUÉRPIA

Neuma Antonia da Silva (UEPB)

Acadêmica da Especialização em Filosofia da Educação

Dra. Maria Simone Marinho Nogueira (UEPB/UFPB/*Principium*)

1 - INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é apreender o sentido do conceito de maturidade³ segundo Hadewich. Mas a que maturidade se refere Hadewich? Qual é o conceito de maturidade segundo ela? Para responder a estas perguntas, procedemos a uma leitura cuidadosa das *Cartas* escritas por Hadewich na obra *Deus, Amor e Amante*⁴, refletindo que, para Hadewich, o sentido da vida não é acumular méritos e boas obras, mas amadurecer buscando o encontro com o seu Amante e chegar à perfeição para a qual foi destinada por Deus.

Na pesquisa sobre as mulheres na História da Filosofia desenvolvida pelo *Principium* – Núcleo de Estudo e Pesquisa em Filosofia Medieval, UEPB/CNPq, descobrimos uma pensadora chamada Hadewich da Antuérpia que se destacou no Movimento das Beguinas.

Beguina é como são chamadas as mulheres que fizeram parte do movimento beguinal. Um movimento laico essencialmente urbano, que não possuía uma regra de vida definida, nem um santo fundador. É um movimento formado por mulheres solteiras, viúvas, casadas, jovens e de idade avançada. Essas mulheres não eram obrigadas a fazer os votos definitivos de castidade semelhantes aos que eram feitos pelas religiosas nos conventos. Viviam para servir ao próximo cuidando dos doentes, dos velhos, enfim, dos mais necessitados, dentre outras tarefas.

Inicialmente as beguinas viviam em pequenas casas situadas nas periferias das cidades emergentes e levavam uma vida simples. Eram elas próprias as gestoras desses espaços considerados autossuficientes. Lá elas cultivavam os seus alimentos, o algodão que era utilizado por elas para fazer suas vestimentas, confeccionavam artesanato, enfim, produziam tudo o que necessitavam.

³ Conferir na Carta II p.39 e Carta VI p.58.

⁴ Na obra *Deus, Amor e Amante* as Cartas de Hadewich foram reunidas, traduzidas e editadas para o português por Roque Frangiotti.

No século XIV surgem as beguinagens, que passaram a acolher ainda mais mulheres que optaram por esse estilo de vida. Uma beguinagen ou beguinaria é um agrupamento de pequenas construções, usadas pelas beguinas. Surgiram inicialmente nos Países Baixos, por mulheres religiosas que serviam a Deus sem estarem submetidas a Igreja. Esse modo de viver foi considerado pela igreja católica como sendo transgressor e historicamente foi decisivo para o surgimento de uma autonomia dos movimentos laicos. Assim:

O movimento das beguinas é um dos movimentos mais interessantes e curiosos da história da espiritualidade ocidental. As beguinas eram geralmente mulheres de classe alta ou classe média alta. Em um momento de tentativa para derrubar um sistema tão estruturado da Igreja e do mundo feudal – como consequência por uma parte do nascimento da sociedade burguesa e por outra a deslegitimação do poder civil, fruto do enfraquecimento religioso – aparece então o desejo de uma certa liberdade interior, liberdade de consciência, a necessidade de que cada homem, se expresse por si mesmo (TOSCANO; ANCOCHEA, 2003, p.79 *apud* ARAÚJO, 2014, p.7).

Dentre as beguinas que se destacaram, podemos citar a mística e filósofa Hadewich da Antuérpia, considerada grande senhora de sua comunidade que escreveu várias obras relevantes na literatura neerlandesa. Mesmo fluente em outros idiomas, ela escreve suas obras na linguagem vernácula da sua região. Essa atitude é considerada uma afronta à Igreja, mas pode ser vista também como uma forma astuta de resistência às imposições desta mesma Igreja.

Quem é Hadewich da Antuérpia? Da sua biografia conhecemos pouco. Porém, o que chegou até nós, nos possibilita deduzir que Hadewich foi uma beguina que viveu entre os séculos XII e XIII, entre a zona de Brabante e Antuérpia. Autora de 45 Poemas Estróbicos, 14 Visões, 31 Cartas, 16 Poemas Rimados e uma “Lista de Perfeitos”. Possivelmente viveu no sul dos países baixos, onde hoje fica localizada a Bélgica. Muito provavelmente fez parte de uma família nobre ou abastada, o que se deduz a partir de sua elevada formação cultural. Hadewich era fluente em holandês, francês e também em latim. Conhecia as Sagradas Escrituras, a conduta da cavalaria e a literatura trovadoresca. Hadewich dedicou sua vida à caridade, foi perseguida e ameaçada de expulsão e de prisão. Foi influenciada pelos neoplatônicos (a partir do contato com as obras de pseudo-Dionísio – O Areopagita), por São Bernardo e por Guilherme de Saint-Thierry⁵.

⁵ Em suas obras Hadewich não cita os nomes desses pensadores, porém podemos perceber a filosofia deles presente em seus textos.

Segundo alguns estudiosos Hadewich foi uma beguina andarilha, pois, optou por viver no mundo exercendo as boas obras, servindo ao Amado, ao invés de viver na clausura dos conventos. Entre as beguinhas ela era considerada mestra, um tipo de mãe espiritual sempre alerta para servir amando e ensinar a amar o Amor (Deus). Hadewich foi a primeira autora a destacar-se na literatura neerlandesa (neerlandês medieval). Após centenas de anos na mais completa obscuridade é redescoberta no século XX na sua dimensão teológica, mística e filosófica.

2 - O CAMINHO VIRTUOSO AO ENCONTRO DO AMADO

A correspondência de Hadewich, escrita no antigo médio-neerlandês e publicada em língua espanhola em 1986, no livro “**Dios, amor y amante. Hadewich de Ambers. Las Cartas**” é composta por 31 cartas. Essas cartas, destinadas às suas irmãs beguinhas que se encontram em momentos de grande tentação em suas vidas espirituais: momentos de tristeza e aborrecimento, momentos nos quais se manifesta a inconstância, afastando-as do caminho que as conduz ao encontro com o Amado e à perfeição para a qual são destinadas por Ele. Como modo de superar essas fases de incertezas, Hadewich diz que a fidelidade é a condição para amadurecer.

Mas, manter-se fiel a que ou a quem? E por que e para que amadurecer? Devemos nos manter fiéis ao Amor, pois o amor autêntico é Deus e apenas com o amor podemos conhecê-lo. Em suas cartas, Hadewich aconselha as jovens beguinhas a se manterem fieis e mostra como se constrói o verdadeiro caminho do amor. Mostra, também, que esse caminho não é o do prazer da presença do Amado, mas o caminho da Caridade. Hadewich se torna o exemplo vivo para as outras beguinhas, e como a uma irmã, compartilha com elas as suas próprias penas.

Ah!, querida filha! Não te falo de outra coisa que da suprema suavidade, quando seria coisa para mim totalmente desconhecida se não tivesse esse anelo em meu coração pelo que se me fez suave o sofrer por seu amor. Ele, porém, tem sido para mim mais cruel do que jamais fora algum demônio, pois eles nunca puderam tirar-me o amor que lhe tinha nem meu carinho para aqueles que ele me encarregava, enquanto ele me tirou a mim própria. O que ele é, goza-o ele próprio em sua suave fruição, e me deixa errar longe dele, sempre impedida de gozar com o Amor. E me mantém nas trevas, privada de todas essas alegrias que deveriam ser minha parte.

Ah, infeliz de mim! O mesmo que ele me havia oferecido e que me deu como prenda da fruição do justo Amor, agora me tira, como já deves saber. Deus é testemunha de como respeitava seus direitos e que lhe pedia bem pouco fora do que ele próprio queria me dar. O que ele, porém, me oferecia, com gosto tomava-o para desfrutar dele, por pouco que me quisera ajudar. No princípio, resistia-me e me fazia rogar bastante antes de receber. Mas, agora, é como se

você, por brincadeira, oferecesse algo a outra pessoa e, quando ela vai pegá-lo, você lhe retira com a advertência: “Que te imaginavas?” (AMBERES⁶, 1989, p. 36)

Ainda na infância Hadewich foi provida pela graça de Deus de forma muito excepcional. Desde cedo a beguina flamenga foi chamada a amar e a conhecer o amor de Deus. E assim ela segue ensinando suas jovens aprendizes a amar a Deus. Na Carta I Hadewich convida a destinatária, a quem ela chama de irmã e filha, a tornar-se amante de Deus-Amor e a esquecer-se de si mesma para que possa realizar a vontade de Deus.

Ah! Querida filha!, à medida que seu poder irresistível se manifesta em ti, enquanto melhor se cumpre sua vontade santa e mais se faz transparente em ti sua clara vontade santa e mais se faz transparente em ti sua clara verdade, aceita mudar a suave tranquilidade pela suprema totalidade de Deus. Põe teu ser na claridade e adorna-te com virtudes e obras justas. Dilata teu espírito com o sublime desejo da totalidade de Deus, e dispõe tua alma para gozar do amor todo poderoso de nosso Deus, além de toda suavidade (AMBERES, 1989, p. 35-36).

Aceitar amar e conhecer o amor é o primeiro passo de uma longa caminhada servindo ao Amado. Para Hadewich é essencial que a jovem beguina queira conhecer, queira progredir no amor aceitando se entregar de corpo e alma ao caminho da verdade e aceitar as adversidades desse caminho⁷, e mesmo assim permanecer disponível a realizar as boas obras. Para Hadewich a predestinação e a vocação não são suficientes para que as iniciadas consigam crescer, amadurecer e manter-se fiel ao Amor.

Já na Carta II a mestra espiritual escreve em resposta a uma jovem beguina, que compartilha com ela suas dificuldades e tristezas. A mestra responde convidando-a a ser mais generosa e a demonstrar a Deus-Amor, ainda mais sua confiança nele. Pois, “Os tempos difíceis são os que nos preparam para receber grandes coisas” (AMBERES, 1989, p.37). Hadewich pede a jovem beguina para que ela mantenha-se vigilante e que nada perturbe sua paz.

Que nem a dúvida nem o desengano possam dissuadir-te de fazer o bem. Ainda que te sintas desanimada, não te preocupes nem te pergunes se Deus saberá curar-te.

Não podes duvidar dele nem pôr tuas esperanças nos homens santos ou nos anjos, por mais milagrosos que sejam (AMBERES, 1989, p.41).

⁶ Na tradução francesa encontramos o sobrenome d’Anvers e nas traduções portuguesa e espanhola encontramos o sobrenome Amberes.

⁷ Na Carta XXII, nota 26, o tradutor nos mostra que Hadewich descreve um caminho de desespero, onde Deus purifica o espírito.

Só assim ela conseguirá superar o amor imaturo. O amor imaturo é aquele em que alguém, mais que por amar, preocupa-se por sentir o amor. É aquele amor egoísta, exigente, carente, medroso e fraco que a faz sofrer (pecar). Esse sofrer é considerado pecado por que não é um sofrer pelo amor de Deus, não é um sofrer por sua honra, por isso deve ser combatido. Esses estágios de insegurança e incertezas afastam as jovens beguinhas do caminho virtuoso no qual são conduzidas pelo amor perfeito (o amor de Deus), impedindo que elas amadureçam e se tornem aptas à experiência do êxtase, a união com Deus-Amor.

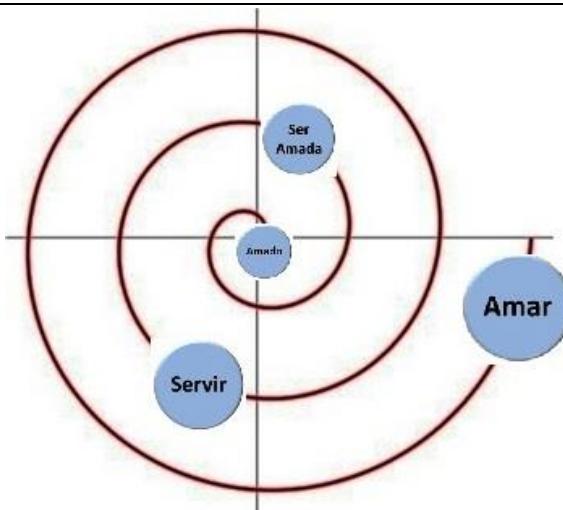
Ainda com relação à tristeza que afeta as jovens beguinhas, na Carta VI, Hadewich continua sua assistência espiritual aconselhando-as que se deve evitar toda tristeza que não se sofre unicamente por Deus-Amor. Porque é nessa tristeza que está o pecado e por isso ela deve ser combatida. Mas esse sofrer também serve para purificá-las e aproximá-las cada vez mais de Deus. A maturidade só é obtida na construção espiritual. “Se te entregas ao amor, chegarás em breve à maturidade” (AMBERES, 1989, p.58)

Em seus conselhos espirituais, Hadewich pede as beguinhas que se mantenham vigilantes acerca da satisfação que sentimos ao realizarmos as boas obras na medida em que seguimos crescendo espiritualmente, pois o sentido da vida não é acumular méritos e boas obras, mas amadurecer buscando o encontro com o seu Amante e chegar à perfeição para a qual foram destinadas por Deus. Diz Hadewich:

E se encontras alguma satisfação em coisas que são menos que o próprio Deus – porque Deus algum dia será teu e gozarás dele -, sejam quais forem essas coisas, guarda as distâncias até que Deus te ilumine com seu próprio ser e te dê capacidade tanto para exercitar o amor como para gozá-lo; o que farás nele, onde Deus é para si mesmo amor e perfeito contentamento (AMBERES, 1989, p.40).

A imagem do conceito de maturidade segundo Hadewich assume a forma de uma espiral: começa por conhecer o AMOR; com o amor, o entendimento aprende a AMAR e a SERVIR ao AMOR através das realizações das boas obras deixadas por Cristo; daí atinge a experiência de SER AMADA por Deus-Amor em toda sua plenitude.

Figura 1 - O caminho virtuoso ao encontro do Amado em Hadewich da Antuérpia.



Fonte: As autoras.

3. CONCLUSÃO

O objetivo do nosso trabalho foi apreender o conceito de maturidade em Hadewich de Antuérpia. Tomamos como ponto de partida dessa investigação a leitura das correspondências trocadas entre a mestra beguina e suas jovens iniciadas no caminho virtuoso do amor místico. Observamos que o conceito de maturidade proposto por ela está presente em todas as Cartas escritas pela mestra espiritual às suas jovens beguinhas.

Verificamos que a mestra beguina preocupa-se com as jovens que sofrem por não se sentirem correspondidas pelo Amado. Segundo a mestra, a incerteza, a inconstância e a necessidade de presença do Deus-Amor, pela qual passam as jovens, é a fase do amor imaturo. Como modo de superar essa fase, em seus vários estágios, Hadewich aconselha a fidelidade, uma condição indispensável para amadurecer.

Inicialmente as jovens beguinhas são convidadas a conhecer o amor. Segundo Hadewich, é essencial que as jovens beguinhas queiram conhecer, queiram progredir espiritualmente. Elas precisam querer conhecer, porque segundo Hadewich: a razão deve conhecer o amor de Deus. Com o amor de Deus iluminando a razão, as jovens beguinhas poderão discernir e libertar-se das influências más que as afastam do caminho virtuoso em busca do Amado.

Para Hadewich, manter-se persistente e, principalmente, ser fiel ao Amor, são as formas de superar essa etapa de provações pela qual passam aquelas que querem seguir o caminho do amor, realizando as boas obras, assim como Cristo fez na Terra. O sentido da vida, segundo Hadewich, não é acumular méritos e boas obras, mas amadurecer

buscando o encontro com o seu Amante, chegando, assim, à perfeição para a qual foi destinada por Deus. Essa é a condição para amadurecer e, desse modo, poder sentir o amor perfeito de Deus. Somente nesse estágio a alma gozará do Amor-Deus em um eterno instante de fruição Divina.

AMOR → AMAR → SERVIR → SER AMADA. Esse é o sentido de maturidade apresentado por Hadewich em suas cartas destinadas as suas irmãs beguinhas. A imagem do conceito de Maturidade de Hadewich assume a forma de uma espiral: começa por conhecer o AMOR; com o amor, o entendimento aprende a AMAR e a SERVIR ao AMOR através das realizações das boas obras deixadas por Cristo; daí atinge a experiência de SER AMADA por Deus-Amor em toda sua plenitude. Sendo assim, entendemos que ao mostrar este caminho, a maturidade expressa por nossa pensadora se reflete, também, na ideia de autonomia tão cara ao Movimento Beguinal.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- AMBERES, Hadewich de. **Deus, amor e amante**. Tradução de Roque Frangiotti. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.
- ARAÚJO, Roberta. **O amor na mística medieval: Mechthild de Magdeburg, Hadewijch de Amberes e Beatriz de Nazaré**. 2014, TCC, Licenciatura em Filosofia, Filosofia Medieval, UEPB, Campina Grande, 27f.

PARAÍSO E SALVAÇÃO NA ARTE DE BIEN MORIR: O REPOUSO DAS ALMAS NO SEIO DE ABRAÃO¹

Ma. Patrícia Marques de Souza (PPGHIS/UFRJ)

“Quem tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas: ao vencedor, farei comer da árvore da vida que está no Paraíso de Deus” (Apocalipse 2, 7).

A busca por um lugar no Paraíso deveria ser o objetivo central de todo cristão na Idade Média, como era lembrado enfaticamente na citação acima do Apocalipse. A preocupação com o destino da alma após a morte física influenciava profundamente o comportamento dos homens e das mulheres durante a vida terrena. Esta era marcada por um combate constante no cotidiano onde cada fiel deveria enfrentar e abandonar suas paixões e vícios na luta contra o Diabo e seus agentes. Cada batalha, sem trégua, poderia representar a perda da salvação. Deste modo, a perspectiva do Além deveria ser constantemente rememorada pelas exegeses bíblicas e pelas narrativas edificantes seja durante as missas, na pregação pública ou na leitura silenciosa e privada. Nas palavras de Jacques Le Goff: “Para o homem da Idade Média, a eternidade está a dois passos. [...] O Inferno ou o Paraíso podem ser o amanhã.” (LE GOFF, 1989, p. 26). Sendo assim, o Além não era algo distante, mas uma dimensão imediata da vida neste mundo. Por isso, a grande preocupação com a morte súbita, sobretudo na Baixa Idade Média, que poderia surpreender o fiel e condená-lo eternamente ao fogo infernal.

A partir das prerrogativas afirmadas no IV Concílio de Latrão (1215), como a ênfase na realização do exame de consciência e da necessidade da confissão anual somada à definição do Purgatório - como um lugar de expiação transitório dos pecados veniais - e com o início das pregações das ordens mendicantes no século XIII, a esperança de uma felicidade eterna passou a ser associada com a hora do *transitus* da alma. Assim, a recompensa para uma boa morte era um *locus* marcado pela alegria e pela paz duradoura. Nele, as almas não sentiam fome e nem sede, como veremos adiante. Neste sentido, o objetivo deste *paper* é elucidar os mecanismos de construção das narrativas moralizantes cristãs que foram produzidas no século XV e que retratavam a busca pela salvação e por um lugar no Paraíso.

A fonte analisada neste trabalho é a *Arte de Bien Morir*, um manual de preparação para o bem morrer, de autoria e tradução anônima. Este incunábulo foi impresso em

¹ Este *paper* é um desdobramento da pesquisa de mestrado intitulada: **Entre a Salvação e a Danação: As Gravuras, a Persuasão e a Memória da Paixão na Arte de Bien Morir (1480-84)**.

c.1480 por Pablo Hurus, na cidade de Saragoça, reino de Aragão². Nesta fonte, o anjo da guarda assume o papel de auxiliar o fiel na busca pelo seu lugar no Céu assim como educar e reafirmar os valores da ortodoxia cristã através da divulgação de modelos de comportamento ideais que eram expressos tanto na narrativa textual quanto na visual. Já o caminho rumo à contemplação da face de Deus foi guiado pelos anjos psicopompos como é possível observar através da apreciação da última estampa que compõe o códice.

A busca pela recompensa eterna e o advento da *Ars Moriendi*

Como bem definiu Hilário Franco Jr, no medievo, a crença no Paraíso cristão representava a ideia da condição perfeita perdida (FRANCO JR, 1992, p. 113). A descrição da morada celeste abria e fechava a Bíblia com a menção do Jardim do Éden – no texto de Gêneses - e da Jerusalém Celeste – no Apocalipse -, respectivamente. A imagem mental destes dois lugares – o primeiro agrário e o último urbano - muitas vezes se confundiram e foram associados ao Reino dos Céus nas exegeses bíblicas. A característica comum entre ambos era que permanecia a ideia de um local definitivo da beatitude.

Era preciso que os cristãos conhecessem o que fora perdido através do Pecado Original, realizado por Adão e Eva, para valorizar o sacrifício feito pelo Cristo, que através da sua morte de cruz e da sua ressureição, objetivava reestabelecer a antiga aliança dos homens com o divino. Sendo assim, as descrições sobre o Reino dos Céus e a esperança da salvação eterna eram de importância fulcral para o papel evangelizador da Igreja, a única instituição autorizada a mediar à conquista da morada celeste. Sendo assim, cada fiel precisava saber se comportar corretamente para fugir da perdição mundana e se manter firme no caminho da fé católica, sobretudo próximo à hora do passamento da alma.

Desde já é importante lembrar que a morte para o cristianismo não é entendida como o final da trajetória humana, mas sim como o momento do *transitus* da alma que passará a habitar no Além e desfrutará da recompensa dos justos – no Reino dos Céus - ou pagará – no Purgatório ou no Inferno - por suas atitudes terrenas. Deste modo, no momento da morte a confiança no perdão divino seria testada tanto pelos agentes

² Durante a pesquisa de mestrado foi consultado tanto o códice original que se encontra atualmente na Biblioteca do Real Monastério de São Lourenço de Escorial, na Espanha - através da bolsa de estudos *Fellow Mundus - Erasmus Mundus* - quanto a edição fac-símile com estudo introdutório e transcrição realizada por Francisco Gago Jover.

eclesiásticos quanto pelos demônios que rondavam o moribundo, segundo a crença difundida pelas Artes de Morrer.

A *Ars Moriendi* (a arte de bem morrer), título latino da versão curta deste gênero literário que surgiu por volta de 1415, no Concílio de Constança, era um manual de preparação para o fim terreno e para a entrada na vida eterna (O'CONNOR, 1966. p. 50). Nesta narrativa, os vícios e os pecados eram entendidos como motivos de perdição que levavam o cristão a se afastar de Deus e por isso, estes precisavam, urgentemente, serem confessados para que o homem pudesse escapar da danação.

Os manuais de bem morrer foram escritos primeiramente em latim e após seu sucesso literário, eles foram traduzidos para diversas línguas vernáculas. Sendo assim, havia duas versões das Artes de Morrer no século XV e que eram diferentes em sua composição, porém idênticas na sua intenção. A longa versão foi a primeira a circular e era chamada de “*Tractatus o Speculum Arti Bene Moriendi*” (Tratado ou Espelho da Arte de Bem Morrer) que também pode ser identificada pela sigla CP. O texto da versão curta intitulada simplesmente de *Ars Moriendi* foi traduzido para o alemão, holandês, catalão, castelhano e francês médio. Esta versão abreviada era iniciada com a seguinte sentença: “*Quamvis secundum philosophum tertio Ethicorum...*” e por isso ela também é conhecida como QS. Ambas as versões coexistiram e foram sendo reproduzidas nas décadas posteriores. Elas alcançaram grande sucesso tanto por causa da sua temática quanto por causa do advento da imprensa que facilitou a sua reprodução e difusão pela Europa ocidental, após a década de 1450.

Como já foi dito na introdução, neste *paper* será estudada a primeira versão castelhana conhecida da *Ars Moriendi* que é chamada de: a *Arte de Bien Morir*. Apesar da autoria e da tradução do texto em latim para língua vernácula serem desconhecidas, sabemos que este códice foi impresso na cidade de Saragoça em c. 1480 por Pablo Hurus, nascido em Constança, atual Alemanha, e que possuía a mais importante oficina tipográfica do século XV da atual Espanha. O exemplar que será analisado a partir do próximo tópico possui onze xilogravuras³ e encontra-se atualmente na Biblioteca do Real Monastério de São Lourenço Escorial.

A boa morte e o *locus paradisíaco*

³ A temática das estampas refere-se às tentações e aos conselhos angélicos que desviavam e auxiliavam o enfermo, respectivamente, no caminho de provações para o bem morrer. O moribundo encontrava-se em seu leito de morte enquanto os agentes do bem e do mal procuravam persuadi-lo e ensiná-lo.

Segundo a narrativa moralizante da *Arte de Bien Morir*, a hora da morte era entendida como a prova final do merecimento ou não do repouso eterno da alma no Paraíso. Isto não quer dizer que a alma estaria isenta de um período de expiação de seus pecados no Purgatório. Ao contrário, segundo este texto, os ensinamentos, as orações e as atitudes contidas no livro ajudavam o fiel a diminuir o seu tempo de purgação para mais rápido subir aos Céus.

O objetivo da Arte de Morrer era preparar o cristão corretamente para o seu fim terreno, o que lhe garantiria o reforço necessário para resistir às cinco tentações citadas no livro⁴ e para manter a esperança da glória eterna, como é possível perceber no trecho destacado do prólogo da *Arte de Bien Morir*:

[...] *qualquier que quiere e dessea bien morir, considere diligentemente las cosas contenidas en este libro, e conseguirá grand ayuda e utilidad para se defender de las tentaciones del diablo, e alcanzar la gloria del Paraíso, la qual nos quiere otorgar Dios en todo poderoso [...].*⁵

A partir do trecho mencionado acima é possível afirmar que o saber morrer era uma arte que precisava ser apreendida e vivenciada por cada fiel. Desta forma, a lembrança da morte servia como ferramenta de instrução dos vivos. As variadas e detalhadas descrições sobre as tentações e as tormentas no *ante-mortem* são o oposto das qualidades da tranquilidade e da segurança, entre outras, que são associadas às descrições bíblicas da morada celeste e que eram lembradas pelos bons anjos.

É possível afirmar que a narrativa da *Arte de Bien Morir* procurava criar um contraste – inclusive visual – entre o mundo divino e o terreno, entre um espaço de felicidade e harmonia *versus* um *locus* de provações e vaidades. Sendo assim, os fieis que se preparavam corretamente para o seu fim terreno seriam recompensados com o descanso eterno após as escolhas e as batalhas pessoais travadas em vida. O caminho seria tortuoso, mas o destino final era recompensador.

No medievo, o Paraíso era entendido como o local máximo de bem-estar social que era destinado aos eleitos que poderiam gozar da visão beatífica pela eternidade. As descrições bíblicas, apócrifas, dos pais da Igreja e dos teólogos medievais variaram na forma de descrever a geografia do Além, muitas vezes, o Paraíso era situado em uma ilha

⁴ As cinco tentações sofridas pelo enfermo na *Arte de Bien Morir* eram, respectivamente: pela fé, pelo desespero, pela impaciência, pela vanglória e pela avareza.

⁵ Tradução minha: “[...] Para qualquer um que queira e deseje bem morrer, considere fielmente as coisas contidas neste livro, e conseguirá grande ajuda e utilidade para se defender das tentações do Diabo e alcançar a glória do Paraíso, a qual nos quer outorgar Deus, todo poderoso [...]”.

ou em uma montanha distante. Contudo, o *locus* paradisíaco possuía algumas características comuns nestas narrativas. Ele era um espaço de claridade, harmonia, abundância, paz, frescor, felicidade, natureza farta, pureza entre outras qualidades. No próximo tópico veremos como a morada celeste foi representada na narrativa textual e visual da *Arte de Bien Morir*.

O Seio de Abrão e a morada dos eleitos

Na *Arte de Bien Morir*, o Paraíso tem uma localização incerta. Ele é apenas mencionado como a recompensa dos justos, porém não há tentativa de materializá-lo ou de localizá-lo geograficamente no texto, como aconteceu em outras obras anteriores como na *Visão de Túndalo* (século XII) e na *Commedia* de Dante (século XIV), por exemplo. Apesar da não tentativa de apreender espacialmente o *locus* paradisíaco na Arte de Morrer, isto não o tornava menos real e importante para o público leitor ou ouvinte do livro.

Na gravura da tentação pela vanglória (a sétima do ciclo de onze estampas), o moribundo foi representado em seu leito de morte (figura 1). Ao seu redor estão tanto os demônios, que procuram fazê-lo desviar do caminho da salvação através do pecado mortal da soberba – simbolizado pelas coroas –, quanto as figuras positivas do cristianismo, como o Cristo e a Virgem, entre outros exemplos. Neste *paper* daremos atenção a uma figura em especial que carrega a auréola com a cruz cruciforme.



Figura 1. A tentação pela vanglória.
f. 13r. *Arte de Bien Morir*. c. 1480. Em castelhano. Impresso em Saragoça por Pablo Hurus. Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha.

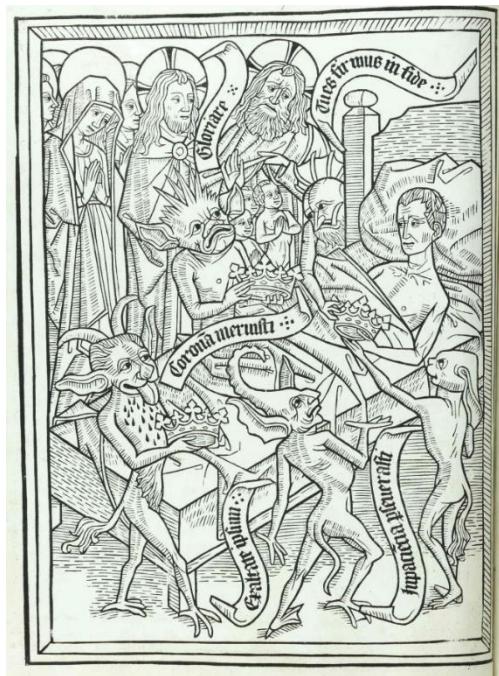


Figura 2. A tentação pela vanglória.
Ars Moriendi. c. 1450. Em latim.
Livro xilogravado impresso em
Colônia. Biblioteca Britânica,
Londres.

Na frente do enfermo, a primeira figura bíblica representada visualmente foi Deus Pai (figura 1). Este foi diferenciado pela auréola cruciforme e pela barba avantajada. Ele apresentava uma feição gentil e um gesto protetor: sobre seu manto, Ele resguardava duas pequenas almas. Através da análise desta imagem e da comparação com a primeira xilogravura da *Ars Moriendi* executada sobre o tema (figura 2), é possível supor que o gesto de Deus Pai que protege as almas sobre seu manto, faz alusão ao Seio de Abraão, o local de espera das almas antes de chegarem ao Paraíso e onde permaneceriam até o dia do Juízo Final.

Em uma parábola contada no Evangelho de Lucas, é mencionado que as almas dos justos, como a do pobre Lázaro, serão acolhidas no “seio de Abraão” (Lucas 16, 19-31), a antecâmara do Paraíso, segundo Jacques Le Goff (LE GOFF, 2006, p. 24). Esta expressão é uma metáfora que significa “estar em repouso com Abraão” ou “ser acolhido” por ele. Esta associação ocorreu porque Abraão é o maior patriarca do Antigo Testamento e o “pai de multidões de nações” (Gênesis 17, 5). Outra referência, desta vez, indireta ao Seio de Abrão no Novo Testamento aconteceu em Mateus 8, 11: “E vos digo que muitos virão do Oriente e do Ocidente e comerão com Abraão, Isaque e Jacó no reino dos céus”.



Figura 3. A tentação pela vanglória (detalhe). f. 13r. *Arte de Bien Morir*. c. 1480. Em castelhano. Impresso em Saragoça por Pablo Hurus. Monastério de São Lourenço Escorial. Espanha.



Figura 4. A tentação pela vanglória (detalhe). *Ars Moriendi*. c. 1450. Em latim. Livro xilogravado impresso em Colônia. Biblioteca Britânica, Londres.

Na xilogravura de 1450 (figuras 2 e 4), três almas estão sendo acolhidas por Deus Pai enquanto estão com mãos postas em oração. Na Idade Média, o gesto vassálico de união das mãos tornou-se um gesto de prece frequentemente representado na iconografia. Neste sentido, até as almas eram exemplares para o enfermo e por isso, elas deveriam ser vistas por ele, já que elas mostravam o reforço positivo dos que já se despediram desta vida e que se encontram no Reino dos Céus.

As três almas representadas visualmente nas figuras 2 e 4 poderiam simbolizar os três patriarcas do Antigo Testamento - Abraão, Isaque e Jacó - que estavam sobre a proteção do manto de Deus Pai no Paraíso, enquanto na estampa de 1480 (figuras 1 e 3), apenas duas almas foram representadas visualmente. A identificação destas três alminhas torna-se plausível se levarmos em consideração que, inicialmente, o tema iconográfico do Seio de Abraão também era denominado na Idade Média como o "Seio dos Três Patriarcas" ou ainda o "Seio de Abraão, Isaque e Jacó", segundo Jérôme Baschet (BASCHET, 2000, p. 109). O objetivo desta iconografia era mostrar para os fiéis que as almas dos que alcançaram o Céu estariam juntas dos três patriarcas evidenciando assim, a recompensa final que deveria ser almejada por cada cristão.

A escolha e a omissão da representação visual de uma alma na gravura executada por Pablo Hurus provavelmente ocorreu devido à falta de espaço (figuras 1 e 3). Contudo, a modificação não interferiu diretamente na identificação da cena, já que em outras imagens medievais era comum representar variadas quantidades de alminhas (figuras 5 a 7). De qualquer modo, é imprescindível destacar que a recordação visual do Seio de Abraão estava muitas vezes associada à parábola bíblica do rico e do pobre Lázaro. Enquanto os pobres e os humildes, como o mendigo Lázaro, apreciariam a recompensa por uma boa conduta no Céu, os soberbos de coração seriam destinados às tormentas eternas, como aconteceu com o rico da parábola que se negava a prestar auxílio ao faminto Lázaro - uma das setes obras de misericórdias lembradas tanto pela Arte de Morrer quanto pelo *Breve Confessionario*.

Na gravura da tentação pela vangloria (figuras 1 e 2) foi importante lembrar que as riquezas da terra teriam que ser pagas na eternidade e por isso, era melhor se distanciar dos tesouros terrenos e buscar a verdadeira recompensa no Paraíso, como indica a passagem da parábola que foi contada no Evangelho de Lucas e que foi esculpida na abadia do mosteiro de Saint-Pierre, por exemplo (figura 5):

Havia um homem rico que se vestia de púrpura e de linho finíssimo, e que todos os dias se banqueteava [...]. Havia também um mendigo, chamado Lázaro, todo coberto de chagas, que estava deitado à porta do rico. Ele avidamente desejava matar a fome com as migalhas que caíam da mesa do rico [...]. E aconteceu que o mendigo morreu e foi levado pelos anjos até o seio de Abraão. Morreu também o rico e foi sepultado. E estando ele nos tormentos do Inferno, levantou os olhos e viu, ao longe, Abraão e Lázaro no seu seio. (Lc 16, 19-23)

A iconografia do Seio de Abraão surgiu por volta do ano mil na Europa e se espalhou especialmente a partir do século XII, em diversos suportes. Este tema que era muito caro à arte tumular e às representações visuais do Juízo Final também passou a figurar tanto os livros litúrgicos e devocionais (figura 7) quanto os pórticos e capitéis (figura 6) das catedrais, como por exemplo: de Chartres, Paris, Amiens, Reims, Nuremberg, Florença, entre outras.

Jérôme Baschet defende que o estudo da iconografia do Seio de Abraão no medievo contribui para a construção da história social europeia pensando, principalmente, o mundo cristão medieval como uma rede de parentesco físico e espiritual (BASCHET, 2000, p. 20). Para o autor, o Seio de Abrão representava a inclusão dos fiéis na comunidade cristã, que no mundo terreno, passava pela realização dos sacramentos nas

paróquias e pelo enterro nos cemitérios cristãos. Esta iconografia tornou-se, assim, um sinal visível da ligação entre a alma e o corpo, entre os fiéis e a Igreja. Além disso, ela também servia como uma alusão ao *locus* Paradísaco e por isso, ela é útil como fonte para o historiador que procura entender o ideal de perfeição e de beatitude que era atribuído aos fiéis que alcançavam o repouso eterno no Céu.



Figura 5. Da direita para a esquerda: a morte de Lázaro e a sua alma sendo levada e acolhida no Seio de Abraão (detalhe). Escultura em pedra. 1120-35. Saint-Pierre, Moissac Tarn-et-Garonne, França.

O medievalista também defende que o Seio de Abrão não era apenas uma simplificação do Paraíso e da recompensa celeste, mas também era uma versão masculina e paternal da iconografia da *Madonna* com a criança (BASCHET, 2000, p. p. 267-309)⁶. E se, entre os séculos XI e XIII, o Seio de Abrão conseguiu, com sucesso, indicar a recompensa celestial - o objetivo final de todo cristão - era porque este tema iconográfico era capaz de mostrar a reunião celeste ideal que estava relacionada com uma figura paternal, dando formas pictóricas ao que Baschet chamou de uma "necessidade de proteção pelo pai" (BASCHET, 2000, p.p. 139-150).

⁶ O autor analisou diversas variantes iconográficas do Seio de Abrão como o: Seio dos anjos, o Seio do Filho; o Seio da Igreja; o Seio do Pai, a imagem trinitária e por fim, tentou explicar um possível vínculo tipológico com o tema iconográfico que surgiu no século XIII: a Virgem da Misericórdia.



Figura 6. Seio de Abraão. Capitel românico do priorado de Alspach, Alsácia. Museu Unterlinden, Colmar.



Figura 7. Subida das almas ao Seio de Abraão. Detalhe. Iluminura. Livro de Horas flamengo. Bruges. 1400-1415. Museu de Cluny, Paris.

O Aqui e o Além: crenças e modelos de comportamento

É possível afirmar que um dos objetivos da apreciação da estampa da tentação pela vangloria (figura 1) presente na *Arte de Bien Morir* era fazer com que o espectador/leitor refletisse sobre sua vida, para que assim fosse possível pensar em qual papel ele gostaria de representar na história: ser o homem que optou pelas glórias e coroas terrenas oferecidas pelos demônios ou aquele que escolheu a bem-aventurança e será acolhido no Seio de Abrão? A xilogravura de 1450 é até mais enfática neste aspecto: na imagem (figura 2), as alminhas davam glórias ao Reino dos Céus como foi expresso no filactério que dizia “*gloriare*” enquanto Deus Pai auxiliava o enfermo a recuperar sua confiança e dizia: “*Tu es firmus in fide*” (Tu és firme na fé). Esta fala de Deus Pai associada com seu gesto de proteção dos eleitos manda uma mensagem para o público do livro: sejam perseverantes na fé assim como foram os grandes patriarcas do Antigo Testamento que agora se encontram em um local acolhedor.

A ideia sobre o Seio de Abrão está relacionada com a crença em um juízo individual, no qual, os homens foram/serão separados de acordo com seus méritos e deméritos e onde aguardam, no caso dos justos, até receberem o seu destino definitivo no Além. Na exegese bíblica e nas representações pictóricas, muitas vezes, o Seio de Abrão

se tornou um sinônimo para o Céu e um local de reconforto e acolhimento do Pai. Contudo, os teólogos também o identificavam como o limbo dos Patriarcas Antigos, já que o Paraíso estava inacessível desde a expulsão de Adão e Eva. Este só seria reaberto após a Ressurreição do Cristo.

Mary O'Connor propôs outra interpretação para a aparição das figuras celestes na imagem da tentação pela vangloria (figura 2). Para a autora, a presença destes personagens ao lado do enfermo foi uma alucinação criada pelos demônios para que o *moriens* acreditasse que já tinha alcançado seu mérito e, por isso, já estava em companhia sagrada (O'CONNOR, 1966. p. 118). Apesar da interessante sugestão de O'Connor, discordo da hipótese levantada pela pesquisadora porque não faria sentido que os demônios criassem uma falsa ilusão e apresentassem as figuras celestes dando conselhos ao enfermo, como foi discutido no parágrafo anterior, com a análise dos dois filactérios em latim que aparecem na xilogravura de c. 1450.

Neste sentido, acredito que a interpretação mais plausível seja a de que as figuras celestes e demoníacas serviram para criar um contraste *moral* e *visual* na estampa. No caso da *Arte de Bien Morir*, um contraponto imediato foi estabelecido entre a oferta diabólica e a divina: as coroas e as glórias do mundo ou a felicidade e o repouso celestial. Talvez por conta da gravidade do pecado, o gravador não esperou o próximo capítulo para apresentar o revés da tentação: a mesma gravura apresenta e divide o espaço entre os demônios - figuras apartadas da visão beatífica - que ficam na parte inferior da imagem e ao redor da cama – e entre os eleitos que esperam as almas dos justos ao lado de Deus Pai, do Cristo e da Virgem.

Mary O'Connor também ofereceu outra identificação para as três almas que aparecem na xilogravura de c. 1450. Para ela, estas almas simbolizam os mártires inocentes de menos de dois anos de idade que foram executados a mando de Herodes que buscava assassinar Jesus, de acordo com o Evangelho de Mateus (Mt 2, 16-18). Para a autora, faria sentido que as crianças inocentes - celebradas na festa litúrgica de 28 de dezembro – fossem lembradas na *Ars Moriendi*, já que esta devoção foi muito popular no século XV, sobretudo em Paris (O'CONNOR, 1966. p. 118). Após lançar esta hipótese, a autora não se aprofundou em estabelecer uma relação entre este culto e o surgimento dos manuais de boa morte no norte da Europa e posteriormente a sua circulação nas outras cidades. Apesar de ser importante lembrar-se da devoção dos mártires inocentes no período, creio que no contexto da *Arte de Bien Morir* não faz muito sentido recorrer a esta associação até porque geralmente as almas eram representadas visualmente, na arte

cristã, como crianças nuas, como discutiremos mais a frente no tópico sobre a imagem da boa morte. Deste modo, o fato de que “crianças” ou “pequenas almas” apareceram na gravura não é suficiente para sustentar que elas se remetem à devoção dos mártires inocentes.

Já Allen Verhey acreditava que a presença das três almas ajudava o fiel a recordar as palavras do Cristo (VERHEY, 2011, p. 127): “Aquele que se fizer humilde como esta criança será maior no Reino dos céus.” (Mateus 18, 4). Sem dúvida, a mensagem da humildade é muito importante para fazer o revés da vangloria, porém, neste caso, a menção da frase de Jesus não é suficiente para explicar a cena. Por isso, mantendo minha hipótese de que Deus Pai e as almas que estão sobre seu manto simbolizam o Seio de Abrão. Este por sua vez era uma lembrança visual que o Reino dos Céus não era inacessível, mas seletivo em relação aos seus hóspedes. Por isso, cada cristão deveria realizar o exame de consciência, se confessar e se preparar o quanto antes para a hora do passamento da alma.

Considerações Finais

A narrativa da *Arte de Bien Morir* apresentava os caminhos possíveis de escolhas pessoais que levariam o cristão, eventualmente, ao Purgatório, ao Paraíso ou ao Inferno. O objetivo deste livro era enfatizar, a todo o momento, que cada atitude e pensamento individual eram responsáveis por determinar a localização da alma no Além. Apesar de a vida terrena ter sido “invadida” por anjos e demônios, em uma luta escatológica constante, cabia apenas ao cristão decidir o desfecho da sua história. Desta forma, a Arte de Morrer procurava salientar que o ato de pecar era uma escolha consciente e que trazia graves consequências à saúde da alma.

A mensagem trazida pelo sétimo capítulo da *Arte de Bien Morir* era que o cristão não deveria buscar o gozo da coroa terrestre, mas sim o reconhecimento divino. Todos os personagens bíblicos que apareceram na estampa, com destaque para Jesus, precisaram abandonar e negar as preocupações e as ofertas mundanas para encontrar o seu caminho para o Céu, assim como o fiel deveria fazer humildemente. Sendo assim, tanto o protagonista da história quanto o leitor do livro deveriam se inspirar nestas figuras para conseguir resistir ao maléfico desejo da vangloria e pedir auxílio, sobretudo, na hora da morte. O fiel não deveria presumir a sua salvação, como queria o Diabo no texto, mas sim rogar e esperar pacientemente por ela.

Com efeito, a leitura/audição da *Arte de Bien Morir* deveria provocar emoções e sugerir um modelo de comportamento ideal que era baseado na recusa dos vícios mundanos e na escolha pelo caminho que levava à salvação, isto é, seguir fielmente a doutrina católica. Portanto, é crucial destacar que o objetivo da história edificante não era apenas criar temor e insegurança, mas fazer o fiel agir e acreditar que era possível alcançar a salvação e a morada eterna ao lado dos Patriarcas Antigos, como Abraão, e dos pobres e dos justos, como o mendigo Lázaro. Neste sentido, a análise tanto da narrativa textual quanto visual da *Arte de Bien Morir* serve para identificar o ideal de perfeição e de beatitude atribuído às almas que poderiam ser acolhidas no Paraíso e que desfrutariam da comunhão celeste e da visão de Deus.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias

ANÔNIMO. *Arte de Bien Morir y breve confessionário*. Em castelhano. Incunáculo impresso por Pablo Hurus em Zaragoça. 1480-1484. Com onze xilogravuras. Atualmente na Biblioteca do Monastério de São Lourenço Escorial, Espanha.

ANÔNIMO. *Arte de Bien Morir y breve confessionário*. Em castelhano. Incunáculo impresso por Pablo Hurus em Zaragoça. 1480-1484. Com onze xilogravuras. Edição fac-símile com estudo introdutório de Francisco Gago Jover. Barcelona: Edicions UIB - Universitat de les Illes Balears, 1999.

Fontes secundárias

ANÔNIMO. “The Bosom of Abraham”. In: **Catholic Encyclopedia**. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01055a.htm> Acesso em 16 de março de 2017.

BASCHET, Jérôme. **Le Sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval**. Paris: Gallimard, 2000.

DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do Paraíso?** São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

_____. **Uma história do Paraíso. O Jardim das Delícias**. Lisboa: Editora Terramar, 1992.

FRANCO JR, Hilário. **As Utopias Medievais**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

LE GOFF, Jacques. “Além”. In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol 1. São Paulo: EDUSC, 2006.

_____ (Org). **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
O'CONNOR, Mary Catharine. **The Art of dying well: The development of the Ars Moriendi**. AMS Press, 1966.

VERHEY, Allen. **The Christian Art of Dying. Learning from Jesus**. Cambridge: Willian B. Eerdmans Publishing Company Grand Rapids, 2011.

MULHERES PORTUGUESAS EM GIL VICENTE: UMA ANÁLISE DOS TIPOS SATIRIZADOS E DA CAMADA SOCIAL EM ALGUMAS PEÇAS VICENTINAS

Renata de Jesus Aragão Mendes - Graduanda (CNPq/ PIBIC/UEMA)
Dr. Adriana Maria de Souza Zierer (CECEN/UEMA)

Introdução

Sobre as obras de Gil Vicente existe uma gama de trabalhos já realizados, apontando para diversas temáticas que servem de fonte de estudo para o historiador – apesar da escassez ainda de trabalhos sobre as peças vicentinas no campo da História – assim como para o crítico literário.

Porém, o nosso olhar direcionado às peças de Gil Vicente se circunscreve a um objeto em específico, de bastante representação nas obras do teatrólogo: a mulher portuguesa de Quinhentos. Não excluindo as contribuições de trabalhos realizados por autores vicentinos – críticos literários em sua maioria –, mas partindo de um estudo mais contextualizado buscamos neste artigo levantar alguns argumentos frutos da análise sobre o feminino em Gil Vicente.

Em suma o principal objetivo deste breve artigo é primeiramente apontar os tipos de mulheres que são satirizadas nas obras de Gil Vicente e consequentemente identificar se as mulheres com traços negativos nas peças vicentinas estão relacionadas a uma determinada camada social.

O entendimento sobre o pensamento vicentino foi, sem dúvida, necessário na análise que nos propomos realizar, tendo em vista que o teatrólogo estava ligado aos princípios medievais e principalmente ao resgate dos valores religiosos que a Igreja Católica buscou legitimar durante toda à Idade Média. (TEYSSIER, 1982, p. 144). Afinal, embora Gil Vicente tenha produzido e representado todas as suas peças no início de Quinhentos nasceu no período medieval, no século XV – 1465 a 1470. (CRUZ, 1990; BERARDINELLI, 2012; GARCÍA, 2006; FERREIRA, 1939; SARAIVA, 1965; TEYSSIER, 1982).

Nesse sentido, suas peças refletem seu pensamento cristão: o cumprimento do modelo ideal de mulher representado pela Virgem Maria. (SILVA, 1995, p. 46).

Outros elementos foram necessários na construção das ideias aqui mencionadas, principalmente no que tange a compreensão primeira do significado dos tipos em Gil Vicente para posteriormente apresentar os tipos satirizados pelo autor.

Em última instância fazemos também um levantamento dos vícios e virtudes das personagens femininas visando entender os possíveis motivos que levaram Gil Vicente a criticar determinadas camadas.

Os resultados foram adquiridos a partir do estudo de oito personagens femininas em cinco obras entre as quais estão: duas farsas¹: *Auto da Índia* (1509) e a *Farsa de Inês Pereira* (1523), duas moralidades²: o *Auto da Sibila Cassandra* (1513) e o *Auto da Barca do Inferno* (1517), e a paródia³ *Pranto de Maria Parda* (1522). Porém, além das personagens femininas analisamos seis personagens masculinos. Afinal, foi necessário compreender em quais camadas estavam os tipos masculinos com os quais as personagens se relacionavam.

Os Tipos Sociais em Gil Vicente

Segundo Paul Teyssier (1982, p. 118) não era comum Gil Vicente nomear os seus personagens, até porque o pensamento do teatrólogo estava inserido dentro uma forma de pensar tipicamente medieval: os tipos eram generalizados e dificilmente eram individualizados. Neste sentido, os tipos em Gil Vicente sempre se repetiam, por que na Idade Média predominava o coletivo, o geral e não o individual.

São seres humanos em parte inteira mas que incarnam traços colectivos de um grupo. Há o Vilão, o Escudeiro, o Judeu, etc. [...] a cena é conseguida se o autor pôs bem a claro a generalidade do tipo, se a personagem que incarna o tipo resulta transparente. Esta maneira de ver as coisas é característica do espírito medieval. (TEYSSIER, 1982, p. 118).

Dentro da categoria dos *tipos humanos* há os tipos que são caracterizados pela *condição social*. Existe um grande número destes tipos humanos na galeria vicentina. Faz parte deste grupo representantes do Clero – frades, clérigos, bispo, arcebispo, cardeal, papa; a nobreza – o Fidalgo, o Conde, o Duque, o Rei, o Imperador, o Escudeiro; a justiça – o Corregedor, o Procurador, o Alcaide, os Juízes; e os Camponeses, também chamados

¹ A farsa é um gênero que, embora na Idade tivesse “como objetivo produzir o riso sem pretensões moralizantes ou didáticas” (GARCÍA, 2006, p. 23), em Gil Vicente tem seu significado readaptado. No teatro vicentino se tornou um gênero de cunho satírico que buscava criticar os tipos sociais que se desviavam do padrão de comportamento defendido pelo teatrólogo.

² São conhecidas como moralidades obras de cunho religioso, que tratam de passagens da Bíblia – dar continuidades aos *mistérios* –, de festividades religiosas (Natal, Páscoa). Porém, apresentam simultaneamente um caráter profano, com a existência da crítica aos devaneios dos diferentes tipos sociais, envolvem ainda a questão da salvação, da constante luta do Bem e do Mal. Enfim, “tem o intuito de moralizar os costumes, cujas personagens são abstrações, qualidades ou defeitos morais, tais como: Verdade, Avareza, Razão etc” (SILVA, 2010, p. 98).

³ Segundo o Paul Teyssier (1982, p. 167) a paródia em Gil Vicente refere-se ao ‘mundo às avessas’.

de tipos rústicos – os Parvos, os Lavradores, os Pastores, os Vilões, os Ratinhos, os Almocreves.

Ainda há, mesmo que em número menor, as *mulheres do povo*: as raparigas, as criadas, as moças, a parteira, as alcoviteiras, as regateiras e as feiticeiras. Da mesma forma são mencionados os personagens que ocupam outras profissões: os médicos, o piloto, o marinheiro, o sapateiro. (TEYSSIER, 1982, p. 119- 121).

Porém, “alguns deles, independentemente da condição social, são determinados por certas constantes da natureza humana, como a idade ou o sexo” (TEYSSIER, 1982, p.119). Teyssier (1982, p. 121).destaca ainda os *tipos marginais*, em que se incluem as Ciganas, os estrangeiros – o Castelhano, o Francês, o Italiano –, e até em certo sentido os Judeus.

É necessário enfatizar que é justamente aos tipos humanos que Gil Vicente faz suas críticas (TEYSSIER, 1990, p.122).

Joaquim Ferreira não deixa de perceber o realismo que os tipos humanos representavam:

Não são marionetes: são pessoas humanas, almas que desejam e sofrem. As obscenidades que poluem os autos [...], são postas na boca daqueles que habitualmente as proferiam. Os aristocratas, os sacerdotes, as figuras celestes falavam com a elevação dos cultos; os almocreves, as proxenetas, as regateiras, os ratinhos, e os diabos, serviam-lhe de termos reles. **Era a obsessão do realismo, que lhe dá brilho imortal.** (FERREIRA, 1939, p. 252) (grifo nosso).

O autor acima mencionado e Maria Leonor Cruz (1990) percebem as suas maneiras o significado da sátira em Gil Vicente. Para o primeiro o dramaturgo buscava destruir os vícios, punindo aqueles que o cometiam – independentemente da camada social (FERREIRA, 1939 p. 252). Para a segunda, Gil Vicente estava preocupado com os rumos que a sociedade portuguesa de Quinhentos estava tomando. Entre as suas preocupações estava à dissolução dos costumes, que “punha em risco a sobrevivência dos quadros institucionais da família e, portanto, da própria sociedade, constituindo por mais um campo de luta à ação da Igreja”. (CRUZ, 1990, p. 90).

Sendo assim “parece não restar dúvida quanto às intenções de Gil Vicente: apontar e punir os “desvios” a fim de propor uma “correção” à sociedade portuguesa de sua época”. (GARCÍA, 2006, p. 38). Em outras palavras, o teatrólogo buscava principalmente através da sátira tanto punir quanto castigar todos aqueles que se desviavam dos princípios religiosos.

Todos os tipos sociais eram satirizados em Gil Vicente, nenhum era poupado pelo teatrólogo como já nos evidenciou Paul Teyssier (1982, p.150). Com exceção apenas dos monarcas e parentes próximos, “todos os habitantes do reino estarão expostos a sátira.” Sendo as figuras do Clero e as classes não nobres os que mais recebiam críticas. Os representantes do Clero por serem os que deveriam seguir a doutrina cristã – que na maioria dos casos se desviavam dela –, pois eram a base da Igreja Católica e não deviam desestruturá-la, mas servir de exemplos para os outros; As classes subalternas pela insatisfação com a condição social e consequentemente pela ambição de buscar de todas as formas sair dela. (CRUZ, 1990; TEYSSIER; 1982).

Como foi visto a partir de Teyssier, a maioria dos tipos que Gil Vicente evoca são tipos gerais. Porém, o mesmo autor nos diz ainda que havia os tipos individuais, ou segundo as suas palavras “heróis individuais” (1982, p. 121).

Mas na galeria dos tipos vicentinos existem outros personagens, além dos tipos humanos. Existem os *personagens alegóricos* ou abstratos, também chamados de *fantásticos* – tal qual a Verdade, a Morte, a Fé, etc. –, os *personagens mitológicos* – Vênus, Apolo, Júpiter etc. –, e ainda os personagens da tradição cristã – os anjos, os diabos, os profetas etc. (TEYSSIER, 1982; BERARDINELLI, 2012).

Análise das peças: os tipos femininos e as camadas satirizadas

Depois deste estudo relativo aos tipos podemos aferir algumas conclusões acerca dos personagens femininos e ainda dos masculinos analisados, seguindo a classificação de Paul Teyssier – por ser a mais elaborada na compreensão dos tipos sociais.

Primeiramente foi feito estudo das obras por ordem das datas, por entendermos que existem evidentes significados em Gil Vicente referir-se inúmeras vezes, em contextos diferentes – *Auto da Índia* (1509), *Auto da Sibila Cassandra* (1513) e a *Farsa de Inês Pereira* (1523) – a determinadas questões relativas ao feminino, a dizer a permanência dos mesmos pecados.

É necessário destacar que embora os personagens masculinos não tenham sido analisados de forma profunda como as personagens femininas, alguns deles são englobados em nossas interpretações, visto a necessidade de compreendermos com que tipo social as personagens femininas estavam buscando se relacionar.

No *Auto da Índia* (1509) os principais personagens são: a Ama Constança e a sua Moça e o Marido. Constança é identificada como um herói individual, pois além de ser

nomeada – geralmente fato incomum – ela é a protagonista de toda a farsa. Em relação à camada social trata-se de uma camponesa, que buscava ascender socialmente e economicamente.

Logicamente que a personagem Moça pertence à classe subalterna e trata-se de uma camponesa – tal qual sua Ama que se sente superior a esta –, que tem seu tipo social identificado como *mulher do povo*.

Há ainda o personagem masculino representado pelo Marido da Ama. Este personagem assim como sua mulher é um ambicioso *camponês*, que visava ascender socialmente. A condição de camponês representa ao mesmo tempo o tipo e a camada social a que pertence.

No *Auto da Sibila Cassandra* (1513) há os seguintes personagens: os pastores Cassandra e seu pretendente Salomão. Cassandra apesar de ser nomeada não é a personagem central da peça. Afinal, trata-se de uma moralidade representada no Natal, que permeia a ideia do Presépio. Neste sentido, Cassandra assim como o personagem Salomão é entendida como um *tipo religioso*, pertencente à tradição cristã. Porém, ao mesmo tempo ambos fazem parte dos *tipos rústicos*, em que os pastores como eles estão incluídos, sendo, portanto, *camponeses*.

No *Auto da Barca do Inferno* (1517) analisamos uma personagem: Brízida Vaz. Trata-se de uma alcoviteira – tipo identificado pela *profissão* – pertencente às *mulheres do povo*, e a *camada campesina*.

Na *Farsa de Inês Pereira* (1523) há quatro personagens principais: Inês Pereira, a Mãe de Inês, Leonor Vaz, Pero Marques e Brás da Mata. Inês Pereira é entendida como um tipo individual ou *herói individual*, por ser, como Constança, a personagem central. Inês representa duas fases de sua vida: na primeira é uma moça camponesa; na segunda é uma mulher casada que buscava sair da condição de camponesa: “eu hei-de buscar maneira/ de algum outro aviamento” (VICENTE, 1996, p. 309). Porém, termina a peça como camponesa rica, mas *camponesa*, ao casar com o camponês rico Pero Marques.

A Mãe não é um tipo individualizado, pois ela não é nomeada como Inês. Afinal, Gil Vicente expõe a partir da Mãe de Inês, o que deveria ser seguido por todas as mães, embora a Mãe de Inês não seja o modelo ideal de mãe.

Assim como Inês, a personagem Mãe de Inês é uma *camponesa*, condição e tipo ao mesmo tempo, mas que ainda pode ser representada pelo tipo humano caracterizado pelo *sexo*; No caso de Leonor Vaz serve as mesmas informações dadas a Brízida Vaz, pois ambas são alcoviteiras.

Em relação a Pero Marques, podemos dizer que este era um Parvo, um *camponês* – condição e tipo –, pertencente aos *tipos rústicos*. Diferentemente de Pero Marques o outro pretendente de Inês, Brás da Mata, é um *escudeiro*, que visava ser cavaleiro, um nobre por excelência. Porém, a sua ambição social não permitiu que subisse ao nível desejado na hierarquia social. Assim, era um *nobre*, mas muito pobre.

E, por último na paródia o *Pranto de Maria Parda* há a figura de Maria Parda. Esta personagem é além de bêbada, uma velha – caracterizada pela idade –, mulata. Como percebemos na classificação dos tipos Gil Vicente também satiriza os negros, principalmente pelo seu caráter pecaminoso. Embora, não esteja explícito a sua camada, trata-se de uma camponesa. Afinal, não se esperava de um verdadeiro nobre tal atitude.

Percebe-se claramente que Gil Vicente não critica as mulheres de todas as camadas sociais portuguesas. Ele omite as donzelas, a nobreza. Afinal, como destaca Maria Leonor Cruz (1990) era na nobreza que Gil Vicente procurava encontrar as virtudes, tanto do cavaleiro quanto da dama, pensamento tipicamente medieval. Por isso, a nobreza devia se manter estável, e isto só seria possível se não houvesse a mobilidade social.

Como fica perceptível “a grande maioria das suas criações se liga à estrutura social de uma sociedade fundamentalmente agrária [...]” (CRUZ, 1990, p. 249), ou seja, a maioria dos tipos satirizados era da classe não nobre. O que indica mais uma vez que Gil Vicente percebeu que a possível mobilidade social estava provocando a dissolução dos costumes em todas as camadas sociais, que de alguma forma queriam se aproveitar dos benefícios que a expansão ultramarina havia possibilitado. “Ora parece-nos que é precisamente essa falsidade e essa cobiça que Gil Vicente condena no homem do seu tempo, seja qual for a sua posição e ofício” (CRUZ, 1990, p. 251).

Os vícios e virtudes femininos

Agora busquemos argumentar a partir do levantamento quantitativo de vícios e virtudes o porquê do maior número de personagens femininos mencionados estarem inseridos à camada camponesa, de modo a compreender a crítica de Gil Vicente a esta camada.

São encontrados nas cinco peças supracitadas vários tipos sociais femininos – moças, esposas, alcoviteiras e ainda uma mãe – e alguns tipos humanos como Inês Pereira

da *Farsa de Inês Pereira*, Ama Constança do *Auto da Índia* e até mesmo Cassandra do *Auto da Sibila Cassandra*.

A análise das personagens femininas se torna ainda mais interessante quando se analisadas do ponto de vista da relação que mantém com os personagens masculinos – no caso das moças e esposas – geralmente representantes do pretendente – representado por Pero Marques e o escudeiro Brás da Mata na *Farsa de Inês Pereira* e pelo profeta Salomão no *Auto da Sibila Cassandra* – e do marido – representado tanto pelo personagem Marido de Constança no *Auto da Índia* como pelo primeiro e segundo marido de Inês, Brás da Mata e Pero Marques respectivamente na *Farsa de Inês Pereira*.

Fica evidente ainda que existem personagens que transitam, no enredo das peças, de pretendente para marido – Brás da Mata e Pero Marques – e consequentemente personagens femininas que transitam da fase moça para esposa – Inês Pereira.

No *Auto da Índia* (1509) a personagem Ama tem sua trajetória de vida representada a partir de duas fases: a primeira ocorre quando o Marido viaja às Índias. A segunda com o desembarque do Marido.

É logo no início da farsa que nos deparamos com os vícios da Ama sendo desmascarados pela própria Moça: “virtuosa está minha ama, do triste dele hei dó” (BERARDINELLI, 2012, p. 249). O sentimento de pena da Moça para com seu amo – representado pelo personagem Marido – se dá porque sua Ama ao saber que o Marido havia partido para as Índias aproveitou para colocar a sua *infidelidade*⁴ em destaque.

Expressado mais uma vez pela Moça sabemos “quantas artes, quantas manhas” sabia fazer sua ama “um na rua outro na cama” (BERARDINELLI, 2012, p. 260), referindo-se aos dois amantes de Constança⁵ – na rua o personagem Castelhano e na cama temos o outro, Lemos.

É quando do desembarque do Marido, que temos conhecimento de outro vício de Constança, a *ira*. Tal personagem ficou tão furiosa com a notícia – que iria atrapalhar seus encontros amorosos – que ordenou a sua moça o seguinte: AMA: “Quebra-te aquelas tigelas/ e três ou quatro panelas, / que não ache em que comer/ [...] fecha-me aquelas

⁴ Em relação ao adultério Franco Júnior (2006, p. 130) destaca que era um pecado duramente condenado e castigado pela Igreja: “de seis a 15 anos de jejum e de excomunhão”.

⁵ Para Paul Teyssier (1982, p. 123) a nomenclatura, Constança, poderia significar uma “antífrase à menos “constante” das criaturas”.

janelas,/ deita essa carne [a] esses gatos, / desfaze toda essa cama". (BERARDINELLI, 2012, p. 261).

Foi a partir da volta indesejada do Marido que chegamos aos outros vícios da infiel esposa, ao exagerar saudades que nunca sentiu de seu amo:

AMA: E eu, oh, **quanto chorei**,/ quando a armada foi de cá!/ E quando vi desferir,/ que começastes de partir,/ **Jesu eu fiquei finada; três dias não comi nada**,/ **a alma se me queria sair**. [...] Juro-vos que de saudade/ tanto de pão não comia... /**a triste de mi, cada dia/doente, era ua piedade**. [...] (BERARDINELLI, 2012, 263-264) (grifo nosso).

Porém, não é simplesmente a mentira desta esposa que nos chama atenção, mas sua *ambição*. Tanto que a primeira preocupação da interesseira foi saber se o marido chegou rico. "AMA: **Porém vinde vós muito rico?** MARIDO: Se não foras o capitão, eu trouxera, a meu quinhão/um milhão vos certifico. [...]" (BERARDINELLI, 2012, p. 265) (grifo nosso). Percebe-se, no entanto, que riqueza nenhuma o marido trouxe na aventura que teve em terras desconhecidas.

Muito distantes das virtudes no *Auto da Índia* são os vícios que definem o comportamento das personagens ao longo da farsa. Sabendo que o meio influencia "na formação moral" (SILVA, 1995, p. 90) a Moça ao conviver com sua "inconstante" ama aprendeu a imitá-la quantos aos vícios.

Assim como sua Ama a personagem Moça é ambiciosa como se verifica nesta expressão: MOÇA: "Dai-m' alvíssissaras, Senhoras,/ já vai lá de foz e fora./AMA: **Dou-te ua touca de seda**,/ou, quando ele vier,/ **dai-me do que vos trouxer**" (BERARDINELLI, 2012, p.249) (grifo nosso). Acreditando que o seu amo voltaria rico da viagem às Índias, não quis a touca de seda, imaginando assim que seu amo poderia trazer presente melhor.

A Moça mostrou sua *luxúria*⁶ – nona filha do diabo – quando Constança pediu a ela que matasse o fogo – no sentido de apagar o fogo – para que quando o Marido chegasse não houvesse como a Moça fazer comida para ele. Porém, ironicamente a pecadora atribuiu outro sentido ao pedido de sua ama ao dizer-lhe: "Digo que o matarei logo" (BERARDINELLI, 2012, p. 262), ou seja, quer dizer que apagaria o fogo do seu amo em

⁶ Le Goff (1989, p. 25) destaca que segundo o pensamento medieval o diabo teria tido nove filhas e cada uma delas teria desposado um tipo humano. A simonia que teria possuído os clérigos seculares, a hipocrisia que desposou os monges, a rapina foi possuída pelos cavaleiros, o sacrilégio pelos camponeeses, o fingimento pelos oficiais de justiça, a usura pelos burgueses, os luxo pelas matronas e, por fim nona filha que não teria desposado ninguém, pois todos os tipos podiam a ter como amante.

outro momento, o que sugere o possível relacionamento da moça com o marido alheio (SPINA apud BERARDINELLI, 2012, p. 262).

Além do vício acima mencionado a Moça possui outro não menos pecaminoso: a *inveja*. Na farsa por vezes a Moça fala sozinha maliciosamente, constantemente murmurava tentando entender como era possível que sua Ama se comportasse com tanta leviandade, enganando dois homens e não sendo castigada. Mas, como sempre ao vê que Constança percebia sua malícia desfaçava e continuava ocupando seu papel de cúmplice.

Porém, a Moça revela a sua inveja carregada de malícia quando diz de forma irônica na seguinte expressão: MOÇA: “Não pode muito tardar/ nova se há de tornar/ noss’amo pera a pousada” (BERARDINELLI, 2012, p.260), que as aventuras amorosas de sua Ama estavam prestes a acabar, pois seu amo não demoraria a retornar. Fica evidente que a Moça maledicente havia ficado feliz com a má sorte de Constança – os moços nas peças costumam ser atrevidos, tal qual o Moço do Escudeiro Brás da Mata na *Farsa de Inês Pereira*.

Cassandra do Auto homônimo (1513) “quase se revela uma moça virtuosa quando persiste na preservação dos valores morais” (SILVA, 1995, p. 117), principalmente a virgindade⁷, pois acreditava que seria a reencarnação da Virgem Maria. Porém, evidencia a negação do casamento por saber que tinha como obrigação cumprir os deveres da vida conjugal – que sabia que ia enfrentar – e entre eles estavam as obrigações domésticas. O casamento segundo ela lhe reservaria uma vida de cativeiro, cansativa, perdida, triste, um verdadeiro purgatório.

Cuál es la dama polida, /que su vida/ juega casando,/ **su libertad cautivando**
[...] **abatida y subjuzgada**/ Y piensan que ser casada/ que es alguna buena
estrena!/[...] Muchos de ellos es **notório purgatório** [...] / Não quero verme
perdida/ entristecida/ de ser **celosa** o ser celada [...]/ Madre, não seré casada/
por no ver vida **cansada** [...] (VICENTE, 1999, p. 21-22 -23). (grifo nosso).

Nega ainda a submissão e obediência ao marido, de ter que “afirmar que el blanco es d’outra color”. (VICENTE, 1999, p. 22).

Por conhecer as consequências do casamento o nega de todas as formas. Porém, no século XVI, o casamento foi imposto como obrigatório pelo Concílio de Trento. (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 128).

⁷ Segundo Macedo (2002, p. 23) "a virgindade deveria ser mantida até as núpcias", fato este que se tornara por incentivo da Igreja requisito fundamental desde o século XII. De acordo Duby (1997, p. 147) no século XII esta instituição classificava a mulher em três categorias cuja "referência estava no grau de pureza sexual: virgindade, viuvez e conjugalidade".

É exatamente pelo seu desejo de permanecer virgem, tratando os pretendentes com arrogância que Cassandra vai aos poucos perdendo o título de moça virtuosa, tão caro para Gil Vicente. Tal moça acaba adquirindo o vício do *orgulho*. Afinal, ao acreditar que guardando a virgindade seria a moça com as qualidades mais adequadas a reencarnar a Virgem, Cassandra humilha Salomão, o trata como um homem inferior a ela, em expressões como: CASSANDRA: “[...] Cuál será pastor nacido/ tan polido/ ahotas que meresca!/ Alguno hay que e paresca/ em cuerpo, vista e sentido?” (VICENTE, 1999, p. 21).

Desta forma, embora Cassandra tenha guardado a sua virgindade a utilizou de forma imprudente. Cada vez que Salomão buscava convencê-la que devia casar com ele, mais a profetisa perdia os valores e as virtudes necessárias para estar inserida dentro do modelo mariano. Seu desejo desesperador de reencarnar a Virgem a torna soberba, perde então a humildade, que segundo Júlia Maria da Silva seria necessária à moça virtuosa. (1995, p. 115).

Ainda tivemos conhecimento do trabalho considerado demoníaco das alcoviteiras Brízida Vaz do *Auto da Barca do Inferno* e Leonor Vaz da *Farsa de Inês Pereira*. Ambas estas personagens são caracterizadas pela sua *ambição*, geralmente compreendida pelo pecado da *avareza*. É necessário destacar que este vício não era considerado estranho à profissão⁸ ocupada por estas personagens, diferentemente do que era esperado por uma moça ou esposa virtuosa.

Leonor evidencia sua ambição ao apresentar como pretendente a Inês, o rico camponês Pero Marques. Segundo LEANOR: “[...] Ou seja sapo ou sapinho, marido ou maridinho, tenha o que houver mister”/ **Este é o certo caminho[...]**” (VICENTE, 2001, p. 82) (grifo nosso). Ou seja, aconselha a Inês que independentemente da condição social o que importa no bom marido é a sua riqueza e não sua discrição.

Brízida Vaz é outra alcoviteira que não dispensa vícios. Esta mulher é tão avarenta, que trazia consigo vários bens materiais que pretendia levar na barca.

Seiscentos **virgos posticos/ e três arcas de feitiços/** que não podem mais levar.
Três armários de mentir/ e cinco cofres de enleios,/ e alguns furtos alheios,/ assim em jóias de vestir;/ guarda-roupa de encobrir;/ enfim- casa movediça;/ um estrado de cortiça,/ com dez coxins de embair. (VICENTE, 2001, p. 89) (grifo nosso).

⁸ As alcoviteiras em geral, tinha o estigma da ambição e da malícia, eram, portanto condenadas e vistas como marginais, embora tão presentes no meio social português. Por estarem estas mulheres associadas ao “mercado da imoralidade”, ao vício da avareza, eram consideradas “um barômetro da própria degradação moral da sociedade” (CRUZ, 1990, p. 72).

Em consonância com a ideia de que a riqueza material se sobrepõe a espiritual esta mulher vendia moças como mercadoria para os cônegos da Sé, para sustentar o seu negócio sujo. Porém, ela não percebia isto como um pecado, mas como uma obra divina realizada por ela. BRÍZIDA VAZ: “A maior carga que é: / essas moças que vendia./ E desta **mercadoria**/ trago eu muita, em **boa fé!** [...]” (VICENTE, 2001, p. 90) (grifo nosso).

Além deste trabalho marginal Brízida Vaz tem outra função, considerada ainda pior, exerce o ofício da *feitiçaria*. Aliás, a feitiçaria era um trabalho totalmente criticado pela Igreja Católica. Tanto que esta Instituição cristalizou na sociedade medieval e ainda mais no século XVI uma ideologia sobre as feiticeiras, as classificando como obras do demônio, e que, portanto, elas serviam-no (PALLA, 1993).

Além da ambição encontra-se na personagem Leonor Vaz o pecado capital conhecido como *luxúria*, o segundo mais frequente nas personagens femininas em destaque. Apresenta este vício ao aceitar os galanteios de um clérigo que desejava manter relações sexuais com ela. Afinal, deixou de fazer o que era esperado por uma mulher assediada, devendo está “com o rosto marcado: pelo costume, para caracterização do atentado ao pudor, a mulher deveria mostrar pelas ruas essas marcas, chorando em altos brados” (VICENTE, 1996, p. 78). “MÃE: **Não estás tu arranhada/ de te carpir, nas queixadas.**/ LEANOR: Eu tenho as unhas cortadas,/e mais estou tosquiada./ [...] MÃE: **Deverias dar-lhe uma boa sova,/e morder a sua sova, e morder a sua coroa.** LEONOR: Assim seria excomungada! (VICENTE, 1996, p.78-79)” (grifo nosso).

No *Pranto de Maria Parda* (1522) temos uma personagem feminina atípica: a velha bêbada Maria Parda. Esta personagem que representa o próprio vício da embriaguez reclama da vida que está levando ultimamente, por causa da carência de ramos na taverna e consequente do elevado preço do vinho. A velha se desespera só de imaginar que não poderá mais se embriagar a vontade como anteriormente.

Eu só quero prantear/este **mal** que a muito toca/ qu’ estou já **como minhoca que puseram a secar/** [...] oh, coitada de goelas!/ oh goelas da coitada! [...] Triste desdentada escura, / quem me trouxe a tais mazelas!Ó gengivas e arnelas, **deitai babas de secura;/ carpivos, beiços coitados, que já lá vão meus toucados, / e a cinta e a fraldinha;/ontem bebi a mantilha,/ que me custou dous cruzados.** (VICENTE, 1999, p.77) (grifo nosso).

Gil Vicente evidencia a partir dela os rumos negativos – a própria “degradação do corpo” e da mente –, que a bebida pode levar a pessoa a seguir. É uma personagem digna de pena e de risos. O riso mais uma vez serve para moralizar e castigar os costumes, pois

segundo Flávio Garcia (2006, p. 38) Gil Vicente conferia ao riso o mesmo caráter didático que possuía na Idade Média: a seriedade.

Inês da *Farsa de Inês Pereira* (1523) é representada como uma moça da vila, condicionada a vida árdua do ambiente doméstico, mas que não aguentava mais o ato rotineiro e cansativo de bordar, evidenciando assim o seu ócio e o vício da *preguiça*. INÊS: “**Renego deste lavrar / e do primeiro que o usou!** / Ao Diabo que eu o dou, / que tão mal é de aturar! [...] / **E assim hei-de estar cativa** / em poder de desafiados?/ [...] já tenho a **vida cansada**/ de jazer sempre um cabo. [...]” (VICENTE, 1996, p. 74) (grifo nosso).

Inês apressava-se para casar, porém a mesma desejava um homem discreto e com características palacianas: um homem culto, músico, corajoso e que soubesse se expressar bem. INÊS: “Porém não hei-de casar / senão com homem **avisado** / Ainda que pobre e pelado, / seja discreto em falar: que assim o tenho assentado” (VICENTE, 1996, p. 80) (grifo nosso).

Ora um homem avisado e discreto ela só poderia encontrar na Corte. Ou seja, Inês queria um nobre, visando assim subir na hierarquia social. Visto que embora tenha rejeitado seu primeiro pretendente, Pero Marques – um camponês rico –, esta moça apresenta um tipo de ambição cada vez mais frequente na sociedade quinhentista, a busca por ascensão social. Afinal, casou-se com o escudeiro Brás da Mata por ser de condição superior a dela, o que não exclui a sua ambição econômica à medida que considerava que este homem possuía alguma riqueza.

Logo, Inês não queria simplesmente riqueza, mas principalmente status na hierarquia social da época, representada ainda pelo tripé: Clero, Nobreza e Camponeses. Porém, com algumas transformações, fruto da sociedade do século XVI. Afinal, segundo Hilário Franco Júnior (2006, p. 97) na Baixa Idade Média (séculos XIV a XVI) houve a transformação da sociedade de ordens para a sociedade estamental em que “na sociedade de ordens cada indivíduo é de determinada camada, na sociedade estamental [...] ele *está* numa certa camada”.

Em outras palavras, as mudanças ocorreram em nível de ascensão social, o que alterou a hierarquia imposta pela Igreja Católica. Afinal, com a nova estrutura social possível tipos sociais como os camponeses podiam deixar de ocupar essa posição e conseguir estar em outra camada.

Nesse sentido, Maria Leonor Cruz evidencia que o desejo de mobilidade social, que gerava ambição, é o que mais incomodava Gil Vicente na sociedade em que ele vivia.

Isto valia para todas as camadas sociais, desde aquelas que um dia haviam possuído riqueza e quando perderam tentavam manter as aparências àquelas que por não suportarem a condição em que sempre viveram queriam sair desta condição.

O desejo de ascender socialmente e/ ou aumentar de forma considerável os rendimentos é condenado por Gil Vicente, enquanto vício e objetivo levado, obcecadamente, até às últimas consequências, isto é, enquanto transformado em forma de vida, em detrimento da valorização de ideais morais e espirituais [...] (CRUZ, 1990, p. 136).

Ora, Gil Vicente parece evidenciar que a satisfação com a condição social era considerada também uma virtude a ser conservada por todos, homens e mulheres, mas que no caso destas influenciava na constituição da mulher ideal.

Mas Inês não é a única personagem feminina que Gil Vicente representa como ambiciosa. Faz companhia a ela a sua própria Mãe, que embora parecesse um modelo de imagem materna não se comportou devidamente como tal segundo o olhar vicentino. Afinal, mesmo tendo aconselhado a filha a casar com seu igual – o camponês Pero Marques –, pois “[...] muitas vezes, mal pecado! / é melhor boa simpleza” (VICENTE, 1996, p. 96) (grifo nosso), esta mulher estava mais interessada nos benefícios que poderia receber no casamento da filha com o parvo rico.

Tal qual Constança a personagem Inês também comete *adultério*, que ocorre em seu segundo casamento, com Pero Marques. O parvo por rusticidade não percebe que é traído, pois é utilizado como veículo pela infiel esposa em seu encontro com o antigo namorado Ermitão:

ERMITÃO: Señora, tengo **servido**/ y vos a mi despreciado,/ haced que el tempo passado/ no se cuente por perdido./ INÊS: Padre, mui bem vos entendo,/ ó Demo vos encomendo,/que bem sabeis vós pedir!/ **Eu pretendó lá ir/ à ernida**, Deus querendo. Ermitão: E quando? Inês: Podes ir, meu santo,/ que eu irei um dia destes,/ muito cedo, muito prestes./ Ermitão: Señora, yo me voy em tanto. [...] ERMITÃO: Canta Inês Pereira: INÊS- Marido **cuco** me levades / E mais duas lousas / [...] Sempre fostes destinado para **gamo** / [...] Sempre fostes destinado para **servo** (VICENTE, 1996, p.112-113-114) (grifo nosso).

Inês possui ainda o pecado da *ira*, perceptível em dois momentos diferentes da peça. O primeiro deles ocorre enquanto moça, ao evidenciar sua ira em relação às obrigações do lar: INÊS PEREIRA: “[...] Oh Jesus, que enfadamento / e que **raiva**, e que tormento [...]” (VICENTE, p. 74) (grifo nosso).

O segundo ocorre depois de casada, ou quando de sua viuvez. Afinal, a esposa tinha tanto ódio do primeiro marido – Brás da Mata – por ter impossibilitado a liberdade que buscava no lar que ao receber uma carta dizendo que o opressivo esposo havia falecido vergonhosamente em guerra, a viúva agradeceu a sua morte, que significava

naquele momento a liberdade do cativeiro. Na expressão “Se eu por ele ponho dó, / O Diabo me arrebente!” (VICENTE, 1996, p. 107) esta mulher revela o ódio que sentia do falecido marido e ao mesmo tempo o mínimo de compaixão por ele.

Conclusão

A análise proposta nos permitiu constatar algumas questões relevantes na compreensão da mulher portuguesa do século XVI. Primeiro, das oito personagens analisadas encontramos os seguintes tipos sociais: moças – Inês, Cassandra, Moça; outras na fase esposa, como Constança e Inês – que transita de uma fase a outra; uma em especial na fase mãe – Mãe de Inês; e ainda alcoviteiras – Brízida Vaz e Leonor Vaz. Segundo, todas as personagens femininas aqui mencionadas são da classe não nobre, porém na relação feminino/ masculino encontram-se tais personagens mantendo relação com o sexo oposto de outra camada social.

Os possíveis motivos da crítica de Gil Vicente as personagens femininas da camada camponesa são os seguintes: o primeiro não poderia deixar de ser a busca por mobilidade social perceptível nesta camada social – Constança, Cassandra, Inês, Mãe. O segundo, ainda mais evidente é que essas personagens fazem das suas vidas um mar de vícios, mas não quaisquer vícios, são em sua maioria pecados capitais: luxúria, avareza, preguiça, ira, orgulho, inveja.

Ainda ficou evidente que as vítimas da sátira em Gil Vicente – como são todas as personagens femininas já referidas – representam tipos humanos. Ou seja, o teatrólogo é realista no que tange a criação de tipos sociais que representam o mais fiel possível o comportamento desses membros na sociedade, de modo que enquanto espectadores se identifiquem muitas vezes com seus defeitos – muito mais que virtudes – colocados em cena, objetivando com isso a mudança de comportamento destes tipos que estavam em pecado.

Referências bibliográficas

Documentação primária

BERARDINELLI, Cleonice. Da índia. In: BERARDINELLI, Cleonice (org.). **Gil Vicente: autos: organização, apresentação e ensaios**- Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. pp. 247-266.

VICENTE, Gil. Farsa de Inês Pereira. In: VICENTE, Gil. **Auto da Barca da Índia, Auto da Barca do inferno e a Farsa de Inês Pereira**. Apresentação e notas de Benjamin Abdala Júnior. São Paulo: SENAC, 1996, pp. 71-115.

_____. Auto da Sibila Cassandra. In: VICENTE, Gil. **História e antologia da Literatura portuguesa século XVI**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 21- 26.

_____. Pranto de Maria Parda. In: VICENTE, Gil. **História e antologia da Literatura portuguesa século XVI**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 77-79.

_____. Auto da Barca do Inferno. In: VICENTE, Gil, **Farsa de Inês Pereira, Auto da Barca do Inferno e Auto da Alma**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Documentação secundária

CRUZ, Maria Leonor García da. **Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos: Leitura Crítica num Mundo de “Cara Atrás” (As personagens e o palco de sua acção)**. 1^a ed. Lisboa: Gradiva, 1990.

FERREIRA, Joaquim. **História da Literatura Portuguesa**. 2^a ed. Portugal: Editorial Domingos Barreira, 1939.

GARCÍA, Flávio. **Copilaçam de estudos vicentinos** — Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval**. 2. ed. Lisboa: Eur opa- América, 1965.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. Teatro português medieval: Cenário histórico. **Revista Philologus**, Ano 16, Nº 46. Rio de Janeiro: CiFEFil, jan/abr. 2010.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente: O Autor e a Obra**. 1^a ed. Biblioteca Breve, v. 67. Lisboa: ICALP, 1982.

Obras gerais

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Idade Média: Nascimento do Ocidente. São Paulo:Brasilienses, 2006.

LE GOFF, Jacques (dir.). **O homem medieval**. 1^a ed. Lisboa: Presença, 1989.

PALLA, Maria José. Figuras literárias de Magas e Imagens do Sabat na Obra de Gil Vicente. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, 1993.

Obras específicas

DUBY, Georges. **Eva e os Padres**. Tradução Maria Lúcia Machado. - São Paulo: Companhia das Letras, 1997. .

MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 5^a ed. - revista e ampliada. São Paulo: Contexto, 2002. - (Repensando a História).

SILVA, Julia Maria Sousa Alves da. **A mulher em Gil Vicente**. Coleção Humanidades, 24, ed. APPACDM. Braga: Portugal, 1995, pp. 297 – 312.

A ARTE LITERÁRIA E O MAL: SEXO, TRANSGRESSÃO E DANAÇÃO NA CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

Mestrando Romildo Biar Monteiro (UFC)
Dra. Elizabeth Dias Martins (UFC)

INTRODUÇÃO

Uma das grandes questões com que se ocupam tanto a literatura quanto a filosofia, no século XX, é a do princípio do Mal, que se traduz, muitas vezes, na dúvida existencial do indivíduo agônico que, afligido por crises econômicas, golpes políticos e militares, pela eclosão de guerras e por conflitos sociais, como também pela elaboração de projetos genocidas, percebe-se envolto por complexos dilemas transcendentais.

Abordar a temática do Mal, atentando para seus matizes, implica ingressar numa seara de enorme inventividade literária e ao mesmo tempo admitir uma difícil empreitada no plano da teologia e da filosofia. As manifestações e representações do Mal, fortemente encontráveis no imaginário cristão do Ocidente medieval e mineiro contemporâneo, estão intimamente ligadas à religião que, por sua vez, se estendem por toda a extensão da vida humana e não estão unicamente num plano superficial, conforme quer a visão fragmentária do mundo moderno. E, mesmo tendo sido alvo de diferentes discussões, levando escritores, historiadores, sociólogos, teólogos e filósofos a buscar uma explicação para a sua existência, o princípio do Mal ainda “é uma questão que parece não só se recusar a respostas, mas até mesmo furtar-se ao próprio questionamento” (GESCHÉ, 2003, p. 13). Por isso, é significativo partir em busca da copiosa representação do Mal existente no interior das obras literárias como reflexo da existente no histórico das culturas.

Nesse sentido, o objetivo principal do presente trabalho é analisar no romance *Crônica da Casa Assassuada* (1959), de Lúcio Cardoso¹, os comportamentos desviantes

1 Natural de Curvelo, o mineiro Lúcio Cardoso nasceu a 14 de agosto de 1912, estreando na ficção brasileira com o romance *Maleita* (1934), com apenas vinte e dois anos, seguido de *Salgueiro* (1935), ambos classificados pela crítica especializada como regionalistas. O terceiro livro do escritor é *A luz no subsolo* (1935), no qual se volta para a sondagem do psicológico das personagens, num claro viés introspectivo. É autor ainda, dos romances *Dias perdidos* (1943), *Crônica da Casa Assassuada* (1959) e do póstumo *O viajante* (1973). Também escreveu as novelas *Mãos vazias* (1938), *O desconhecido* (1940), *Inácio* (1946), *A professora Hilda* (1946), *Anfiteatro* (1946), *O enfeitiçado* (1954) e *Baltazar* (póstuma). Lúcio Cardoso fez, ainda, uma incursão pela literatura infantil, com *Histórias da Lagoa Grande* (1939). Dele temos ainda o livro de poemas reunidos numa edição crítica organizada por Ésio Macedo, sob o título *Poesia Completa* (2011), além dos *Diários* (2012), compilados pelo mesmo estudioso, do *Teatro Reunido* (2006), trazido a lume pelo pesquisador Antonio Arnoni Prado e dos *Contos da Ilha e do Continente*, preparados e prefaciados por Valéria Lamego, e os textos inconclusos e inéditos, pertencentes ao espólio do escritor, sob a guarda da Fundação Casa de Rui Barbosa.

impetrados pelas personagens Nina e André, que são reveladores de *resíduos* do doutrinário cristão medieval, concernentes às manifestações e representações do princípio do Mal, do pecado e da danação, presentes na prosa cardosiana, por meio da relação incestuosa repleta de erotismo entre as personagens. Para tanto, pautar-nos-emos nos pressupostos oriundos da Literatura Comparada e da *Residualidade*, proposta teórico-investigativa sistematizada por Roberto Pontes (1999), que se baseia no princípio de que toda cultura contém *resíduos* de outros tempos e espaços.

A OBRA DE LÚCIO CARDOSO SOB O SIGNO DO MAL

A presença latente do princípio do Mal na obra de Lúcio Cardoso tem despertado a atenção de seus críticos, uma vez que o universo ficcional cardosiano é composto por ódio, destruição, inveja, ciúme, assassinato, incesto, necrofilia, traição, roubo, abandono, miséria e solidão. Sentimentos e atos que metaforizam o mal na obra do escritor mineiro. Lúcio Cardoso, em seus textos, invoca a presença do Mal, mantendo-se em constante diálogo com a tradição religiosa cristã, aproveitando as dúvidas e as angústias que ele impunha às suas raízes católicas, transpondo essas questões temáticas para o nível da linguagem artística.

Esse aspecto pode ser constatado a partir da leitura de toda sua obra seja ficcional ou poética, teatral ou filmica e, ainda, dos *Diários*, do qual destacamos o seguinte fragmento: “Em última instância, o que é o mal? Se somos feitos à imagem e semelhança de Deus, o mal é tudo o que atenta contra essa imagem e semelhança, índice dos atributos divinos da natureza humana. O mal é a negação dessa própria Natureza” (CARDOSO, 2012, p. 192). De tal modo, que somos levados a acreditar que o escritor estrutura sua teia ficcional em consonância e colaboração com a temática do Mal.

Na ficção em causa, a personagem feminina aparece como principal agente de proliferação do Mal ao assumir perfis ligados aos aspectos “de revolta, de transgressão, de força transformadora, de atitudes contrárias às normas estabelecidas” (CARDOSO, 2013, p. 99). Através dessas personagens o Mal às vezes está a serviço da mudança, operando contra o conformismo e a estagnação social, elementos que *a priori* não se ligariam ao complexo maligno, não fosse o modo transgressivo como se processam.

De certo modo, o interdito das relações, as situações conflituosas, a tragicidade que governa o destino das personagens e a pulsão de vida e morte geram criaturas atingidas pela danação e carentes de evasão em suas múltiplas formas: assassinato, suicídio, morte,

loucura, alcoolismo e abandono do lar. Nesse sentido, o Mal, em determinados momentos da obra cardosiana “se configura como um fim em si mesmo” (CARDOSO, 2013, p. 92). Tal matiz torna a prosa de Lúcio Cardoso ainda mais instigante, pois conduz o leitor a experimentar a inquietante estranheza de observar uma sombria versão familiar, revelando ângulos obscuros, macabros e misteriosos das, aparentemente, domésticas relações entre parentes.

Podemos perceber que a densidade da escrita da *Crônica da Casa Assassinada* repercute, sobremaneira, na criação de uma galeria de personagens demoníacas, composta por transgressores de preceitos morais e religiosos cristão-católicos. Dentro da perspectiva da transgressão e ao explorar temáticas em torno da solidão, da fragmentação do eu, dos pecados capitais cometidos por Timóteo (gula), Nina (luxúria), Ana (inveja), André (ira), Valdo (avareza) e Demétrio (soberba); dos casos de adultério de Nina e Ana; do duplo representado pelos binômios Timóteo/Maria Sinhá, Nina/Ana e Alberto/André; e da morte voluntária (suicídio de Alberto) e insidiosa (o câncer de Nina), a *Crônica* de Lúcio Cardoso apresenta aos leitores um ambiente em franco processo de esfacelamento moral e financeiro.

Para Mario Carelli, a “causa desses infortúnios se encontra no mistério do mal e seu domínio sobre os homens” (CARELLI, 1988, p. 199). Logo, o romance cardosiano traz à baila a representação da natureza humana insatisfeita – eis a base de apoio indispensável à proliferação do Mal. Essa é uma questão fundamental com que as personagens cardosianas se defrontam na sua excitante aventura de viver, da qual não podem eximir-se, pois terão de conviver com o sentimento trágico e incômodo de estar cindidas a uma perpétua incompletude, e destituídas de Graça tornam-se vozes fáusticas, que perdidas em um mundo sem Deus, percebem-se despojadas de transcendência. Assim sendo, prevalece nas personagens, “o desassombro em assumir o Mal, em face da torturante impossibilidade de encontro com Deus” (COELHO, 1996, p. 777).

É num contexto marcado pela desesperança e pela impossibilidade de transcendência, que as personagens cardosianas aliam-se ao Mal. E, é pela via da danação que é revelado a possibilidade de redenção. Nesse sentido, todas as personagens de *Crônica da Casa Assassinada* (1959), assim como o seu criador, são obsedadas pela questão do Mal, do pecado e da danação, bifurcando-se em dois grupos: os dos que são “diabolicamente” conduzidos a praticar o mal e a gozar dos prazeres da carne, assim como faz Nina.

NINA, UM ANJO EXTERMINADOR: A MULHER COMO AGENTE DO MAL

Crônica da Casa Assassuada (1959) é um romance que conta uma história perturbadora sobre a decadência da família Meneses, do interior de Minas Gerais, em meados do século XX, onde acontecem casos extraconjogais, mortes e relações incestuosas. Todos esses temas, circunscritos pelo ambiente agônico da Chácara dos Meneses, que em contínuo processo de enclausuramento e demonização (*locus horrendus*), tornam-se relevantes para compreender a conduta dos indivíduos de “uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles estão secos, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito” (CARDOSO, 2015, p. 63). Vive-se em um permanente estágio de crise emocional e afetiva, em cuja conduta se vislumbra o declínio moral e a ruína financeira.

O ambiente familiar da Chácara dos Meneses sofre uma mudança abrupta com a vinda de Nina, recém-casada com Valdo, pois ela traz consigo comportamentos inadmissíveis aos olhos dos membros desse clã. Por ter acendido a desconfiança em Demétrio, seu cunhado e o membro mais velho da família, que percebe uma aproximação entre ela e o jardineiro Alberto, é obrigada a regressar ao Rio de Janeiro, onde dá à luz ao seu suposto filho, André. Transcorridos quinze anos, Nina retorna à Chácara e depara-se com seu filho já grande e habituado ao sistema de vida dos Meneses. Já na Chácara, ela une-se novamente a Timóteo, o irmão caçula de Valdo e Demétrio, que se traveste com as roupas da falecida mãe e permanece enclausurado em seu quarto – motivo pelos quais seus irmãos o abjuram – os dois tentarão levar a cabo a ruína da família. Em meio a um emaranhado de intrigas, Nina e André mantém um caso amoroso, erguendo toda uma atmosfera de transgressão incestuosa. Passado algum tempo de seu regresso, e não se sentindo muito bem, Nina retorna ao Rio para fazer alguns exames e descobre que está com um câncer em estado avançado. De volta à Minas Gerais, Nina sofre com o avanço da doença, que já nos últimos dias, parece decompô-la em vida. Após longo período de extremo sofrimento, Nina morre, e com ela, a Chácara dos Meneses.

É Nina quem insere o jogo erótico no rígido sistema dos Meneses, pois é uma mulher plena de Eros, seja por representar uma nova paisagem, marcada pela suntuosidade de sua indumentária, seja pela plena realização da sexualidade, perspectiva interdita aos habitantes da Chácara. Ela encarna a figura do “anjo exterminador” (CARDOSO, 2000, p. 463), uma espécie de *cristalização* da Esfinge, visto que é “uma mulher fugidia e incapturável pelas armadilhas da linguagem, sempre indefinível, sempre

escapando aos significados instituídos, sempre se colocando numa posição de alvo da curiosidade alheia” (BRANDÃO, 1998, p. 34). Em suma, Nina é uma mulher de quem todos falam, mas que ninguém apreende.

Ao longo da *Crônica* fica latente que a relação amorosa estabelecida entre Nina e André se encontra fincada sob o alicerce da ilicitude, erguida sob as paredes do pecado e coberta pelo teto da transgressão, considerando-se para tanto o fato de que o jovem acolhe o sentimento e as carícias amorosas mesmo consciente de sua consanguinidade filial, sendo levado a assumir, o que segundo o doutrinário cristão é visto como pecado:

André, não renegue, assuma o seu pecado, envolva-se nele. Não deixe que os outros o transformem num tormento, não deixe que o destruam pela suposição de que é um pusilâmine, um homem que não sabe viver por si próprio. Nada existe de mais autêntico na sua pessoa do que o pecado — sem ele, você seria um morto. Jure, André, jure, como assumirá inteiramente a responsabilidade do mal que está praticando (CARDOSO, 2000, p. 277).

Para Camille Dumoulié “O mal e o pecado são o único meio de que o homem dispõe para responder ao desejo de infinito que Deus colocou nele, sem lhe dar os meios de alcançá-lo” (DUMOULIÉ, 2005, p. 91). Essa é uma questão fundamental com que as personagens cardosianas se defrontam e da qual não podem eximir-se, optando, em diversos momentos, pelo “desassombro em assumir o Mal, em face da torturante impossibilidade de encontro com Deus” (COELHO, 1996, p. 777).

Faz-se necessário esclarecer, no concernente aos *topoi* erigidos pela obra, que o próprio escritor já havia apontado que um dos principais pontos de seu romance era a noção de pecado. Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, em 27 de abril de 1958, Lúcio Cardoso forneceu uma explicação para o título de sua principal obra: “No título CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrágico do drama: o pecado” (CARDOSO *apud* CARELLI, 1988, p. 180-181).

O jogo amoroso estabelecido entre André e Nina é marcado pela volúpia e pela força com que a protagonista busca rememorar o caso adúltero que manteve com Alberto, o jardineiro, durante a primeira estadia dela na Chácara:

Como deviam se ter amado, e pelos quatro cantos daquela Chácara, como no enredado silvestre de um novo Paraíso. E se ela repetia a aventura com André, com o próprio filho, era que nele encontrava ressonâncias muito fortes, semelhanças que lhe substituíam o gozo antigo e inesquecível (CARDOSO, 2000, p. 312).

Criado longe de qualquer sombra de amor materno, e tendo apenas os cuidados servis de Betty, André lança-se de modo voraz nos braços de Nina, quando do regresso desta ao reduto dos Meneses. No entanto, a intimidade entre os dois revela-se no alheamento do feminino, isto é, André percebe que Nina aparenta estar distante, como se buscasse no passado algo perdido:

Tantos anos decorridos, e ainda hoje me assaltam dúvidas: teria ela realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém? Ah, o modo como me tateava as vezes, como se tentasse reconhecer por um sinal perdido a face amiga, as palavras que me dirigia nos momentos de entrega, e que eram restos de palavras, fins de frases que pertenciam não ao meu diálogo, mas ao diálogo interrompido com outro, sua insistência em certa espécie de carinhos, em certas expressões de amor, que revelavam uma intimidade, um aprendizado adquirido com alguém que não era eu — e quem então, em que época? Que outro era esse, como vislumbrá-lo através da discrição que ela mantinha sempre? (CARDOSO, 2000, p. 332).

No que concerne à concepção freudiana do desejo, este “nasce da experiência de uma perda e consiste no esforço para reviver a satisfação um belo dia experimentada” (DUMOULIÉ, 2005, p. 118). De fato, Nina busca reviver o idílio que teve com Alberto. Essa procura pela continuidade, entretanto, não se efetiva, pois pertencente apenas ao âmbito da memória, tudo o que se evoca é reminiscência e descontinuidade. Segundo George Bataille, somos seres descontínuos, e:

Dante da precária descontinuidade do ser pessoal, o espírito humano reagiu de duas maneiras que, no cristianismo, se combinam. A primeira corresponde ao desejo de reencontrar essa continuidade perdida de que temos o irredutível sentimento de que é a essência do ser. Num segundo movimento, a humanidade tenta escapar ao limite da descontinuidade que a morte não atinge, *ela imagina a imortalidade de seres descontínuos* (BATAILLE, 2013, p. 144).

André desconfia, desde o primeiro contato com Nina, que o modo como vê a mãe é demasiado distinto, quando comparado ao que deveria ser sentido numa relação filial:

Não era bem a criatura que eu imaginara, mais flácida, mais pálida, e mesmo mais velha de aspecto do que eu supunha. Impulsionou a rede num certo instante, retirando o braço e deixando a cabeça pender para trás. Então a claridade bateu em cheio na garganta e na curva dos seios uma emoção me assaltou, encostei-me à pilastra (CARDOSO, 2000, p. 217).

Para Enaura Quixabeira, dentro do universo ficcional cardosiano, “a figura da mãe é também representativa do interdito no que se refere à união carnal, ou seja, à realização do desejo” (ROSA E SILVA, 2004, p. 61).

À medida que os dias vão passando, o jovem depara-se com Nina em um lugar ermo da propriedade. Nina aproveita para desvendar o corpo do jovem e ao proceder a um minucioso exame, busca mapear até que ponto André assemelha-se a Alberto. Assim, é por meio do incesto que Nina transforma a sua própria carência numa potência:

E assim, através dos seus olhos, eu descobria meu próprio corpo, e aquilo que até aquela data não tinha tido realidade para mim, minhas costelas, o pêlo raro, os ombros pouco desenvolvidos, tornaram-se ombros, pêlos, costelas, com a responsabilidade e o peso de um ente vivo, adquirindo forma no mundo em que vivíamos. Coisa curiosa, não era eu, era um mapa o que ela ia investigando e o que mais temor me causava é que também visse por dentro e adivinhasse aquele coração que batia descompassado (CARDOSO, 2000, p. 349-350).

André atribui o encantamento exercido por Nina a um ato de feitiçaria: “Só muito tempo depois pude compreender todo o ímpeto que havia naquele gesto: era como um ato de feitiçaria, e o seu esforço, menos para subjugar-me o corpo, era a alma que se dirigia” (CARDOSO, 2000, p. 191). Logo, a atração que o jovem sente “é em si um tormento e um castigo” (DUMOULIÉ, 2005, p. 91). É interessante notar a remanescência do *imaginário* punitivo que, desde muito tempo, no Ocidente tem atrelado o feminino ao Mal:

As mulheres são, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receberem a influência do espírito descorporificado; e quando se utilizam com correção dessa qualidade tornam-se virtuosíssimas, mas quando a utilizam para o mal tornam-se absolutamente malignas (KRAMER; SPRENGER, 2010, p. 112-113).

Além do arrebatamento que André sente por Nina, ela se utiliza maliciosamente de subterfúgios para galgar seus objetivos. Em outras palavras, podemos dizer que a personagem possui total consciência das ações tomadas em relação ao filho, agindo, pois, “na certeza de fazer o mal” (BATAILLE, 2013, p. 151). De certo modo, essa é a percepção de André, ao acreditar que o arranjo gestual encenado pela protagonista, é denunciador de atitudes previamente estudadas, e por isso, eivadas de intenções:

Seu tom de voz era tão significativo, tão intencional, que não pude deixar de estremecer mentira ou não, de que estranhos recursos de malícia e fingimento aquela mulher era dotada, como sabia de um simples detalhe, de um olhar, de uma palavra sem importância, compor a atmosfera precisa de um engano! (CARDOSO, 2000, p. 186).

No romance de Lúcio Cardoso, em consonância com o pensamento de Georges Bataille, “o Mal não é a transgressão, ele é a transgressão condenada. O Mal é exatamente o pecado” (BATAILLE, 2013, p. 151). Isso ocorre porque a aceitação da relação incestuosa, marcada pelo embaraço de sentimentos vividos pelas personagens, que estão constantemente atreladas às paixões da carne, superpõe-se aos interditos sociais, morais e religiosos:

Tudo o que eu podia supor como atributo de uma fêmea, sua irradiação morna, seu contato macio e atraente, seu cheiro de carne e de segredos conjugados, ali se encontrava junto a mim, e a mãe que durante dezesseis anos eu não conhecera, em vão invocava naquele instante, em vão repetia o seu nome, e dizia-lhe a responsabilidade e o respeito, a ternura e a veneração cego, perdido, tudo se aniquilava no fundo do meu ser arrepiado em confusão. Os dedos iam e vinham e eu, tenso, esforçava-me ao seu lado para não submergir definitivamente, quando ela, atraindo-me, colocou minha cabeça sobre o seu seio (CARDOSO, 2000, p. 191).

Para Georges Bataille, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite” (BATAILLE, 2013, p. 153). Arremessados no jogo erótico e infundidos pelo desejo, os amantes ultrapassam todos os limites assentes do que seria tido por natural na convivência entre mãe e filho. Entretanto, Nina jamais aparentou nutrir um sentimento maternal. Usufruindo de seu poder de sedução, ela agiu de duas maneiras que, na sua essência, se combinam. A primeira corresponde ao ato de manipular, extraíndo de André o viço da mocidade, buscando ressuscitar Alberto por via da memória. Em um segundo momento, persuadiu-o a assumir o pecado, levando o jovem, assim como o faz com outras personagens da trama, à perturbação de ordem psíquica:

Ela se aquietava, somente um ou dois soluços a sacudiram ainda. Afinal emudeceu completamente e, na escuridão, senti apenas que suas mãos se moviam, desprendiam-se das minhas, alongavam-se e começavam a percorrer-me o corpo numa terrível e inesperada carícia. Naquele minuto mesmo achavam-se, macias e ternas, sobre os meus ombros, afagavam-me a nuca, os cabelos, a ponta das orelhas, os lábios quase. Ah, podia ser que não houve nisto nenhuma intenção, que fossem simples gestos mecânicos, possivelmente a lembrança de uma mãe carinhosa que sabia eu das mães e dos seus costumes! mas a verdade é que não podia refrear meus sentimentos e estremecia até o fundo do ser, desperto por uma agônica e espasmódica sensação de gozo e de aniquilamento. Não, por mais que eu repetisse “é minha mãe, não devo fazer isto”, e imaginasse que era assim que todas elas procediam com os filhos, não podia fugir à embriaguez do seu perfume, nem à força da sua presença feminina (CARDOSO, 2000, p. 190).

Segundo Georges Bataille, “Se observamos o interdito, se lhe somos submissos, deixamos de ter consciência dele. Mas experimentamos, no momento da transgressão, a

angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado” (2013, p. 62). Assim, notamos que André, ao não conseguir se desvencilhar dos encantos de Nina, e ao assumir uma posição submissa, aceita sem ressalvas as investidas da mãe, abrindo-se à experimentação do pecado.

Totalmente entregue à efervescência do desejo, em diversos momentos da trama André sente-se diminuído quando lembrado que ainda é muito jovem, o que lhe infunde o sentimento de infelicidade. Dentro da concepção de Camille Dumoulié, podemos perceber que “o único salário do desejo é a frustração: enquanto o amante acreditava estar buscando o seu prazer pessoal, estava realizando o do Outro” (DUMOULIÉ, 2005, p. 107). Ora, isso é nítido dentro da *Crônica*, pois André é apenas joguete do desejo de Nina, porque longe de operar o desejo dele, apenas serve como objeto do desejo feminino.

Em momento algum Nina se subtrai ao jogo da sedução, erguendo, de modo *residual*, uma verdadeira “*ars erotica*”, que aos poucos enreda André. Considerando-se essa perspectiva, somos levados a pensar que Nina é a própria explosão da libido. Na cena em que os personagens se encontram na fonte de água existente próxima à clareira do Pavilhão, o introito amoroso e sexual que se estabelece, está eivado pelo jogo erótico e narcísico:

Brincou com a água, fazendo a mão resvalar de um lado para outro, e formando pequenas vagas. No líquido escuro, sob a claridade da lua, eu via sua aliança que flamejava e mais do que isto, a mão fina e pálida, indo e vindo ao sabor da água. Como um eco retardado, mas poderoso ainda, eu sentia a mesma emoção densa que me assaltara no dia em que ela me batera com a vara nas pernas. Suas formas femininas, como uma droga que começasse a atuar sobre meus sentidos, enchiam-me inteiramente os olhos. Lentamente, através de sua personalidade, eu me encaminhava à minha descoberta (CARDOSO, 2000, p. 352-353).

Não foi à toa que o introito sexual tenha sido apresentado junto a uma fonte de água, visto que *residualmente* “a água é equiparada ao caos e à matéria primeva por não possuir forma” (LURKER, 1997, p. 6), o que mostra o caráter problemático da relação entre as personagens, pois é ao mesmo tempo fascinante e perturbadora. Não podemos esquecer que “a água tem uma relação especial com a lua, ambas são símbolo de vida, morte e renascimento” (LURKER, 1997, p. 6), elementos complementares no âmbito do erotismo incestuoso praticado pelos amantes.

Concretizar a união carnal é, para as personagens, assumir a transgressão na medida em que a violação do interdito faz tombar as vigas que sustentam toda a estrutura dos “Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhes corre nas

veias” (CARDOSO, 2000, p. 105). Nina interfere na personalidade de André, sobretudo por assumir a condição de pedagoga sexual:

Docemente escorreguei a mão ao longo do seu tronco, sentindo encrespar-se a maciez da sua pele e como se fosse um caminho sabido de há muito, e ali devesse desaguar, unidas, as dissonâncias do mundo, coloquei-a sobre seu sexo, que palpitou a esse contato como uma ventosa de lã. Ela estremeceu, ondulou como à chegada de um espasmo e sob meus dedos que se faziam mais duros, e mais precisos no seu afago, senti abrir-se aquela flor oculta, e desnudar-se o mistério de sua natureza, exposta e franca, como uma boca que dissesse, não o seu nome, mas o nome do seu convite. Subi a mão, voltei a afagar-lhe o talhe, dobrei-a, venci-a ao poder do meu carinho e afinal como um grito rompeu-se o encanto e entreabriu-se a fenda escura e vermelha daquele corpo, num riso tão moço e tão vibrátil que através dele parecia ressoar toda a música existente (CARDOSO, 2000, p. 268).

Em *O erotismo*, Bataille mostra-nos que a ligação entre interdito e transgressão é marcada pela violência na medida em que se revela por intermédio da dependência dos contrários, a saber: entre o terror e a atração. Esses elementos são percebidos dentro da obra cardosiana, por meio do interdito das relações, das situações conflituosas, da tragicidade que governa o destino das personagens e das pulsões de vida e morte que geram criaturas atingidas pela danação e carentes de evasão em suas múltiplas formas: assassinato, suicídio, morte, loucura, alcoolismo e abandono do lar.

Percebemos na relação de Nina e André uma espécie de “potência transbordante do desejo” (DUMOULIÉ, 2005, p. 48). A união dos corpos das personagens estabelece uma dimensão de caráter ontológico; espécie de liturgia profana que se ergue como um punhal contra às convenções impostas pela moral e pela religião cristã, visto que todo “desejo é transgressão” (DUMOULIÉ, 2005, p. 71). Nesse sentido, a relação sexual que André mantém com Nina excede à correspondência de fluídos corpóreos. André, em cujo corpo pulsa a febre da mocidade, representa o ser desejante, porque “parece querer devorar os objetos, as imagens, as ideias e nutrir-se com os fluxos da libido” (DUMOULIÉ, 2005, p. 48). Esse desejo de absorver o outro funda, no jovem, a primeira noção de amor:

Dizer que a amei, será dizer pouco; deixando-me absorver, tentei absorvê-la, e dessa fusão retirei minha primeira noção de amor, do seu abismo. Quantas vezes a amei, será difícil dizer, tanto misturei o amá-la com o transporte que me comovia. Incentivava-me o ser sacrílego; imaginando uma afronta às leis humanas e divinas, deliciava-me em estreitá-la contra mim, em machucar-lhes os seios, em mordê-los, reinventando o gosto de ser criança, e imaginando a vida estreita e funda, hoje minha, que independente de mim, a este mundo me havia conduzido. Eu, nós mesmos, que outro delírio maior do que o dessas carnes sôfregas que se uniam, e criavam temporadas extras em seus desvios de amor? (CARDOSO, 2000, p. 268).

Para Bataille, “Do erotismo, é possível dizer que ele é a aprovação da vida até a morte” (BATAILLE, 2013, p. 35). Ou seja, no homem as pulsões de vida e morte encontram-se em constante entrecruzamento. No romance de Lúcio Cardoso, o desejo de unir-se à Nina é tão forte em André, que ele se submete a manter uma última relação sexual com a protagonista, que já se encontrava em estado terminal devido ao câncer, o que caracteriza um ato necrófilo, revelador de um *resíduo estético ultrarromântico*:

O tempo urgia, se eu ainda quisesse tentar alguma coisa. Então, desatinado, colei meus lábios ao seu pobre braço murcho e suguei-o, procurando reter a frágil palpitação, até que nele se alargou uma nódoa escura. Voltei a sugá-lo e, por alguns instantes, cativo, o pulso em fuga pareceu vibrar dentro da minha boca, e latejar prisioneiro, como um pássaro. Mas logo desaparecia, e eu avidamente ia encontrá-lo mais adiante, fremindo ainda, ainda cativo, e de novo rompendo a clausura, destacar-se noutro ponto, rebelde. Assim iam subindo os lábios, descendo, na ânsia de atrair para o lugar normal a vibração da vida (CARDOSO, 2000, p. 431).

Nesse último intercurso sexual incestuoso, André comprehende estar se colocando diante da morte, em um movimento quase simbiótico. O jovem tem consciência que seu ato transgride as normas e padrões ditos normais, mas não se nega a isso, porquanto sente que foi atirado “à voragem de um acontecimento excepcional” (CARDOSO, 2000, p. 20). E, mesmo Nina tomando sua morte lenta e agônica como uma danação, ela não se arrepende dos atos praticados, a contrapelo afirma ser necessário assumir o pecado cometido.

Percebemos que na *Crônica da Casa Assassuada* a morte e o prazer estão intimamente ligados. A esse respeito, Bataille afirma que há uma “identidade entre a continuidade dos seres e a morte, que são, uma e outra, igualmente fascinantes, e esta fascinação domina o erotismo” (BATAILLE, 2013, p. 14). O espaço do erotismo é também espaço da violação, portanto é âmbito que não deixa de ser penetrado pela morte: “Toda a realização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que, no estado normal, é um parceiro do jogo” (BATAILLE, 2013, p. 20).

Considerações finais

Tendo desvelado alguns aspectos da relação de Nina e André, torna-se possível inferir que, mais do que uma mera intenção incestuosa, portanto pecaminosa diante do imaginário cristão, a relação estabelecida entre as personagens é marcada pela tentativa

perpetrada por André de fundir-se àquela que se apresenta sob a imagem trinitária da mulher, da amante e da mãe.

Ao fim e ao cabo deste trabalho, chegamos a pelo menos duas conclusões: a primeira diz respeito ao próprio movimento de existência do homem, que nas obras de Lúcio Cardoso firma-se como uma voz fáustica, que revoltada dispara as mais ferozes blasfêmias contra todas às formas de aprisionamento, porque destituído da ideia de Deus, o homem teve a esperança de redenção amputada. A segunda conclusão concerne à própria arte literária, que não mais conseguimos ver debaixo da aura de uma pedagogia, porque, de fato, a literatura não tem a obrigação de ensinar nada ao homem. Ao contrário, ao ler *Crônica da Casa Assassinada*, percebemos que a literatura nos fascina à medida que nos perturba. É por isso que, Georges Bataille, em *A Literatura e o Mal* afirma: “A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma penetrante do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano” (BATAILLE, 1989, p. 9-10). E, se não sabemos muito sobre a literatura, de uma coisa temos certeza: ela funda em nós o desejo, ou melhor, os desejos e, por isso, “a literatura deveria se advogar culpada” (BATAILLE, 1989, p. 10).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- _____. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita* (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2013.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. 14^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- COELHO, Nelly Novaes. “Lúcio Cardoso e a inquietude existencial”. In: CARELLI, Mario (Coord.). *Crônica da casa assassinada*, edição crítica. 2^a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 776-783. (Coleção Archivos).
- DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GESCHÉ, Adolphe. *O Mal*. Trad. Euclides M. Balancin. São Paulo: Paulinas, 2013.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das feiticeiras: Malleus Maleficarum*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na Literatura Brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

INTRODUÇÃO AO CONCEITO DE DESPRENDIMENTO EM MESTRE ECKHART

Sebastiana Inácio Lima, Mestranda em Filosofia (UFPB).

1. CONTEXTO HISTÓRICO DE MESTRE ECKHART

Mestre Eckhart é filho de pais nobres, seu nome é João Eckhart, nascido em 1260 em Hochheim, próximo a Ghota na Turíngia. Entrou para a ordem dominicana, foi prior no convento de Erfurt (1298), “formou-se em mestre em Teologia em Paris. Pouco após, foi eleito provincial da Saxônia, e em 1307, Vigário-Geral da Boêmia [...] em 1313 se tornou provincial da Alemanha Superior [...]. (BOEHNER; GILSON. 2012. p. 521). Ele passa a ser chamado de (Mestre)= *Meister, Magister* quando retorna a Paris em 1302-1303 para doutorar-se em Teologia e é nomeado ordinário da faculdade como exegeta dos textos bíblicos. É conhecido como, o representante mais típico da chamada Mística Alemã, “ele guarda um contato íntimo com a filosofia e a teologia escolásticas, e particularmente com a doutrina de Santo Tomás e de Alberto Magno”. *Ibid.*, (2012, p. 521).

No que se refere às suas obras, de acordo com Boehner e Gilson, (2012, p. 522), restam infelizmente um número reduzido de fragmentos das mesmas foram que chegaram até nós, contudo, “os escritos mais importantes de Mestre Eckhart são os Sermões, que foram conservados na forma de notas tomadas pelos ouvintes” *Ibid.*, (2012, p. 522), Grifo nosso. Em 1311 aumentam as rivalidades teológicas entre as duas mais notáveis escolas de Paris, franciscanos e dominicanos, Eckhart é designado para assumir a cátedra, nesse período escreve a sua obra mais famosa *Opus tripartitum* e confecciona vários comentários bíblicos.

A mística é um *feedback* às crises do seu tempo, havia toda uma atmosfera favorável a aparição das experiências místicas. O tempo em que viveu Mestre Eckhart enfrentava profundas rupturas, a saber, união medieval entre ciência e fé, trono e altar, evangelho e história. Segundo Leonardo Boff:

[...] A luta renhida entre o Papado e a poderosa família imperial dos Staufer (especialmente Frederico II, 1212-1250) levou a enfraquecer profundamente estes dois poderes. Os Papas acabaram no exílio babilônico de Avignon (1309-1377). As catástrofes naturais impactaram os espíritos do tempo, como terremotos, enchentes, febre negra que introduziu na arte, pela primeira vez, o motivo da dança da morte. É o tempo do outono da Idade Média [...]. (BOFF, 1994, p. 24).

Dentre tantos místicos, entre homens e mulheres, Mestre Eckhart é considerado um dos mais geniais, especulativos e ousados da mística cristã medieval. Ele expressou a experiência de unidade de tudo com tudo e com Deus de forma persistente, essa unidade de todas as coisas é pautada dentro do horizonte cristão, aludindo ao dogma da Trindade, podemos compreender que Deus é a suprema e última realidade.

A mística cristã pode então ser vista como o reflexo de um tempo e de uma situação à qual o mundo estava passando, com todas as efervescências políticas, religiosas e ideológicas, encontrar o conhecimento sem a mediação é um caminho bastante interessante. Para compreendermos o que significa mística faremos uma breve exposição na segunda parte desse texto.

Eckhart, em 1314-1322 reside em Estrasburgo na posição de Vigário Geral da Ordem. Desempenha funções pastorais para com as religiosas (as monjas)² com sua abordagem peculiar, também pregando em alemão, principalmente ao povo, a partir de “1323/1324 é enviado a Colônia e dedica-se ao ensino da teologia, as pregações e à produção intelectual” bid., (1994, p.26). No ano de 1326, o arcebispo de Colônia Henrique II de Virneburg, começa um processo de inquisição contra ele, por supostas acusações de doutrinas heréticas, são elencadas por meio da comissão designada pelo arcebispo 120 proposições do Mestre Eckhart tiradas de seu livro *Da Divina Consolação*, das obras latinas e dos seus sermões em alemão. Sobre isso vejamos o que diz Boff:

[...] É verdade que Eckhart possui um estilo paradoxal e que suas pregações exigiam subtilidade em seus ouvintes. A linguagem dos místicos, como já consideramos anteriormente, não é evocadora de uma experiência que o povo fiel também faz, embora não tenha condições de articulá-la num discurso transmissível e universalizante. Eckhart protesta contra esse procedimento de arrancar frases de toda uma imensa obra. Apela para o privilégio de isenção conseguido pelos dominicanos e franciscanos e pede para ser julgado pela Sé Apóstólica ou pela Universidade de Paris.

Antes porém de dirigir-se a Avignon onde estava o Papa, no dia 13 de fevereiro de 1327, diante de todo o povo faz uma profissão de ortodoxia [...]. Ibid., (1994, p.26).

Diante dessa situação, Eckhart vai para Avignon, o processo continua, é reduzido a apenas 28 proposições suspeitas de heresia, ele tenta explicar-se, mas, acaba sendo condenado. É interessante ressaltar que o Mestre Eckhart não assistiu à sua condenação,

² Aqui é importante destacar que quando Mestre Eckhart chega à província da Teutônia com a missão de dar uma direção espiritual à “população feminina religiosa”, o que ele vai enfrentar não são apenas mulheres ou arroubos místicos, mas ideias. O estudioso francês chega mesmo a afirmar que Eckhart só pode contar, aliás, com este fenômeno de explosão intelectual e assim o fez da melhor forma possível. LIBERA (1999, p. 294) *apud* NOGUEIRA.

“no final de abril de 1328 ele morre em Avigton e o documento papal o dá como morto e de forma publica, informa que ele havia retratado todos os seus possíveis erros, submetendo-se pessoalmente e seus escritos ao melhor juízo da Sé Apostolica.” Ibid., (1994, p.28).

Eckhart foi considerado como um inimigo que semeia abrolhos na seara do Senhor, esse o texto que consta na introdução do documento condenatório³. Mesmo a sentença não tendo sido executada, essas palavras ainda ecoam como muito duras, aos ouvidos dos admiradores do grande Mestre Alemão.

2. O CONCEITO DE MÍSTICA

A mística “vive da experiência imediata da unidade. Esta é a característica protoprímaria que cabe aprofundar com mais detalhe. Como se há de compreender o caráter imediato da experiência?” Ibid., (1994, p.18). Diante dessa interrogação, vamos compreender o sentido do termo mística.

O termo Mística é uma reprodução do vocábulo grego *mystikós* (místico, relativo aos mistérios). Pode-se dizer que tanto o substantivo quanto o adjetivo (mística, místico) deriva do verbo grego *myein* (fechar, principalmente aplicada à boca e aos olhos) referindo-se a realidades ocultas.

A figura historicamente mais importante na mística cristã antiga é a de um desconhecido: o autor, para nós anônimo, do assim chamado *Corpus Dionysiacum*. (...) O fato é que os textos atribuídos a Dionísio são postos como fundamento da mística no Ocidente. A um desses textos, o mais breve, mas talvez o mais importante, a *Teologia mística*, deve-se inclusive o próprio fato de o termo “mística” ter entrado no uso corrente. (VANNINI, 2005, p. 49)

No Medievo, uma literatura mística se sustenta por si e se manifesta como busca do divino dentro da alma e como experiência mística de unidade com Deus, *unio mystica*, experiência abstrata que transvaz todas as definições e doutrinas teológicas. Essa literatura é notoriamente motivada por Pseudo Dionísio, dado que ele descontina e transmite que no fundamento de todo o esforço de falar sobre Deus existe uma experiência indizível e, para chegar a Ele, é preciso despojar-se de todas as coisas e, ademais,

³ Vejamos o texto: [...] Com dor comunicamos que, neste tempo, alguém das terras alemãs, Eckhart de nome, doutor e professor de Sagrada Escritura, da Ordem dos Pregadores, quis saber mais do que era necessário, em dissonância com a sensatez e com as diretrizes da fé, porque afastou seu ouvido da verdade e voltou-se às fabulações. O texto final diz: [...] Nós... expressamente condenamos e reprovamos os quinze primeiros artigos e os dois últimos como heréticos e os outros 11 citados, como malsoantes, temerários e suspeitos de heresia, igualmente os livros e opúsculos do mesmo Eckhart que contenham os referidos artigos ou alguns deles. (BOFF, 1994, p. 27.)

despojar-se de si mesmo, aniquilar-se. “A mística medieval vai se expressar em um discurso mais voltado para os movimentos provocados na alma, experiência de êxtase (êxodo de si) e transformação pela união com Deus”. (MARIANNI, BATISTA, 2012, p. 858).

No que se refere à linguagem, há uma diferença entre experiência e linguagem, visto que nem sempre o discurso místico é ortodoxo do ponto de vista da gramática, o que faz com que seja gerada polêmica e até condenações, como a de Mestre Eckhart, o místico tem a intenção de exteriorizar a unidade do todo. As palavras não são suficientes para expressar o tudo e o todo. Devido a essa dificuldade e a outras peculiaridades dessa expressão mística, é que surge o uso dos superlativos, das hipérboles e das combinações de termos paradoxais aplicados pelos místicos, como por exemplo: super divino, douta ignorância, supra essencial, etc.

A mística na sua linguagem é permeada de paradoxos, “Deus é tudo e ao mesmo tempo é nada, o mundo tem finitude e infinitude, as trevas são luminosas e a luz é tenebrosa.” (BOFF, 1994, p. 18). A ignorância pode ser douta, como no caso da obra de Nicolau de Cusa *Da Douta Ignorância*. A questão da dialética na mística é um problema da sua própria linguagem, afirma (BOFF, 1994, p. 18).

É importante, nesse estudo, também tratarmos o conceito de mística a partir de alguns contextos, visto que, ela não é invenção do Cristianismo, nem é particularidade de uma época ou de um segmento religioso, vejamos:

“(...) desde os seus primórdios, o neoplatonismo se banhou num meio intelectual onde floresciam a herança dos filósofos gregos, diferentes escolas gnósticas, representantes de diversas espiritualidades orientais, a persistência dos mistérios egípcios, caldeus, persas ou gregos, e o cristianismo nascente começava a cristalizar-se numa Igreja social e dogmaticamente estruturada” (BRUN, 1998, p. 9-105).

Diante disso, observamos que desde os primórdios o neoplatonismo já estava imerso em meio a esse universo frutífero de onde viriam a emergir algumas tendências místicas.

Como substantivação, a mística e também os místicos, segundo pesquisas de Michel de Certeau, só apareceram nos séculos XVII e XVIII. O empenho das pessoas no caminho para Deus foi sistematizado no ascetismo. Para a experiência da *cognitio experimentalis de Deo* (...) passou-se a usar, numa correspondente univocidade instrutiva, o substantivo “mística” (SUDBRACK, 2007, p. 21-22).

A mística, diferentemente da tradição ortodoxa cristã, não precisa de mediação, é experiência com o absoluto, essa experiência não pode ser controlada pela ortodoxia vigente (como no caso da Igreja da época de Mestre Eckhart), cada místico tem a sua

experiência, a qual, comunicada, através do ensino e das pregações do místico, aos seus seguidores passa fazer parte da vida e das práticas de alguns grupos.

Falamos acerca do conceito de Mística, agora vamos compreender um pouco acerca da questão fundamental da mística e a proposta de Mestre Eckhart. Ele expressou a experiência de unidade de tudo com todas as coisas e com Deus. A unidade de todas as coisas deriva-se da unidade de Deus. A noção de unidade dentro do próprio pensamento eckhartiano é o Um como “aquilo ao qual não se pode acrescentar nada... Um é a negação da negação”⁴. Para isso vejamos o capítulo 3 que veremos alguns comentários acerca do desprendimento.

3. TÓPICOS ACERCA DO CONCEITO DE DESPRENDIMENTO

Abgeschiedenheit, palavra cunhada por Mestre Eckhart, de complexa tradução, está ligada a ideia de disponibilidade, liberdade na sua plenitude, despreocupação, esvaziamento. Conforme o que afirma Boff:

As descrições que Eckhart faz da *Abgeschiedenheit* nos revelam as distintas significações. Todas as significações não visam a si mesmas, senão abrir o homem à presença de Deus em todas as situações e estar em união com ele. (BOFF, 1994, p. 37).

A mística eckhartiana é especulativa, mas é possível vislumbrar um enaltecimento da via negativa. A sua Filosofia é marcada pelo retorno ao Uno – que é Deus, esse retorno é demonstrado como na mística de Plotino, por um desnudamento ou abandono das coisas sensíveis, uma espécie de fuga de si mesmo no que se refere à natureza sensível.

Para que o homem chegue à perfeita disponibilidade, de acordo com o comentário de Leonardo Boff⁵ tem alguns meios, um desses meios e fundamentalmente importante é renunciar a própria vontade, cultivar a bondade santificando as boas obras, esvaziar-se de si mesmo, pois possuir Deus ou estar em Deus não significa ter algo, mas estar tão intimamente unido a Ele que nem é necessário pensar nele, além disso, outro caminho a ser percorrido à perfeita disponibilidade é pelo desejo inextinguível de Deus.

Mestre Eckhart inicia o texto do capítulo IV (O Desprendimento a Completa Disponibilidade, a Total Liberdade) dizendo que tem lido muitos escritos tanto de mestres pagãos como de profetas do Antigo e do Novo Testamento, procurado em toda essa sabedoria, com muito esmero

⁴ DW I, Predigt 21, 514 *apud* BOFF p. 32

⁵ BOFF,(1994,p. 40-42). Nesse parágrafo é feita uma paráfrase ao comentário de Boff.

[...] a mais alta e a melhor das virtudes, ou seja: a que capacite o homem a melhor e mais estreitamente unir-se a Deus e tornar-se por graça o que Deus é por natureza, e que mais o assemelhe à imagem que dele havia em Deus e na qual não havia diferença entre ele e Deus, antes que Deus produzisse as criaturas. E quando perscruto todos aqueles escritos, tanto quanto a razão me permite e é capaz de percebê-lo, outra coisa não encontro senão esta: que o puro desprendimento ou total disponibilidade tudo supera, pois de certa forma todas as virtudes visam à criatura ao passo que o desprendimento está desvinculado de todas as criaturas. (MESTRE ECKHART, 1994, p. 24).

Observamos que o Mestre Alemão está se referindo a busca por essa virtude tão peculiar que é superior as outras virtudes, inclusive maior do que a própria humildade, para isso ele discorre sobre alguns textos bíblicos como (1Cor 13,1s) e Lc 10.42 sobre o paradoxo de Marta e Maria. A virtude as humildade embora seja louvada por muitos mestres e sábios, não é mais importante do que o desprendimento. De acordo com Eckhart, “pode haver humildade sem desprendimento, mas não pode haver desprendimento perfeito sem humildade perfeita, a humildade perfeita tende à anulação do próprio eu.” (MESTRE ECKHART, 1994, p.149)

O desprendimento é uma virtude superior a humildade, para segurar essa afirmação, Eckhart vai usar o argumento de Maria, a mãe de Jesus que está elencado em Lc 1.48 “Ele olhou a humildade da sua serva” aqui ele faz uma interrogação, porque ao invés de olhar a humildade não olhou o desprendimento, segundo ele, o desprendimento permanece imóvel e não há como louvá-lo.

Além do desprendimento, ser uma virtude mais importante do que a humildade, adiante Eckhart vai falar sobre a misericórdia, que é deixar as próprias necessidades, sair de si mesmo para ir ao encontro das misérias alheias, e essa atividade aflige o coração do que o faz, diante disso, o desprendimento permanece isento e não se aflige. Por isso, ele vai afirmar de todas as virtudes que ele conhece o desprendimento é a mais apta para unir o homem a Deus.

Para o desprendimento pleno, na filosofia de Mestre Eckhart, é necessário atingir o êxtase místico, para isso, ele vai arquitetar uma Mística da Unidade, embasada num Deus uno. Nessa perspectiva, o homem precisa efetuar um esvaziamento total da natureza sensível, “afastando-se de todas as imagens de si mesmo e perdendo a semelhança de tudo isso [...].”*Ibid.* (1994, p.94) Grifo nosso.

É interessante essa forma de pensar o desprendimento de Mestre Eckhart, ele mostra um caminho a ser seguido para que o homem chegue a semelhança de Deus, que é chegar a imutabilidade. Vejamos:

Assim sendo, se o homem deve assemelhar-se a Deus, na medida em que uma criatura pode ser semelhante a Deus, isso se fará pelo desprendimento. Pois

esse conduz o homem à pureza, e da pureza à simplicidade, e da simplicidade à imutabilidade. Donde resulta uma semelhança entre Deus e o homem, mas tal semelhança deve nascer da graça, pois é a graça que desprende o homem de todas as coisas temporais e o purifica de todas as coisas passageiras. E sabe que estar vazio de toda criatura é estar cheio de Deus, e estar cheio de toda criatura é estar vazio de Deus. *Ibid*, (1994, p.151-152).

É um movimento de esvaziamento total do sujeito, para unir-se a divindade, possível compreender como uma negação de si mesmo para unir-se a Deus e ser um com ele. Aqui é possível observar traços da experiência com Deus, um dos pontos controversos da mística, normalmente acusados de heterodoxia, em que o despojamento total de si e um encontro com o mundo de forma diferente. Segundo o documento condenatório, Eckhart, ousou saber mais do que era necessário, isso denota, que mística também é transgressão.

O místico é um transgressor, para Mestre Eckhart, é importante apreender Deus, não importa qual seja a atividade que executamos se trabalhamos, rezamos, estamos em casa ou na rua. Aqui é possível perceber que a ideia apenas de um Deus pensado é rompida pela de um Deus apreendido, um Deus essencial que possa ir além das coisas que as pessoas sabem e pensam ao seu respeito. Por motivos assim, é que a mística é vista como suspeita, principalmente quando o místico passa a ensinar as pessoas a partir das suas próprias experiências com o sagrado.

De acordo com (MICELAZZO, 2012, p. 275):

O pensamento da Deidade em Eckhart pode ser considerado como o ápice da mística alemã medieval, ela é um ponto de chegada do empenho de todos os místicos da tradição, anteriores a ele, enquanto tentativa de romper com a camisa de força da metafísica dualista para proclamar o primado da experiência direta de Deus sobre o conhecimento discursivo de Deus.

Falar sobre Deus, o que se conhece sobre ele e o que ele representa, já não é suficiente no contexto em que alguns místicos como Eckhart e Marguerite Porete estão inseridos. É preciso ir além, ousar experimentar o divino, tornar-se um com ele. Eckhart é ousado no que se refere a “dar uma estrutura compreensiva de como se dá a experiência direta com o divino, ele enfraquece o papel de Cristo e muito mais ainda o papel da Igreja como mediadores da relação homem-Deus.” *Ibid* (2012, p. 276)

Através da experiência de unidade mística a pessoa não precisa mais ser mediada por ninguém, é um abandonar-se diretamente nos braços do Uno, conforme o próprio Mestre Eckhart chama a divindade.

Continuando, vamos falar sobre alguns tópicos acerca do desprendimento, principalmente a partir do capítulo IV. O desprendimento de Deus é persistente em todo

o tempo e de acordo com Eckhart é imutável, mas mesmo assim “os homens ainda devem continuar fazendo as suas orações e praticando as boas obras, pois serão recompensados conforme o mereçam”⁶ aqui ele faz referência ao quinto livro de Santo Agostinho *Da Trindade* “(*Deus autem [...]*, Deus nos guarde de dizer que Ele ama a alguém no tempo, pois para Ele nada é passado e nada é futuro”⁷ Sobre essa imutabilidade de Deus, Eckhart, vai explicar que ainda quando Deus concede algum benefício ao homem, uma dádiva, quem muda é a pessoa e não Deus. Deus não está movido por essas ações.

Mestre Eckhart também fala sobre o homem interior e o homem exterior, “em cada ser humano há dois homens diferentes: um se chama o homem exterior, isto é, o ser sensitivo; serve-se dos cinco sentidos e, no outro, chama-se o homem interior, e é a interioridade do homem” *Ibid*, (1994, p. 153). Diante dessa afirmativa ele discorre que o homem interior deve usar os seus cinco sentidos, evitando se entregar aos deleites carnais e animalidades. O homem (a pessoa) que assim procede está de posse dos seus sentidos, aquele que age de forma desmedida e se entrega a toda sorte de bens passageiros e não faz o uso correto da razão, pode-se dizer que ele está ativo, mas que nada sabe acerca do homem interior.

Enquanto que o homem pode consagrar os seus cinco sentidos à contemplação, a imagem intelectual e dizer-se dele que:

Toma a si todas as potências que emprestou aos cinco sentidos, e então se diz que o homem está fora dos seus sentidos e arrebatado; pois seu objeto é uma imagem intelectual ou uma coisa intelectual sem imagem”.⁸

Ainda, no tange ao desprendimento, Eckhart afirma que o desprendimento puro está erigido sobre aquilo que há de mais elevado, e a ação de Deus no homem varia de acordo com a sua disposição e receptividade e isso pode variar dos homens para os seres inanimados como as pedras.⁹ Mas para que Deus possa agir no coração de modo a escrever de forma mais elevada, é importante que seja retirado do coração, tudo o que pode impossibilitar, ou “chamar de isso ou aquilo.” (MESTRE ECKHART, 1994, p. 155). No coração desprendido Deus pode atuar livremente e de forma mais elevada inteiramente conforme à sua vontade soberana.

⁶ MESTRE ECKHART, (1994, p. 152). Acréscimos nossos.

⁷ *Ibid*, (1994, p. 152) *apud* Santo Agostinho.

⁸ *Ibid*. (1994, p. 154)

⁹ Aqui ele vai falar acerca do exemplo de escrever numa tabuleta de cera. [...] Para tomar comparação à natureza: quando quero escrever nua tabuleta de cera, o que nela está escrito, por mais nobre que seja, não deixa de constituir um estorvo, pois não me permite escrever ali; se não obstante, eu quiser escrever, terei de eliminar e apagar tudo o que está escrito nela. *Ibid*. (1994, p. 154)

Como foi mencionado anteriormente, de acordo com Eckhart, que “estar vazio de toda criatura é estar cheio de Deus, e estar cheio de toda criatura é estar vazio de Deus”.¹⁰ Por isso, o exemplo da tabuleta de cera é mais um argumento para a completa aniquilação das paixões e dos desejos puramente humanos, é possível compreender grosso modo, que quem está preenchido por alguma coisa, não está apto a ser tomado pela divindade e ser um com Ele. Para isso, nem podemos estar preenchidos e nem almejar ou desejar obter alguma coisa de Deus. Como ele diz:

Mais o coração desprendido não deseja nada, como nada tem do que deseje ver-se livre. Por isso dispensa toda oração, e sua oração outra coisa não é senão o estar conforme com Deus. É nisso que consiste toda a sua oração. *Ibid*, (1994, p.156)

Para que haja conformidade entre o homem e Deus é necessário que este cada vez mais possa estar desligado dos cuidados temporais, o desprendimento é a única virtude capaz de conduzir o homem a essa conformidade, a esse propósito de unidade mística. Quanto mais o homem se submeter a Deus, mais a ele vivifica a conformidade, assim como, quanto mais o homem se submeter à criatura mais distante dessa conformidade ele estará.

A pureza do coração é o afastamento, a total separação de todas as coisas que concernem à corporeidade e o recolhimento em si mesmo para depois, de alcançada essa pureza, lançar-se nos braços de Deus e reunir-se com Ele. O coração para tornar-se puro e desprendido é necessário livrar-se de toda criatura. Ao livrar-se de toda criatura o homem aniquila-se, esse termo aniquilamento é muito aplicado à obra teológica mística de Marguerite Porete¹¹.

O termo (Um) de acordo com Ekchart:

Que significa (Um)? Um significa aquilo a que nada se acrescentou. A alma toma a Divindade, tal como esta é puramente em si, onde nada (lhe) acrescentou, onde nada se lhe juntou em pensamento. O Um é o negar do negar: é Um e nega todo o outro, pois nada é fora de Deus. Todas as criaturas são em Deus e são a sua própria Divindade, e isto significa a plenitude [...]. MESTRE ECKHART, (1994, p.167)

Por isso, o despojamento, desprendimento verdadeiro é de fato o ápice do caminho para essa união com a Divindade, não é possível unir-se a Deus acrescentando algo, ele é pureza total. É preciso desfazer-se de si mesmo, deixar os fardos, as vontades, o

¹⁰ *Ibid*, (1994, p.151-152)

¹¹ Foi uma Beguina clériga, que foi presa e depois morta na Praça de Grève em Paris. A mesma teve seus escritos condenados como hereges. Nasceu: entre 1250 e 1260, na região de Hainaut, sudoeste da Bélgica.

conhecimento de si, e deixando de lado tudo aquilo que é atributo da criatura, unir-se com a Divindade numa espécie de fusão.

O desprendimento é enfatizado pelo Mestre Eckhart, usando a passagem Bíblica da Epístola de São Paulo aos Gálatas 5,17 “Pois a carne tem desejos contrários aos do espírito, e o espírito, aos da carne”; também, João 16.7 “Convém a vós que vá. Porque, se eu não for, não virá a vós o Espírito Santo”. A presença física de Cristo sendo substituída pela pessoa do Espírito Santo, que não mais seria um ser palpável e o cuidado com os desejos da criatura, que militam contra a natureza do Criador. Ele também diz:

[...] Se já o agrado que possamos ter na figura corporal de Cristo chega a obstar que venha a nós o Espírito Santo, quanto mais o prazer desenfreado da consolação passageira nos vedará o prazer desenfreado da consolação passageira nos vedará o acesso a Deus! Eis por que o desprendimento é o que há de mais excelente, pois é ele que purifica a alma e perlava a consciência, inflama o coração e desperta o espírito, espicaça o desejo e faz conhecer a Deus, separa da criatura e une-se a Deus. *Ibid*, (1994, p.167)

Cultivar os desejos corpóreos inflamados é estar cheio de si, quando a pessoa se desprende dessa natureza, começa então a preparar-se para vislumbrar o invisível, para tocar o intocável, não mais através dos sentidos, mas através de uma visão contemplativa do Uno.

Podemos observar na filosofia eckhartiana que ele rompe com os antigos paradigmas, se é que podemos utilizar o termo paradigma, para referir-se à mística. Sua mística difere dos grandes místicos como São João da Cruz e Santa Teresa D'Ávila, também não é marcada pelos arroubos, revelações, audições divinas ou êxtases, ele na verdade ousa apresentar a fé, o pensamento e o desejo como motores que intensificam o encontro e a união mística com Deus.

O homem tem que procurar ser conforme Deus, através do seu esforço de parecer cada vez mais com Ele, esse exercício fará o homem um ser mais feliz, conforme Mestre Eckhart, não é possível “abrir-se ao influxo divino, salvo pela conformidade com Deus. Com efeito, quanto mais o homem for conforme Deus, tanto mais acessível será o influxo divino” *Ibid*, (1994, p.156). Conforme é segundo a forma, concorde, idêntica, então, o homem precisa definitivamente, buscar ter uma maior identidade com a Divindade. A mística irá designar que o saber de Deus reivindica um aprofundamento sempre mais intenso e a superação das afirmações e das imagens que vão se constituindo na busca de elaboração de um conhecimento sobre Deus

Esse assemelhamento do homem com Deus é um dos pontos importantes da mística de Eckhart, vemos que há uma ação do homem, uma vontade para alcançar a

união sem mediação de outro ser, isso mostra um problema que naturalmente ia de encontro ao pensamento ortodoxo da Igreja, Jesus Cristo como mediador, a importância da Igreja também como promotora da união do homem com Deus.

Considerações Finais

Ao final dessa reflexão, embora, ainda bastante introdutória, só podemos ressaltar a importância de nos aprofundarmos ainda mais acerca do assunto. Compreender o desprendimento no pensamento de Mestre Eckhart. Ressalta-se a importância de resgatarmos a tradição mística, principalmente a mística Renana. Mestre Eckhart é um dos principais expoentes místicos e o seu pensamento tem muito a nos ensinar.

Nesse estudo vimos um pouco do conceito de mística, também foi realizado um breve resgate histórico sobre a vida e a obra de Mestre Eckhart e trabalhamos um pouco sobre o conceito de desprendimento. A contemplação vivida pelo Mestre Eckhart, transcende a mera contemplação exterior do mundo e da natureza, mas chega a nos aludir a um processo de participação “no ser habitado pelo Ser” (BOFF, 1994,p. 45).Também vislumbramos que ele não traça apenas um caminho teórico do que o homem é, mas, aponta métodos práticos de como esse homem deve ser.

Para uma compreensão mais ampla acerca do desprendimento, serão importante e necessários estudos mais aprofundados, uma maior quantidade de fontes que tratem a respeito, e uma maior dedicação à leitura dos sermões. Assim como um mergulho mais demorado na mística, sobretudo conhecer um pouco acerca da mística feminina.

REFERÊNCIAS

- BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. **História da filosofia cristã**: desde as origens até Nicolau de Cusa. Petrópolis: Vozes, 2012. P. 521
- BOFF, Leonardo. **A Mística da disponibilidade e da libertação**. In: Introdução ao O Livro da Divina Consolação e Outros Textos Seletos. Mestre Eckhart. Tradução de Raimundo Vier *et al.* Petrópolis, 1994, Vozes. p. 24.
- BRUN, Jean. *O neoplatonismo*. Trad. J. F. Colaço. Lisboa: Edições 70, 1988.
- LIBERA, Alain de. *Pensar na Idade Média*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1999.
- MARIANI, Ceci Maria Costa Baptista. **Mística e Teologia: do desencontro moderno à busca de um reencontro contemporâneo**. In: Horizonte, Belo Horizonte, v. 10, n. 27, p. 854-878, jul./set. 2012. p. 858. Disponível em:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4398284.pdf> acessado em: 13 de setembro de 2016, 14h10min h.
- MESTRE ECKHART. **O Livro da Divina Consolação e Outros Textos Seletos**. Tradução de Raimundo Vier *et al.* Petrópolis, 1994, Vozes. p. 24.

- MICHELAZZO, José Carlos. **Mística, Heresia e Metafísica**. In: Caminhos da Mística. Faustino Teixeira. Org. São Paulo: Paulinas, 2012.
- NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. **Negação e aniquilação em M. Porete e M. Eckhart**. In: *Princípios*: Revista de Filosofia, Natal, v. 22, n. 37, jan.-abr. 2015.
- VANNINI, Marco. **Introdução à mística**. Tradução José Beraldin. São Paulo: Loyola, 2000.

O AMOR CORTÊS EM INÊS DE CASTRO DE MARÍA PILAR QUERALT DEL HIERRO

Ms. Simone dos Santos Alves Ferreira (UEPB)

Considerações iniciais

O amor desde a Idade Média foi o grande inspirador do artista literário, pois é nesse período que vamos encontrar os grandes casos amorosos criados e revividos na literatura, como por exemplo, Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa. Muitos até tornaram-se lendários e, por isso, ainda relembrados e ressignificados por meio da arte. Desde a poesia lírica à prosa, entre outros gêneros, o amor encantou poetas e escritores engajados em tal temática.

O amor cortês surgiu no século XII e representava os modos de sentir e pensar da sociedade medieval, criticando de forma velada os padrões vigentes da época no que se refere ao casamento. De acordo com o código desse amor, a mulher era cultuada e suas qualidades eram exaltadas pelo enamorado, que a tornava dona e senhora de si, jurando-lhe submissão, fidelidade e lealdade. Consoante Barros (2008):

O Amor Cortês, criação original dos trovadores que foi tão bem traduzida pelas cantigas trovadorescas de amor e pelos romances corteses do período medieval, não raro podia levar ao desespero, à paixão desmedida, ao desejo de morte diante da impossibilidade de realização da união com a mulher amada. Eis aqui índices extremamente significativos que denotam o surgimento de um novo modelo de sensibilidade amorosa e de atitude estética diante da vida. (BARROS, 2008, p. 01-02).

Destarte, esse modelo de cortesia se expandiu por toda a Europa, a partir dos poetas-cantores, denominados “trovadores”. Estes levavam sua poesia e modo de vida a ambientes diversificados, desde a corte, universidades à praça pública. Nesse sentido, conforme Barros (2008) o movimento trovadoresco teve uma longa duração, no entanto, apresentava peculiaridades diferenciadas de acordo com a sociedade em que estava presente. Os trovadores atuaram entre os séculos XI e XIV deixando muitos registros, “seja sob a forma de cantigas das quais se conhece a poesia e a música, [...] seja sob a forma de relatos acerca de suas vidas que nos foram legados pelos cronistas da época e por textos difundidos pelos próprios trovadores.”. (BARROS, 2008, p. 03).

Nesse sentido, o presente trabalho busca observar a constituição do amor cortês no romance *Inês de Castro* (2006) de María Pilar Queralt del Hierro, através do casal português Inês de Castro e Pedro I, casal que ficou conhecido pelo amor transcendental que vivenciaram. Para isso, nos valemos das considerações teóricas de Massaud Moisés (2013), Capelão (2000), Barros (2008), Duby (1993), Marinho (1990), Paz (1994), Rougemont (1988) e Souza (1987).

Tendo em vista que o amor cortês se revelou como uma revolução nos modos de amar, com o casal português não foi diferente, Inês e Pedro buscavam na contemplação mútua idealizar e vivenciar um amor que se perpetuasse para além da vida, mesmo sendo impedidos de amar livremente devidos às inconveniências sociais.

O amor cortês: breves considerações

O amor cortês surge, portanto, no sul da França por um grupo de poetas, chamados *troubadours*. Era um amor refinado que tinha a mulher como centro, ocupando uma posição dominante. Segismundo Spina (1956) ressalta que a ênfase que se dá a mulher vai criar um verdadeiro culto na poesia dos trovadores. Havia dois movimentos literários: o do norte “épico, guerreiro, brutal (onde a morte se encontra em cada verso de suas canções de gesta)”. E o do sul, “sentimental, cortês, elegante, refinado, fazendo da mulher o santuário de sua inspiração”. (SPINA, 1956, p. 16). Esse amor sentimental envolto de cortesia foi o modelo propagado por toda Europa a partir do século XII. Há uma diferença entre o termo “amor cortês” e o amor “villano”, pois este se refere ao amor como copulação, procriação, e o amor criado pelos poetas é um amor purificado, refinado, que adquiriu o termo *fin'amors*, significando um sentimento desprovido de interesse carnal.

Foram várias as circunstâncias que contribuíram para o surgimento do amor cortês, muitas até desconhecidas. Octávio Paz (1994) pontua como uma das circunstâncias, a existência de senhores feudais independentes e ricos, como também a prosperidade em que se encontrava o século XII, próspero na agricultura, na economia urbana e também na atividade comercial, realizada não só entre as regiões europeias, mas se expandindo ao Oriente.

Outro aspecto desse surgimento refere-se à participação feminina, pois a mulher passa a ser exaltada na poesia dos trovadores, e estes a serem submissos a elas. Uma mudança significativa na condição da mulher culminou na propagação dessa prática amorosa, principalmente, com as mulheres da nobreza, por possuírem maior liberdade, já

que muitas vezes, os maridos viajavam por longos dias ou até meses, e elas ficavam livres para serem cortejadas. Essa evolução dar-se, principalmente, pela situação do mundo feudal relacionada ao casamento, pois,

O casamento não era baseado no amor, mas sim em interesses políticos, econômicos e estratégicos. Nesse mundo em perpétua guerra, às vezes em países longínquos, as ausências eram frequentes e os senhores eram obrigados a entregar a suas esposas o governo de suas terras. A fidelidade entre as partes não era muito rigorosa e há muitos exemplos de relações extraconjugais [...]. (PAZ, 1994, p. 72).

Nesse sentido, as mulheres desfrutavam de um pouco de liberdade, pois em casos de extrema discrição podiam ter relações extraconjugais. É pertinente salientar, portanto, que o amor cortês não conferiu às mulheres, direitos sociais ou políticos, mas de certa forma, elevou a condição feminina do papel de inferioridade em relação ao homem no domínio do amor.

Apesar das controvérsias com relação às ideias que influenciaram o surgimento desse tipo de amor sabemos conforme Paz (1994), que a ideologia cortês nasce em uma sociedade cristã, porém, divergia dos ensinamentos pregados pela igreja. Os eclesiásticos reprovaram esse código do amor, pois inverteu as posições tradicionais com relação à mulher, já que se tornou consagrada pelo homem e este seu vassalo. Essa inversão de posição no âmbito do amor lembra também o costume árabe, e daí deduzimos que, possivelmente as suas doutrinas pregadas pelos árabes tenham influenciado os poetas provençais.

Outro ponto divergente dos ideais defendidos pela igreja foi a condenação do casamento por parte desse código, que via neste, uma forma de aprisionamento, um vínculo que na maioria das vezes era contraído sem a vontade da mulher, por razões de interesse material, político ou familiar. Os homens envolviam-se em muitas relações extraconjugais e, consequentemente, tinham muitos filhos bastardos. A mulher, nesse caso, permanecia subjugada ao homem e à margem das relações sociais, pois deveriam cumprir com os deveres impostos pela sociedade (zelar pelo lar, marido e filhos).

A partir do desenvolvimento do amor cortês, a mulher na maioria das vezes casada, buscava realizar seus anseios amorosos fora do casamento, pois este a escravizava. Por isso, a Igreja Católica era contrária às atitudes dessa doutrina do amor, uma vez que atentava contra o matrimônio ao defender que o amor extraconjugal era sagrado e conferia aos amantes, liberdade e elevação espiritual.

Ao concretizar um amor pleno, sem obrigações, a mulher passava de submissa à senhora, ocupando o centro do molde desse amor. No entanto, não se tratava apenas de amar livremente, mas seguir parâmetros corteses que pressupõe um ritual, um sistema de normas e atitudes a serem cumpridas pelo homem que enobreciam o seu caráter de cavalheiro apaixonado.

Em conformidade com o ritual do amor cortês, nas considerações de André Capelão (2000), havia quatro graus do serviço amoroso. Antes de tudo, o enamorado devia ser virtuoso e cumprir alguns desafios para que fosse aceito pela mulher cortejada. O primeiro grau consistia em dar esperanças; a moça dava-lhe um anel de comprometimento e permitia que ele a cortejasse; o segundo estágio, depois de realizados muitos benefícios, era o beijo, a mulher deixava que ele beijasse a sua testa; o terceiro grau consistia em trocar carícias, nesse momento ambos ficavam nus se contemplando e se tocando, no entanto, o homem devia ser comedido e mostrar que aquele amor era superior aos desejos da carne; e o quarto e último estágio era a entrega total, essa entrega poderia ser carnal, ou até mesmo, simbólica, aquele momento que a dama não mais pede benefícios para que o homem a conquiste e aceita a sua corte.

Apesar de bastante complicada essa conquista da dama tinha um significado muito importante, pois homem e mulher se amavam sem barreiras, sem imposições, o amor aqui exaltado era espiritualizado no seu sentido mais puro. Seria constatar que para a culminância do ato sexual, ambos deviam estar de acordo e o sentimento ser recíproco, pois o casamento já impunha, principalmente, às mulheres o sexo desprovido de desejo.

No geral, de acordo com Capelão (2000), todo o cortejo realizado pelo trovador denotava uma paixão desmedida, uma espera incansável para realização da união com a mulher amada. A mulher poderia se entregar ao homem logo após o primeiro encontro, se ele tivesse realizado numerosos benefícios e conquistado a sua confiança, porém, poderia abandoná-lo até no terceiro estágio sem ser censurada. O homem deveria conter seu desejo, a fim de mostrar-se valente e que tinha controle do próprio corpo. Cabia à dama aceitar ou não o cortejo masculino, já que, exigia-se um homem com muitas virtudes para ser digno do seu amor. O amante deveria ser generoso, fiel e sério, pois o amor devia ser conquistado e precisava sobreviver perante os obstáculos.

Essas informações nos leva a considerar a mulher em busca de sua emancipação ao ter poder sobre o seu corpo, já que este era constantemente vigiado pela figura masculina, do pai para o marido. Agora a consciência do corpo leva a mulher a

desenvolver um poderio, pois, como na caça, agora era a presa a ser conquistada e o jogador (pois o amor cortês era um jogo de conquista) estava animado pela esperança. A mulher comprehende que sua sexualidade, seus desejos são importantes e devem ser observados com mais atenção, pois de certa forma, são prerrogativas que a fazem ser cultuada e exaltada. Duby (1993) assevera que o excitante desse jogo vinha do perigo que se expunham os parceiros, porque amar de fino amor era correr a aventura. “Obrigado a prudência, e sobretudo à discrição, tinha que se exprimir por sinais, edificar no seio da confusão doméstica a clausura de uma espécie de jardim secreto, e fechar-se com a sua dama nesse espaço de intimidade”. (DUBY, 1993, p. 332).

Convêm mencionar, que a condição de servilidade do homem em relação à mulher, recebeu o nome de “vassalagem amorosa”, tinha estreita relação com o imaginário feudo-vassálico que traduzia a submissão do servo ao suserano. Nesse aspecto, a dama ocupa a posição de suserana a quem o poeta jura fidelidade, dedicando-lhe galanteios por sua docilidade e pureza. Rougemont (1988) assinala que essa vassalagem pressupõe a castidade e um ritual.

O poeta conquistou sua dama pela beleza de sua homenagem musical. De joelhos, jura eterna fidelidade, tal como se faz a um suserano. Como garantia de amor, a dama oferecia ao seu paladino-poeta um anel de ouro, ordenava-lhe que se levantasse e beijava-lhe a fronte. Doravante, esses amantes estarão unidos pelas leis da cortesia: o segredo, a paciência, a moderação, que não são exatamente sinônimos de castidade, [...], e sim de retenção... E, sobretudo, o homem será o servo da mulher. (ROUGEMONT, 1988, p. 63).

O serviço amoroso a que se propõe o cavaleiro enamorado exigia absoluta submissão à sua dama, prometer-lhe fidelidade e ser prudente para não abalar a reputação da amada, já que, na maioria das vezes era casada. O prazer culminava no próprio desejo motivado pela espera. O amor cortês, portanto, concedia certo poder à mulher, no entanto, esse poder era confinado num campo bem definido, o do imaginário e do jogo.

Inês de Castro e Pedro I: Um amor que confunde palácios e governos

Fernão Lopes (1735) observa que Inês de Castro viveu no início do século XIV e pertencia à alta nobreza de Castela, o seu pai era neto por via ilegítima de D. Sancho IV de Castela, sendo um dos fidalgos mais poderosos do Reino. Ela chega a Portugal na companhia de Constança, como dama de companhia, e logo, chama a atenção do príncipe Pedro, o qual se apaixonou por ela. Ao casar com Constança começa uma relação

extraconjugal com Inês, que logo é expulsa do castelo pelo rei Afonso IV e passa a viver no castelo de Albuquerque até a morte de Constança.

A relação de Inês e Pedro durou dez anos e dessa união nasceram três filhos. Esse relacionamento não era bem visto pelo povo português que começa a persuadir o rei a acabar com a relação do filho, pois como não se interessara por nenhuma mulher após a morte da esposa, supunham que estava envolvido com Inês de Castro, e isso acarretaria uma ameaça ao futuro do trono português, já que ela não vinha de linhagem nobre, porque era descendente de bastardos. Além disso, os irmãos de Inês, D. Álvaro Perez de Castro e D. Fernando Perez de Castro, nutriam um interesse pela coroa portuguesa. Sendo assim, eram favoráveis ao casamento da irmã com o príncipe, pois quando esta fosse rainha, eles poderiam se beneficiar dos privilégios do reino.

Após a morte de Constança Pedro e Inês se mudam para Coimbra e passam a viver no mosteiro de Santa Clara. Esse mosteiro foi construído pela avó de Pedro, Isabel de Aragão, a rainha santa. Em vida, a rainha alegou que naquele lugar sagrado só deveria aceitar visitas de familiares, e inclusive, alertou para o fato de ali não adentrar concubinas, apenas mulheres legítimas. Entretanto, seu desejo não se concretizou, pois Pedro profana o lugar ao viver por anos em concubinato com Inês de Castro.

Pedro e Inês mantém esse relacionamento por trás dos muros do mosteiro, e não vendo outra saída, o rei Afonso IV – alertado do perigo desses amores visando o bem-estar do povo português, dentre outras questões que ainda hoje continuam sem resposta – autoriza a execução da amante de Pedro, como forma de salvar o trono das cobiças dos castelhanos (reino onde se encontravam os irmãos de Inês). Ao executar Inês, Pedro estaria livre para contrair um novo casamento e estreitar relações com outros reinos, para que trouxesse benefícios à coroa portuguesa.

Dito isto, a ordem régia se cumpre e Inês é executada pelos conselheiros do rei: Diogo Lopes Pacheco, Pêro Coelho e Álvaro Gonçalves. Por meio de uma artimanha Pedro é induzido a uma caça, no retorno, fica sabendo da morte da amada e de todo o plano do pai. Pedro, a partir desse momento, apresenta sinais de debilidade e loucura, movendo a todos para que encontrassem os assassinos de sua amada para se vingar de tal ultraje.

Inês e Pedro: o amor para além da morte

Após esse breve resumo da história amorosa de Inês e Pedro, segue-se alguns excertos do romance *Inês de Castro* (2006)¹, para evidenciar como, nessa narrativa, os amores de Pedro e Inês, ressaltam o código do amor cortês.

Enquanto estavam se encontrando às escondidas no palácio real, Pedro reivindica a presença de Inês para cessar o seu sofrimento. O amor que sentia pela amada era tão arrebatador que usa da cortesia para expressar seu desvario por ela.

– Inês, minha Inês, Haveis finalmente respondido ao meu pedido! Que tormento não teria preferido para não ter de passar tantos e tão longos meses afastado de vós! – Alteza, temos de falar. Inês conseguira, por fim, soltar-se.
– Alteza? Não, para vós sou Pedro, o vosso Pedro. *Perante vós, sinto-me igual ao último dos meus servidores, ao mais humilde dos meus pajens. Porque vós sois a minha única senhora.* [...]. – Sabeis, Inês, que nem as mais altas cercas de um convento conseguirão apartar-me de vós. Escalarei muros, profanarei altares, afastarei do caminho abadessas ou noviças. Vós sois o meu Deus e o meu norte, o rumo e a estrela que me guia [...]. (DEL HIERRO, 2006, p. 70, itálicos nossos).

Percebe-se, nesse excerto, quão apaixonado e embevecido estava o príncipe pela dama galega. A relação de entrega do amador à dama é traduzida em termos da vassalagem amorosa, já que se constata uma valorização suprema da mulher e uma servilidade por parte do apaixonado. A dama, aqui, é conduzida ao máximo de idealização, pois percebemos como o príncipe se entrega ao sentimento e dispõe-se a desbravar territórios para vencer todos os obstáculos que o impedem de amá-la.

A cortesia também está presente nas atitudes de Inês para com o rei. Aqui o sentimento é recíproco, e ambos, se envolvem nesse jogo de sedução e desejo. A passagem seguinte mostra a resposta de Inês aos questionamentos do príncipe por ter se afastado tanto tempo dele, conforme vimos na citação anterior. Entretanto, na fala da personagem percebe-se a transformação do amor contemplativo em erotizado.

Procurastes-me e aqui me tendes. Já não tenho nada a perder. Virgem era o meu coração até que se encontrou com o vosso. Perder a virgindade do corpo já pouco me importa. Agarrado a vós levais o meu ser inteiro. Pensamentos e palavras. Suspiros e olhares. Tomai aquilo que vos resta. Se o fizerdes, talvez

¹ A escritora espanhola María Pilar Queralt del Hierro, constrói a história do casal português valendo-se de uma escrita totalmente voltada para o feminino, todo o enredo gira em torno da amizade entre Inês e Constança. Já que Constança aparece, geralmente, em segundo plano tanto na historiografia quanto na literatura, a romancista elabora uma personagem que foi importante na época, mas que foi ocultada por sua dama de companhia. Nesse sentido, notamos a sua presença do início ao fim da narrativa tomando importância imprescindível em toda a história de Inês e Pedro.

me devolvais o mais importante. A minha dignidade. Pois então terei a certeza de que este fogo que me devora não é do corpo, mas da alma, que não descansará até ser vossa. (DEL HIERRO, 2006, p. 58-59).

A erotização do amor na fala da personagem se concretiza quando ela afirma não ter mais nada a perder, pois a sua alma estava entregue a Pedro, restando apenas à entrega corporal para unificar esse amor arrebatador que a consome ao longo dos dias. Esse sentimento foi capaz de transcender as fronteiras da proibição, a fim de se tornar algo único, digno de contemplação. Ambos se contemplavam e se amavam jurando amor além da vida. Nas considerações de Barros (2008) a cortesia desse jogo amoroso é “tão extremado quanto ambíguo”, trazendo uma carga de erotização e uma dimensão idealizada, ao mesmo tempo “em que carrega a mistura dramática que faz com que este “amor sutil” tanto *enobreça* e edique aquele que ama, como o empurre tragicamente em direção ao *sofrimento* e até à morte”. (BARROS, 2008, p. 06).

Denis de Rougemont (1988) corrobora que o amor platônico é “delírio divino, arrebatamento da alma, loucura e suprema razão”. Ao estar junto do ser amado, o amante sente-se como se estivesse no céu, “pois o amor é a vida que ascende por degraus de êxtase para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, para além da infelicidade de ser o que se é e de ser dois no próprio amor”. (ROUGEMONT, 1988, p. 50). Um dos episódios que tem relação com a colocação de Rougemont (1988) refere-se à entrevista que Inês de Castro teve com o rei Afonso IV antes de ser morta. Inês assegura, de forma altiva, diante da autoridade régia, que mesmo morrendo, continuará viva na memória do amado e que essa estratégia não fará que o amor de ambos cesse.

Podeis expulsar-me do País, podeis despojar-me das riquezas, podeis até matar-me. Mas nunca, ouvi-me bem, nunca podereis arrancar-me do coração do meu esposo! Ele ama-me com um amor que está muito para além do bem e do mal, da vida e da morte. Ficarei sempre, sempre, com ele. Viva ou como uma recordação. Não vos vou rogar por mim. Não espero a vossa misericórdia. Mas vou fazê-lo, isso sim, pelos meus filhos. Cumprai a vossa missão, mas salvai essas crianças. Não vos esqueçais de que o sangue que lhes corre nas veias é também o de D. Afonso, o vosso Rei. (DEL HIERRO, 2009, p. 123-124).

Nesse sentido, está presente nesse código do amor, a relação entre amor e morte, sendo conforme Barros (2008), um dos paradoxos mais intrigantes. Conforme estamos observando, o amor de Pedro e Inês confirma a complexa relação que se mantêm entre amor/erotismo e morte. No excerto acima, a personagem afirma que o amor dela pelo princípio transcende a vida, esta é apenas uma via para chegar à felicidade plena que seria

após a morte. Com isso, a morte simboliza um caminho possível para superar definitivamente os limites que aprisionavam os amantes.

A libertação para viver o amor de forma plena após a morte é mais uma vez confirmada quando Inês morre, Pedro manda construir dois mausoléus, um para depositar os restos da amada e, outro para ele, quando viesse a falecer. Além disso, quando Afonso IV falece, Pedro assume a coroa e ao subir ao trono, imediatamente organiza um cortejo fúnebre para exaltar Inês com todas as honras, e exige que todos a venerem e se curvem diante da verdadeira rainha de Portugal, pois revela que se casou com ela em segredo. Portanto, Inês tinha sido a sua esposa legítima.

Quando era dia claro, reuniu a corte. A todos surpreendeu ver no centro da sala o féretro anoso, rodeado por quatro círios e quatro oficiais da guarda real. À cabeceira, uma cruz. Aos pés, sobre uma almofada de veludo carmesim, a coroa das rainhas de Portugal.

Um a um, desfilaram cortesãos e ministros, homens bons e servidores. Todos tentavam não olhar para o interior do catafalco, mas um gesto inquisidor do seu Rei obrigava-os a fazer o que não queriam. Depois, por imperativo real, deviam inclinar-se diante dele e exclamar:

- Salve, D. Inês de Portugal. (DEL HIERRO, 2009, p. 134-135).

Acabado o desfile fúnebre, D. Pedro pegou na coroa e, depois de a colocar com delicadeza sobre os amados restos, declarou com voz solene:

- Eu te coroo, Inês, Rainha de Portugal. Para que assim sejas reconhecida pela História.

A seguir ordenou que féretro fosse novamente encerrado e dirigiu-se para a igreja, encabeçando o cortejo funerário. Os cavaleiros iam de cabeça tapada em sinal de pena, as damas com grandes mantos brancos que assinalavam o luto. Chegados à sala dos túmulos, o cadáver foi depositado naquela que seria a sua última morada. A assistir, D. Pedro olhava com esperança o sepulcro contíguo. (DEL HIERRO, 2009, p. 134-135).

A partir desse momento, eterniza-se o amor entre Pedro e Inês, sendo perpetuado ao longo dos séculos. Foi fonte de inspiração de muitos poetas, dramaturgos, romancistas, e ainda é relembrado com frequência por todos que admiram o amor do casal português. Souza (1985) comenta que no túmulo de Inês “as estátuas jacentes provam que a coroa era um símbolo bem claro da qualidade real de quem a usava”. (SOUZA, 1985, p. 114). A coroa de Portugal não poderia trazer mais benefícios a Inês, porém a coroa do amor concedia-lhe a imortalidade. Pela influência que teve na vida de D. Pedro e sendo lembrada pelo amor que ultrapassou a morte, Inês tornou-se mais rainha que muitas outras do reino português, pois ficou eternizada na memória daqueles que se interessaram e vivenciaram um amor arrebatador, até porque, Pedro não mediou esforços para instituí-la como rainha diante de todos.

Os túmulos conservam uma admirável força poética, e foram importantes para se pensar o ideal de cortesia que os envolvia. Foram construídos frente a frente e, conforme dita a lenda, foi assim construído, para que no dia do juízo final, ao levantar-se da sepultura Pedro e Inês se contemplassem. À cabeceira do túmulo de D. Pedro está uma rosácea que simboliza todo o drama vivenciado por eles, ver-se cenas de amor e da cruel morte de Inês.

O amor eterno também é perpetuado no túmulo de Pedro através das letras enigmáticas ali escritas, que provavelmente significasse “até o fim do mundo”. “Imagem de morte, os túmulos representam a materialidade do amor, unindo mais uma vez os dois conceitos. [...] a íntima ligação entre amor e morte e a dimensão ultra-histórica de Pedro e Inês”. (MARINHO, 1990, p. 118). A partir dessa inscrição, há a eternização do amor impossível do casal, que é relembrado constantemente, na contemporaneidade, pela tragicidade da morte que, por conseguinte, os leitores tornaram-na mítica. Os túmulos ainda representam um sentimento de separação e saudade. Ali, Pedro desejava eternizar a sua amada, tornando-a símbolo de rememoração. Tal é a força que move o amor, pois é “o ponto de combustão da vida; como a vida é dolorosa, assim é o amor. Quanto maior o amor, maior o sofrimento”. (CAMPBELL, 1990, p. 215).

Considerações finais

O amor cortês representava uma revolução nos modos de pensar e sentir, pois criticou de forma velada os padrões vigentes da época, ao propagar uma doutrina do amor numa sociedade que tinha o casamento como maior sacramento. Além disso, subverteu o papel da mulher em sociedade, passando a exaltar suas qualidades e cultuar a sua beleza. O amor cortês proclamava a autonomia dos sentimentos, a liberação dos desejos e emoções, o poderio do corpo feminino na conquista do homem amado, portanto, uma revolução imaginária e erotizada.

“O Amor Cortês, [...] deleita mas faz sofrer, aprimora mas fragiliza, erotiza mas idealiza, educa mas enlouquece, submete mas enobrece”. (BARROS, 2008, p. 11). Foram, portanto, as emoções transmitidas pela poesia dos trovadores e trovadoras apaixonadas que tem o seu valor perpetuado por séculos, “compondo imagens duma beleza achada quase sem dar por isso, no simples ato de poetar, e não procurada artificialmente. Aí o seu valor ainda hoje”. (MOÍSES, 1985, p. 33).

Referências

- BARROS, José D'Assunção. *Os trovadores medievais e o amor cortês – reflexões historiográficas*. Abril/Maio 2008, Vol. I. N. 1.
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal*. Marcador: Coimbra, 2011. p. 121-133.
- CAMPBELL, Joseph. Histórias de amor e matrimônio. In: *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DEL HIERRO, María Pilar Queralt. *Inês de Castro*. Tradução de Saul Barata. 6 ed. Lisboa: Presença, 2006.
- DUBY, Georges. O modelo cortês. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das mulheres*. Porto: Edições afrontamentos, 1993. p. 331-351.
- LOPES, Fernão. *Chronica del rey D. Pedro I, deste nome e dos reys de Portugal*. Lisboa, 1735.
- MACEDO, José Rivair. *A mulher na Idade Média*. 5 ed. – revista e ampliada. São Paulo: Contexto, 2002.
- MARINHO, Maria de Fátima. *Inês de Castro: outra era a vez*. Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas, II série, vol. 7 (1990), p. 103-136.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- OPITZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In.: _____. DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) *História das mulheres*. Porto: Edições afrontamentos, 1993. p. 331-351.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SOUZA, Maria Leonor Machado de Souza. *Inês de Castro na literatura portuguesa*. Portugal: Biblioteca Breve, 1984.
- SPINA, Segismundo. *Apresentação da lírica trovadoresca*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

A EMANCIPAÇÃO FEMININA NOS BEGUINÁRIOS: PALAVRA, AÇÃO E ESCRITA

Graduanda Tatianne Gabrielly Oliveira Quintans (UEPB)
Ma. Simone Dos Santos Alves Ferreira (UFPB)

Introdução

Este artigo tem por finalidade abordar a questão da emancipação feminina nos beguinários no período da baixa Idade Média, evidenciando as contribuições das Beguinhas para a sociedade da época. Os beguinários permitiram a essas mulheres o desenvolvimento de uma autonomia feminina, pois por meio da palavra, da escrita e da ação social houve a resistência em uma sociedade totalmente misógina. Esse aspecto se configura por elas não terem se submetido às regras sociais que lhes eram impostas, como por exemplo, as mulheres deveriam dedicar suas vidas aos cuidados do lar e eram ensinadas desde pequenas a serem submissas aos homens. Dessa forma, as mulheres não deviam fazer parte do mundo das letras, apenas aprender prendas domésticas. As beguinhas, nesse sentido, conseguiram se emancipar, tornaram-se mulheres à frente do seu tempo por se instituírem como sujeitos ativos no meio masculino.

Através de muita dedicação, elas reivindicaram a palavra, escreveram e deixaram suas marcas positivas. Com o intuito de mostrar a importância dessas comunidades religiosas no período medieval, uma época não tão favorável para a mulher, nos valemos das considerações teóricas de alguns estudiosos do assunto, tais como: Macedo (2002), Casagrande (1993), Claudia Opitz (1993), Régnier-Bohler (1993), Calado (2012).

Consequentemente, buscaremos viabilizar o conhecimento da existência dessas mulheres, que lutaram pela emancipação feminina, e que, embora tenham tido uma grande representação no período, hoje se encontram ocultadas pelo olhar da historiografia. Daí a necessidade de resgatar essas mulheres das letras que se instituíram no meio social, mostrando suas características e importância no que se refere à luta em prol do feminino.

Condição feminina na baixa Idade Média

Percebemos por meio da historiografia sobre a Idade Média o quanto as mulheres eram reprimidas e tratadas com inferioridade pela sociedade hegemonicamente masculina, sendo dominadas pelo homem, praticamente em todos os âmbitos da sua vida.

Desde pequenas era ensinado às mulheres as prendas domésticas, suas vidas, praticamente resumia-se a desenvolver habilidades para tornarem-se boas donas de casa

e boas esposas, nessa perspectiva de educação, a submissão era considerada uma das grandes virtudes femininas, para a realização dessas habilidades. Nesse sistema discriminatório da figura feminina a mulher que não se moldava a esse sistema patriarcal e machista era mal vista pela sociedade. Portanto, ela já nascia predestinada à submissão, além disso, as leis da época, tanto jurídicas como religiosas, davam total apoio a essa situação de submissão feminina.

No que concerne ao estatuto jurídico, constata-se que a mulher estava regida por regras específicas e, principalmente, mais rígidas que a dos homens, o que confirma o menosprezo e o rebaixamento que a lei dava a mulher. Na visão de Claudia Opitz (1993): “A mais flagrante fixação jurídica da ‘inferioridade’ das mulheres é a instituição da tutela do sexo masculino sobre o feminino, ancorada em quase todas as legislações, que implicava uma limitação da capacidade jurídica de todas as mulheres” (OPITZ, 1993, p.356).

Dessa maneira, a mulher não podia pessoalmente aparecer diante do tribunal, pois, considerava-se que ela só entendia de assuntos domésticos, assim sendo, a lei ditava que no lugar dela deveria vir o seu tutor. Nesse sentido, as mulheres solteiras tinham como tutor o pai, já as casadas ficavam sob a responsabilidade do marido. Se estes viessem a falecer, a mulher ficaria sob a tutela de um parente do sexo masculino, como não bastasse, este deveria ser pertencente à família do pai. Além do direito à tutela, segundo Opitz (1993), a lei dava ao tutor da mulher, o direito de dispor e usufruir da sua fortuna, como também, de dá-la em casamento, de vendê-la, de castigá-la e, no ato de extrema desumanização, ele poderia até matá-la, sem que a lei o punisse por isso.

A custódia fazia parte da educação das mulheres, por isso deveria estar presente em todos os estágios da vida. Inúmeros textos religiosos voltados para a educação feminina apontavam a mulher como sendo possuidora de virtudes neste âmbito religioso, portanto, ela poderia ser capaz de se auto custodiar. Entretanto, no geral esses textos diziam que, embora a mulher possuísse essa dignidade espiritual, ela era filha de Eva e como tal por trazer os sinais do pecado estava sempre propensa à queda, perdição.

Sendo assim, a conclusão a que os livros escritos por homens chegavam era a de que, embora as mulheres tivessem essa potencialidade de se auto custodiar, elas não conseguiriam devido, como já foi dito, aos seus pecados, assim, elas não teriam como se comunicar diretamente com Deus. Diante desse cenário, em que a mulher é capaz e, ao mesmo tempo, incapaz de se auto custodiar, Casagrande (1993), aponta que: “a possibilidade que lhe é concedida de receber a Palavra de Deus é de facto apenas

realizável através da mediação daquela instituição masculina, a Igreja, que da Palavra de Deus é depositária.” (Casagrande, 1993, p.122). Daí decorre a necessária presença dos confessores em muitas casas reais durante o medievo, eles mantinham a função de revelar a palavra divina, assim como, custodiar e manter vigília constante para com a mulher. Convém refletir então, sobre a imensa dificuldade da mulher em se estabelecer no meio social, pois se via cercada pela hegemonia masculina familiar (pai, marido) e dos olhares dos clérigos.

Nesse sentido, mais indicado para as mulheres seria buscar na Igreja o apoio para “não cair em tentações”. Entretanto, devemos lembrar que a igreja era dirigida por homens que faziam parte de uma sociedade misógina e que, portanto, na maioria dos casos desejavam e precisavam que o sexo feminino fosse inferior e submisso ao sexo masculino. Assim,

Pregadores e moralistas convidam insistenteamente as mulheres a reforçarem a reserva que frequentemente as paralisa, a serem tímidas e insecuras nas relações sociais, a retraírem-se amedrontadas diante de qualquer género de homens, a ruborizarem-se, a comportarem-se como animais selvagens. (CASAGRANDE, 1993, p.121)

Casagrande (1993) aponta que para a ideologia propagada na Idade Média, a vergonha custodiava a mulher, por isso os pregadores insistiam que a mulher se restringisse no espaço fechado da casa ou do mosteiro, para preservação de sua castidade. Lembrando que, o mosteiro além de possibilitar, a princípio, uma vida afastada do convívio mundial, revela-se como lugar de libertação, já que algumas ordens religiosas davam o direito à mulher de ler e escrever.

Porém, o intuito dessa ideologia machista não era somente o de manter a castidade da mulher, mas principalmente, o de afastá-la da vida pública e, dessa forma, os homens teriam menos concorrência no âmbito econômico, teológico, científico, etc. Além do mais, mantendo a mulher reclusa no lar, esta cuidaria dos afazeres domésticos; ficando o homem, assim, isento desse encargo. E dessa forma, “os homens – pais, maridos, irmãos, pregadores, directores espirituais – partilham com Deus e com os sistemas jurídicos o difícil mas necessário encargo de ‘guardar’ as mulheres”. (CASAGRANDE, 1993, p.122). Enfim, o que os homens estudavam de fato era a preservação de suas dominações machistas. Nesse sentido, Casagrande (1993) aborda que:

Quer se trate de secundar uma lei da natureza ou de realizar uma imperiosa ordem divina, os homens são autorizados a governar e a guardar as mulheres, as quais não devem fazer outra coisa senão favorecer essa custódia, praticando toda a gama das virtudes da submissão – humildade, mansidão, obediência – preconizada com obsessiva insistência nas prédicas e nos tratados pedagógicos. (CASAGRANDE, 1993, p.125)

Com isso, em busca da manutenção da superioridade masculina, os homens se uniam para afirmar sua supremacia, muitas vezes, por meio da interpretação do livro sagrado. Eles destacavam que a mulher tinha em sua natureza a submissão servil, pois sendo ela, antes mesmo de vir ao mundo, precursora do pecado, deveria entender à sua natureza vergonhosa e submissa.

Assim, a mulher iria suportar em todos os âmbitos da sua vida, sofrimentos, tais como: humilhações e agressões só porque era mulher; não ter direito a expressar-se; ser obrigada a exercer apenas atividades domésticas e ter de suportar toda essa ideologia e retórica machista que impunha a inferioridade ao sexo feminino, isso incluía também o não acesso ao saber.

No livro *História do medo no ocidente* (2009), de Jean Demelau, encontramos alguns versos escritos no século XII pelo monge de Cluny (ordem religiosa da igreja católica), Bernard de Morlas, em que este expressa claramente o seu pensamento misógino.

A mulher boa é coisa má, e quase não há nenhuma boa. / A mulher é coisa má, coisa malmente carnal, carne toda inteira. / Dedicada a perder, e nascida para enganar, perita em enganar, / Abismo inaudito, a pior das víboras, bela podridão, / Atalho escorregadio [...], coruja horrível, porta pública, doce veneno [...], / Uma loba não é mais má, pois sua violência é menos, / Nem uma serpente, nem um leão [...]. / A mulher é uma feroz serpente por seu coração, por seu rosto ou por seus atos. / Mulher fétida, ardente em enganar, flamejante de delírio, / Destruição primeira, pior das partes, ladra do pudor. (DEMELAU, 2009, P.485)

Nesse sistema ideológico que conspirava para que a sociedade tivesse aversão à mulher, principalmente aquela que não era “boa”, isto é, aquela que ia de encontro a esse sistema de submissão feminina, de acordo com Jean Demelau (2009) inúmeras vezes a mulher era considerada como um “instrumento de satã” que corrompia com suas ações o meio em que vivia, principalmente o meio teológico, levando-o à perdição com suas artes satânicas enganadoras. Assim sendo, à medida que essas ideias misóginas eram propagadas, dificilmente a sociedade teria uma luz para que esse sistema fosse analisado, refletido e repensado.

As Beguinhas e os beguinários

É nessa sociedade machista e misógina do século XII que surge o grupo das Beguinhas, mulheres religiosas, leigas, sábias, místicas, que através da palavra, da ação e da escrita, lutaram em prol da emancipação feminina. Elas viviam em pequenas comunidades as quais foram chamados de beguinários. Esse movimento faz com que

essas mulheres existam sem serem esposas ou monjas, livres de toda a dominação masculina.

Diferentemente das monjas, as beguinhas não estavam presas ao espaço do mosteiro. Os beguinários permitiam que a mulher tivesse acesso ao estudo sem estarem presas ao controle eclesiástico. Essas comunidades ficavam, comumente, nas zonas urbanas, e isso favorecia ao não isolamento, assim, as Beguinhas ficavam mais próximas do povo, atuando na sociedade. Conforme Perrot (2007) as Beguinhas viviam dos ganhos pelo trabalho de cuidar de doentes ou pelo ofício de tecelãs. Por não seguir nenhuma hierarquia e não se vincular às ordens religiosas eram consideradas perigosas.

Os beguinários permitiram que as Beguinhas vivessem por meio das suas ações sociais e propagassem a sua fé cristã e libertária para a sociedade. De acordo com Claudia Opitz (1993), essas comunidades, ofereciam mais do que todos os outros conventos de mulheres fundados no final da Idade Média. Ofereciam alojamentos para mulheres que vinham da população mais pobre, além disso, a entrada nessas comunidades não obrigava a mulher ao celibato por toda vida.

As Beguinhas tornaram-se mulheres à frente da sua época; estavam movidas pela fé e pela vocação cidadã, como apontou Calado (2012). Há exemplos dessas mulheres excepcionais que participaram ativamente na sociedade, seja através da escrita, das ações e da palavra, e conseguiram se sobressair na sociedade machista em que viviam.

A alemã Hildegarda de Bigen (1098 – 1179) foi uma monja beneditina, considerada a precursora das beguinhas, Bigen foi uma grande estudiosa da medicina, da filosofia e da teologia, sendo uma mística, por volta dos 41 anos, por meio das visões que tinha, ela sentiu um chamado de Deus para que começasse a escrever o que estudava e pensava. Outra mulher que propagou sua palavra naquela sociedade foi a Beguina Hadewijch de Antuérpia (1200 – 1268), grande poetisa e intelectual escritora que preferia comunicar suas produções na língua do povo é considerada uma das fundadoras da língua flamenga. A Beguina Matilde de Magdesburgo (1207 – 1282) era uma mística que mantinha uma relação íntima com Deus e escrevia o seu amor por ele. Marguerite de Porète (1260 – 1310) ilustre mística, escritora francesa que lutou pelo direito à palavra até que foi perseguida pela Inquisição e queimada. Autora do *Espelho das almas simples e aniquiladas* foi mal vista na época por defender que Deus não passava necessariamente pelos sacerdotes.

Essas Beguinhas foram algumas das mulheres que buscaram romper com o silêncio que era imposto à mulher no final da Idade Média. Muitas delas, principalmente as

místicas – “mulheres que buscavam o divino a partir da união das instâncias afetivas e intelectivas.” (NOGUEIRA, 2015, p.13), estavam conscientes de uma missão para com a propagação da palavra, pois esse chamado vinha diretamente da união íntima com o divino, assim sendo, elas se sentiam encarregadas de propagar a palavra de Deus para o povo. Conforme Pinheiro (2012):

[...] a experiência do místico consiste em experimentar Deus em sua plenitude, permitindo a alma se unir a ele tendo como base o texto bíblico, pois é ele quem fornece um ponto de partida para uma meditação, que passo a passo conduz à contemplação. (PINHEIRO, 2012, p.2)

As Beguinas, corajosamente pregavam para o povo que buscassem uma ligação direta com o divino sem que fosse preciso um intermediário, além da palavra que comunica a fé libertária, elas apoiavam os que estavam à margem da sociedade e, principalmente, buscavam apoiar outras mulheres para que fossem plantando diariamente uma autonomia feminina.

Beguinas – A palavra e a escrita

O âmbito da palavra e da escrita era predominantemente dominado pela figura masculina; um dos principais motivos que contribuíam para que as mulheres medievais não se tornassem escritoras era a educação rígida e machista que lhes era fornecida. Sobre a falta de um ensino formal para as mulheres, Régnier-Bohler (1993) nos fala que durante muito tempo as mulheres foram excluídas de uma formação universitária. Portanto, “Ocupar o território do escrito é para a mulher da Idade Média uma grande empresa, acompanhada da consciência de uma infracção ou de uma audácia, de uma timidez ligada à incapacidade do sexo.” (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p.525).

Ela é antecipadamente pecaminosa pela palavra que usurpa ao homem, essa palavra que invade o espaço doméstico e público; perigosa pela palavra profética que detém, a de uma nova relação com o sagrado que a partir do século XIII as mulheres vão reivindicar. (...) Com efeito, a intensidade de certos acentos não engana; no domínio da espiritualidade, um discurso feminino está prestes a tomar voz. (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p. 519)

Percebemos que as Beguinas foram uma dessas mulheres emblemáticas, que com muita dedicação conseguiram penetrar nesse ambiente considerado masculino e propagar a palavra feminina na sociedade. As Beguinas fizeram história e deixaram suas marcas eternizadas através dos seus escritos, especialmente, quando falamos de religiosidade e emancipação feminina.

Elas escreveram, e mostraram através dos seus escritos, principalmente no âmbito religioso, o início da abertura de um espaço feminino na sociedade. Por meio dos seus livros que continham, textos religiosos, poemas, músicas que falavam das suas experiências com o divino, muitas beguinas ficaram eternizadas. Nesse sentido, Régnier-Bohler (1993), nos diz que "dotada de voz, a mulher falante não nos dá a conhecer o seu verbo senão pelos ecos da escrita." (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p. 518). E são através dos seus escritos que notamos que elas não só tomaram a palavra há tanto tempo silenciada, mas também, agiram positivamente no meio em que viviam.

Como pudemos notar, as mulheres espirituais como sujeito de enunciação, sentem-se agraciadas e, conseguintemente responsáveis para falar e para escrever a sua experiência com Deus. Mas além da inspiração divina, algumas delas habitavam em um meio que lhe foi proporcional para estudar sobre variados assuntos, teologia, medicina, história das ciências. Como foi o caso da beneditina alemã, Hildegarda de Bigen e da Beguina holandesa Hadewijch de Antuérpia, por exemplo.

Nesse sentido, a não ser que, as mulheres ficassem restritas a um mosteiro e lá lhes fosse ensinado as letras, muito dificilmente elas teriam essa oportunidade na sua vida comum, que era restrita a aprender prendas domésticas. Porém, nos beguinários elas tiveram essa oportunidade de estudar, aprender e trabalhar, propagando para o povo a sua palavra e escrita.

As Beguinas escreveram em linguagem vernácula, alemão, francês, flamengo, italiano, isso fez com que ocorresse uma melhor comunicação e propagação para a sociedade da palavra dessas mulheres. De acordo com Régnier-Bohler (1993), estas mulheres religiosas, reivindicaram uma aproximação com Deus sem que fosse preciso a mediação de um representante da igreja. "Liberta de si própria e de todas as coisas, para ver sem medianeiro o que é Deus" (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p.569).

Os discursos femininos se diferenciava dos discursos masculinos, isso fazia com que as autoridades da época desconfiasse dessa autonomia feminina. Como nos lembra Calado (2012),

não é por acaso que a hierarquia eclesiástica vê com desconfiança e desconforto o Movimento das Beguinas, pelo fato de esse movimento apresentar claros traços de autonomia, seja do ponto de vista social (organização em pequenas comunidades fora do controle eclesiástico), seja do ponto de vista econômico (organização pelo trabalho auto gestionário), seja do ponto religioso (não pertencer a conventos nem a congregações). (CALADO, p.8, 2012)

Através dos escritos dessas mulheres elas contestaram o que era pregado pela retórica sociocultural e, especialmente, pela retórica eclesiástica. Algumas sofreram perseguições por isso, mas não pararam de caminhar lutando pela emancipação feminina.

Beguinias – ação

Além da fé libertária que as movia, as beguinias, eram também, movidas pela vocação cidadã. A ação dessas mulheres na sociedade foi outro ponto de resistência ao contexto sociocultural. A partir dos seus conhecimentos medicinais empenhavam-se nos cuidados daqueles que estavam à margem da sociedade. Além disso, elas trabalhavam para sua automanutenção, davam aulas as moças e rapazes, exerciam trabalhos artesanais, como exemplo, na indústria têxtil, e com este trabalho puderam conhecer grandes sucessos econômicos. Por sobreviverem a partir do próprio esforço trabalhista contrapunham o que a época apregoava ao sexo feminino, dado que a mulher devia ser sustentada pelo homem. Isso confere estabilidade e certo poderio à mulher, não mais submissa, mas dona de suas próprias necessidades e realizações.

As ações dessas mulheres foram muito importantes para elas no processo de emancipação feminina e, também, para os beguinários, pois eram os lugares em que as Beguinias viviam plantando e colhendo a autonomia feminina em relação ao sistema opressor. Brenda Bolton (1983) ao citar Cesário Heisterbuach assevera que essas mulheres religiosas “ultrapassavam em caridade os que viviam em clausura, no meio de pessoas mundanas elas eram espirituais, no meio de caçadores de prazer elas viviam puras, e no meio do barulho e da confusão elas vivia uma vida serena e eremítica”. (BOLTON, 1983, p. 102).

Outra ação promovida por essas comunidades era a renúncia voluntária das suas propriedades e bens para satisfazer o seu ideal evangélico. Nesse sentido, por viverem de forma altruísta constituíram algo novo e especial para a vida religiosa da época. Os beguinários foram firmando raízes e tomando maiores proporções, pois as beguinias, de acordo com Calado (2012), foram “trabalhando sua identidade de mulheres livres - em relação ao machismo familiar, ao machismo clerical e ao machismo de outras instâncias oficiais.” (CALADO, 2012, P.5)

À vista disso, os beguinários tornaram-se perigosos e, consequentemente, ameaçadores para as ordens eclesiásticas que passaram a perseguir quem comungasse dos ideais ali propostos. Foram acusados de heresia, no entanto, cabe ressaltar, conforme

Bolton (1983), que “as beguinhas não fizeram exigências polêmicas ao clero e não levaram muito a fundo como os heréticos a necessidade do mérito pessoal no sacerdócio. Foram, portanto, frequentemente confundidas com os heréticos [...].” (BOLTON, 1983, p. 103). Apesar de não atentarem contra a ordem religiosa vigente, essas mulheres viram-se impedidas de viverem plenamente conforme suas ideologias, pois as que “insistiam em manter os hábitos e comportamentos místicos de ascetismo extremo, bem como as que continuaram a interpretar livremente as escrituras foram consideradas hereges e, por causa disso, [...] excluídas do seio da cristandade”. (MACEDO, 2002, p. 49-50).

Apesar dos beguinários não terem resistido às perseguições eclesiásticas que tentaram apagar todos os benefícios que as beguinhas fizeram em prol dos excluídos da sociedade, eles não apagaram a força e a resistência dessas mulheres que viviam cercadas por uma sociedade altamente misógina. Apesar de terem sido consideradas hereges e apagadas por muito tempo do discurso historiográfico, na contemporaneidade, percebemos o interesse de estudiosos em resgatar essas mulheres importantes e imprescindíveis para a luta em prol da emancipação feminina ao longo do tempo. Além disso, ao estudá-las é uma forma de trazer a lume o conhecimento de uma Idade Média fértil no que concerne à participação feminina nas letras.

Referências

- BOLTON, Brenda. **A reforma na Idade Média**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BOHLER, Danielle Régnier. Vozes literárias, vozes místicas. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) **História das mulheres**. Porto: Edições afrontamentos, 1993. P.517-597.
- CALADO, Alder. **O Movimento das Beguinhas:** Interfaces e ressonâncias em experiências sócio-religiosas femininas do presente. João Pessoa, 2012. Disponível em: <http://consciencia.net/o-movimento-das-beguinhas-interfaces-e-ressonancias-em-experiencias-socio-religiosas-femininas-do-presente/> Acesso em: 25 de fevereiro de 2017
- CASAGRANDE, Carla. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) **História das mulheres**. Porto: Edições afrontamentos, 1993. P.517-597.
- DEMELAU, Jean. **História do medo no ocidente**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MACEDO, José Rivair. **A mulher na Idade Média**. 5.ed. – revista e ampliada. São Paulo: Contexto, 2012.
- NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. Negação e aniquilação em Marguerite Porete e Mestre Eckhart. In: Princípios: Revista de Filosofia, Natal, v.22, n.27, jan.-abr. 2015. ISSN1983-2109. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/viewFile/7380/pdf>.
- OPITZ, Claudia. **O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500)**. In:

DUBY, George; PERROT, Michelle. (Org.) História das mulheres. Porto: Edições afrontamentos, 1993. P. 331-351.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PINHEIRO, Mirtes. Hildegarda de Bingen: “Luz Iluminada pela Inspiração Divina.” **Graphos**. V.15, n.1 (2013)

Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16319/9348>

DO TROVADORISMO AO REPENTE NORDESTINO: REVISITANDO AS CANTIGAS DE *TENÇÃO* MEDIEVAIS PELOS DESAFIOS DA CULTURA POPULAR

Welson dos Anjos Pereira (UEPB)
Ma. Simone dos Santos Alves Ferreira (UFPB)

Introdução

Pensar o repente e os cantadores nordestinos é pensar uma forma de manifestação artística e cultural marcada pela arte popular cantada, pelo tom satírico, amoroso e pelas disputas de improviso. Algumas dessas marcas são características também da arte trovadoresca da Idade Média quando nos referimos às cantigas, especificamente, as da modalidade satírica de *tenção*.

Percebendo esses traços em comum às duas formas de arte em tempos tão diferentes e longínquos, o presente trabalho se propõe a analisar o diálogo entre as cantigas de *tenções* dos trovadores medievais e os desafios dos repentistas nordestinos, sua arte, características e seus temas. Para isso, escolhemos algumas das *tenções* de Joán Airas e Joán Vaásquiz, Martim Soares e Paio Soares de Taveirós e os desafios da poesia popular de Valdir Teles, Raimundo Caetano, Geraldo Amâncio, Rosinha Alves e Vital Ferreira.

Para tal, embasamos teoricamente nossa análise nas considerações de Massaud Moisés (2013), Spina (1956), Barros (2005), Sautchuk (2009), Mikhail Bakhtin (1987), Ramalho (2000), entre outros que se fizeram necessários. Tendo em vista que as manifestações artísticas foram desde a antiguidade, uma forma de se expressar e de se constituir no mundo é que se dá a importância de resgatar essas raízes, que se mostram de grande importância e imprescindíveis na formação cultural de uma sociedade.

A oralidade na Idade Média

O Trovadorismo é uma arte oral por excelência e foi um dos grandes difusores da literatura na Idade Média. Seu lirismo conseguiu arrebatar a adesão desde as classes populares até a mais alta nobreza. Além disso, sua dimensão se propaga pela Europa e perdura basicamente do século XII ao século XVI.

Porém, o que tem sido pregado pela historiografia oficial, como o mito de que várias obras tenham sido primeiro orais, contribui menos para compreensão global e crítica dessa literatura, do que com o processo de mitificação da Idade Média tentando desvirtuar a realidade dos fatos de acordo com interesses e preconceitos de um determinado grupo intelectual.

Esse preconceito, de diversas ordens, (desde classe até gênero) diga-se de passagem, foram postos em evidência pelo estudioso suíço Paul Zumthor. Não só ele, mas um grupo de estudiosos que começaram a partir da década de 80, propor uma releitura crítica dos textos medievais a fim de ressignificar a historiografia. É dentro dessa discussão que surge o debate acerca da oralidade na Idade Média proposto pelo referido autor.

A partir daí pudemos ter acesso a um panorama mais verídico e elucidativo acerca da importância da voz no medievo. De início, Zumthor distingue três tipos de oralidade: primária, mista e segunda. A primeira existe sem a escrita, a segunda coexiste com a escrita em uma sociedade onde ela exerce influência e, por fim, a última é aquela que existe numa sociedade letrada como a nossa, por exemplo.

Entre os séculos VI e XVI foi a oralidade mista e segunda que coexistiram nas sociedades, variando de acordo com o tempo e região, classe social entre outros fatores. E dentro desse panorama era muito comum que a oralidade se sobressaísse, até mesmo com a presença do texto escrito.

Segundo essa tendência, muitos monarcas contratavam pessoas para que lessem principalmente documentos para eles. Outros eram chamados para casamentos para entoarem e interpretarem as poesias e canções. Isso fez com que o papel do poeta que cantava e recitava composições alheias começasse a ter espaço, principalmente, num meio social onde o oral era sempre mais utilizado que o escrito. Trovadores também eram contratados para acompanhar as batalhas, pois ter alguém que poderia ser um soldado e em outros momentos um poeta era uma forma de manter o exército encorajado através das cantigas que contavam suas glórias.

Todavia, está para, além disso, a representatividade da oralidade do período era também uma dos principais entretenimentos, sobretudo em situações festivas. Bakhtin (1987) acentua claramente sua importância nas festividades de origem carnavalescas que chegavam a durar três meses do ano. O autor supracitado pontua ainda, que essa literatura de linguagem oral, vulgar era igualmente rica e mais diversificada que as eruditas, isso por que permitia tocar em temas até então intocáveis pelos eruditos.

E assim, de forma oral, surgiram muitas das grandes obras primas do século XII em diante. Elas eram improvisadas no canto, ganhavam o gosto dos ouvintes e eram repetidas, por outros artistas e só ulterior a isso eram escritas. Todavia, para alguns medievalistas não se admitia a crença de que um texto de alta qualidade como os escritos medievais fosse oral, pois,

[...] um preconceito muito forte impedia a maioria dos leitores eruditos de admitir que tivesse podido não haver sido nunca escrito e, na intenção do autor, não haver sido oferecido somente à leitura. O termo *literatura* marcava como uma fronteira o limite do admissível. Uma terra de ninguém isolava aquilo que, sob o nome folclore, se deixava às outras disciplinas. (ZUMTHOR, 1993, P.08.)

Consequentemente, ignorava-se tudo que se referia à arte cantada em detrimento de escritos de maior qualidade literária, que podem ser chamados de literatura, e os demais cantos eram considerados folclore que deveriam ser estudados por outras ciências.

A tese de Zumthor (1993) ganha força quando outros estudiosos, como Jacques Le Goff, aponta que uma sociedade leiga onde os escritos, os livros (principalmente dos monges e padres) eram mais objetos de luxo e decoração do que fonte de conhecimento a ser lido, sendo assim,

Os livros não foram feitos para serem lidos. Vão engordar os tesouros das igrejas, dos ricos particulares. [...] Alguns de seus autores recopilando as frases dos antigos ou dos padres das igrejas, afirmam com clareza a superioridade do valor de seu conteúdo espiritual. Mas acredita-se nas informações dos livros só por ouvir dizer e isso não faz, se não aumentar-lhes o valor material. [...] os livros são considerados baixelas valiosas." (LE GOFF, 1924. P. 32.).

Essa declaração de Le Goff demonstra não só o baixo valor utilitário dos livros, e da escrita na época, mas também uma falta expressiva de intelectuais que os produzissem criticamente, faltava comprometimento da ciência com o pensamento erudito e crítico. O que só veio acontecer tempos mais tarde com o surgimento em maior número das sociedades urbanas onde se desenvolveram as universidades. Além disso, a Igreja detinha todo o poder na época, e isso, impossibilitava mais ainda o desenvolvimento do interesse acerca dos livros, já que muitos inclusive, os que viviam em mosteiros eram impedidos de ler determinados livros. Na verdade, a Igreja como dominadora suprema vetava o acesso à literatura e ao saber.

A importância intelectual dos Trovadores

E nesse processo destacava-se o papel intelectual que os trovadores cumpriam em sua lírica contida nos gêneros abaixo descritos. Segundo Spina (1956) trovador era a

Designação que surgiu por volta do século XI, e que a partir dessa data passou a concorrer com a denominação de jogral e cedo penetrou nos outros idiomas românicos. Nascido por imitação do jogral, o termo distanciou-se deste, pois fixou a sua significação como poeta compositor e não executante, dada a categoria social mais elevada a que pertencia a classe dos trovadores. Trovador apresentava, sobre jogral, a vantagem de ser uma palavra com acepção determinada, mais segura, ao passo que o termo *jogral* admitia no seu tempo variadíssima significação (Spina, 1956. Pág. 433).

Sendo assim o trovador era um artista completo, não só compunha como também recitava, participava de todas as etapas desde a produção até a apreciação pelo público. O resultado do trabalho do trovador eram as cantigas que se classificavam em três classes: De amor, amigo e escarnio e maldizer.

Na cantiga de amor o eu-lírico é masculino, em que o homem dedica seu canto à sua amada. Esta geralmente de classe mais alta que o poeta, permanecia imutável e indiferente a ele, fazendo com que a cantiga tivesse um tom de “confissão dolorosa”, que é expressa logo na primeira *cobla* (MOÍSES, 2013), numa crescente emocional que toma todo o canto.

O poeta se dirigia a sua amada com muito respeito (*mia senhor, mia dona*) suas líricas eram quase sempre guiadas pelo que a sociedade exigia, ou seja, um ritual de zelo. Sendo assim, era impensável colocar um tom erótico as vistas, mas não impediam que eles o fizessem de maneira disfarçada em suas súplicas que disfarçavam seu verdadeiro impulso.

As cantigas de amigo, assim como as demais, se caracterizam pelo que diz na primeira estrofe, porém há nelas algumas peculiaridades. O eu-lírico é feminino e mostra o sofrimento da mulher, mas de acordo com Moisés (2013) quem ainda escreve é o homem. Porém, existem estudos como, por exemplo, de Ria Lemaire (2014) evidenciando que muitas cantigas de amigo foram de fato escritas por mulheres, mas devido às inúmeras problemáticas referentes à submissão e apagamento social da mulher no período medieval, não foram merecidamente reconhecidas. Essas cantigas expressavam os sentimentos das mulheres das camadas mais baixas e, geralmente, as descreviam como

humildes ingênuas que são desesperadamente apaixonadas pelo trovador, e revela sua inquietação ante o medo de perdê-lo para guerra, o que era de certa forma comum.

Outra modalidade de cantigas refere-se às cantigas de escárnio e maldizer. Ao contrário das duas últimas não trataram de amor nem de sofrimento amoroso, quando muito para satirizá-lo. E está aí seu grande tema, a sátira, o burlesco. Na cantiga de escárnio, a sátira se constrói de modo indireto utilizando sempre palavras de duplo sentido e geralmente não citava nomes. Já a cantiga de maldizer se constrói de modo direto, se revela o nome da pessoa a quem ele se dirige e sua linguagem é sempre clara buscando, de certa forma, ofender o outro utilizando, inclusive, palavras chulas e de baixo calão. Seus temas são diversos desde: o abuso econômico do clero, as barbáries dos reis, a covardia, a homossexualidade, outros trovadores e jograis, a mulher desprovida de beleza, a pedofilia, entre outros assuntos decorrentes dos vícios da sociedade da época.

Consequentemente, essas cantigas tem grande valor histórico e tocavam em assuntos tabus na sociedade da época, como afirma Moisés (2013):

[...]A linguagem em que eram vazadas admitia, [...] expressões maliciosas ou de baixo calão: poesia “maldita”, descambando para a pornografia ou o mau gosto, possui escasso valor estético, na sua linguagem e no seu valor estético, mas em contrapartida documenta os meios populares do tempo, na sua linguagem e nos seus costumes, com uma flagrância de reportagem viva. (Moises, 2013. Pág. 28)

Os poetas que escreviam/cantavam esse tipo de poesia geralmente as faziam para criticar alguém ou algum costume da época. Era também uma poesia de representantes das classes mais baixas e, de certa forma, era através dessas cantigas que essas pessoas adquiriram voz para se expressar frente às desigualdades e mal feitos dos poderosos.

Outro emprego que essa modalidade de cantiga teve na época era no que se chamava de *tensons*, isto é, cantigas de tensão dialogadas onde os trovadores faziam uma espécie de desafio em que trocavam críticas das mais variadas.

É a essa crítica social que se abrem espaços dentro do gênero satírico, no qual as cantigas de escárnio e maldizer e as tensões são suas representantes. Dentro desse gênero é criado todo tipo de crítica: a outro trovador, ao rei, jogral, padre, enfim a toda gama da sociedade, desde as classes mais baixas a mais alta estirpe da época. É nesse sentido, que se criam grandes espaços para que os trovadores entoem seu canto de forma organizada.

Barros (2011) acentua como isso se tornava comum em Portugal e Castela:

Nestes meios, era comum que os trovadores duelassem poeticamente uns contra os outros, trazendo a tona tenções sociais e políticas de diversos tipos, e era comum que expressassem mais ou menos livremente suas críticas sociais, políticas ou de qualquer ordem. Os espaços trovadorescos – isto é, os ambientes trovadorescos dos paços de Portugal e Castela – constituem-se desse modo em verdadeiros espaços abertos a disputa e à expressão de tenções sociais e políticas mediadas pela poesia. [...] (BARROS, 2011, P, 68.).

Sendo assim, eram espaços onde circulavam canções diversas com função voltada não só ao entretenimento, mas também ao pensamento da sociedade e da política, porém com limitação, já que muitas vezes esses eventos contavam com apoio dos monarcas e sua liberdade era relativa e não absoluta.

Dante disso, nossa investigação se deterá na modalidade satírica (cantigas de escárnio, maldizer e as tenções) atrelada à cantoria e o repente, modalidade da cultura popular oral representante no Brasil.

A cantoria e o repente

No Brasil, a arte oral tem encontrado, principalmente, na região Nordeste, a cantoria de viola, o repente como seu representante mais fiel. Os cantadores com suas violas levam a poesia de cidade em cidade, organizam grandes festivais e fazem a alegria do povo. Seus temas em geral estão ligados aos acontecimentos locais, mas isso não impede que eles transcendam essa barreira e falem acerca de temas vigentes em caráter universal. Buscam, portanto, lançar críticas, principalmente, de cunho moral e não se abstêm de tocar em assuntos polêmicos, como o aborto, por exemplo.

Os cantadores carregam em si a ideia de que sua qualidade fundamental é a capacidade de improvisação, por isso as cantorias se tornam em grandes campos de improviso e inspiração. O que não impede, todavia, que os repentistas também cantem poesias pré-compostas, sem deixar de seguir sua forma clássica.

Essas cantorias, conforme Sautchok (2009), também conhecidas como pé-de-parede são uma forma clássica e tradicional em que dois cantadores versam um com o outro em dialogo e atendem aos pedidos da plateia. Ela é regida de muitas regras, quebrando a ideia de que a fala é descuidada, regras que vão desde como os cantadores se apresentam, até as mais exigentes regras de oração rima e métrica. Que estarão dispostas a seguir.

A oração trata basicamente da coerência não só dentro dos versos, mas dentro da apresentação. Essa coerência diz respeito aos versos e também as palavras. Por exemplo:

se um cantador começa na poesia se referindo ao outro como *tu*, ela não poderá na mesma poesia se referir como *você*.

As regras de rima no geral são rígidas, porém tidas como primárias e de conhecimento e domínio de todos os cantadores. Pode ser resumida dizendo que elas devem ser sempre consoantes, ou seja, a correspondência da rima vai desde a vogal tônica até o fim da palavra (Sautchuk, 2009). A explicação dada pelos repentistas a respeito disso, segundo Sautchuk é que: “[...] não se rima “mulher” com “café”, “cantá” com “Ceará” e “cantadô” com “Chegô”. “mulher” rima com “quer”, “café” com “Assaré”, “Ceará” com “lá”, “cantador” com “amor” e “che gou” com “desabou”. ((Sautchuk, 2009. Pág. 26).

A métrica diz respeito ao ritmo e a estrutura dos versos e estrofes. Na cantoria, o mais comum são as sextilhas com esquema de organização em seis versos. A segunda mais utilizada são as décimas, com estrofes que podem conter sete, dez ou onze versos.

Podemos então perceber, que o repente nordestino não está abaixo do trovadorismo em temas, formas, estética, e regras. Pelo contrário, se assemelha muito, porém com peculiaridades de uma sociedade pós-moderna. E percebemos também que existe uma ligação intrínseca desses elementos. Embora um não deva estar subjugado ao outro, torna-se notório uma ligação, um regate do trovadorismo por parte dos repentistas.

Recuperando o satírico das cantigas de tenção medievais a partir dos desafios de repente

Como dito anteriormente, nossa análise detém-se das *tensions* de Joán Airas e Joán Vaásquiz, a de Martim Soares e Paio de Taveirós e os desafios de viola de Raimundo Caetano e Valdir teles. Cada produção aborda um tema característico diferente, quais sejam: a mulher, o jogral, a troca de ofensas, entre outros. Assim, traçaremos uma análise comparativa estrutural, de suas características e seus temas. Mas antes de transpormos esta análise faz-se necessário que falemos um pouco desses artistas.

Martim soares é natural de Rilba lima (atual ponte de lima), onde teve convívio com o rei Afonso X e com diversos artistas. Sua produção artística se compõe por cantigas de amor, escárnio e maldizer e tenções.

Paio Soares de Taveirós foi trovador da segunda metade do século XII e fazia parte da pequena nobreza galega sendo considerado o autor da primeira cantiga galego-portuguesa.

Joán Airas é de nacionalidade espanhola e seu nascimento data de aproximadamente da segunda metade do século XIII, mas apesar de espanhol sua cidadania é portuguesa. Quanto a Joán Vaárquiz, encontramos informações desencontradas e contraditas, então preferimos não trazê-las aqui sem comprovação de veracidade.

No que concerne aos repentistas, Valdir Teles é um dos mais reconhecidos cantadores nordestino. Nasceu na cidade de Livramento no cariri paraibano e fez carreira na cidade de São José do Egito no vale do Pajeú, grande berço da arte popular e do repente.

Raimundo Caetano, também paraibano, nasceu em Cuité e vem de uma família tradicional de cantadores, desenvolveu vários trabalhos ao lado de Valdir Teles e Geraldo Amâncio, outro grande cantador nordestino. Geraldo Amâncio é poeta de grande reconhecimento, alguns dizem, inclusive, que é o melhor da atualidade. Nascido na zona rural do município de Cedro no Ceará na década de quarenta se tornou, além de cantador de viola, um escritor.

Temos ainda Rosinha Alves e Vital Ferreira, que são repentistas também, porém dada a escassez de estudos que revelem suas biografias tivemos acesso apenas a sua obra e não a sua história.

Diante do exposto, feitas as devidas situações temporais, geográficas e biográficas, passamos agora a analisar as cantigas e canções e suas semelhanças.

A primeira grande semelhança entre essas manifestações artísticas se refere às formas. É comum no repente que os poetas se enfrentem em desafio improvisado (o que também acontece no Trovadorismo, principalmente o Ibérico, nas *tensons* de escárnio e maldizer). Para ilustrar isso vejamos um trecho da disputa entre Raimundo Caetano e Valdir Teles:

Valdir Teles

Sua historia para o mundo não é linda
você tem o caráter duvidoso.
Conviver com você é perigoso
trabalhar do seu lado é mais ainda.
sua historia de monstro só se finda
quando a morte joga-lo no caixão.
reduzir a matéria ao pó do chão
pra você da sossego a humanidade.
cantador que não tem dignidade
não merece viver da profissão.

Raimundo Caetano

Se a pessoa dizer Valdir se zanga,

mas de doido tem toda ferramenta
um chapéu atolado até na venta
parecendo um tenente bugiganga
ganha o povo no grito solta a franga
que falando em vergonha, a dele é pouca
a visão é tapada a mente é oca
e o que chama de arte é só zoada.
Eu não tenho os ouvidos de privada
para gostar do que sai da sua boca.¹

Percebemos que os artistas instigam uma discussão com troca de agressões verbais e difamações, os versos obedecem à regra decassílaba de rima e métrica em pleno improviso, com assuntos que podem ser sugeridos inclusive pela plateia. Porém, ao contrário do que geralmente acontece no Trovadorismo, a intensão aqui não é satirizar ou criticar alguém. O que se evoca aqui é o humor. Todavia, como veremos mais a frente, essas disputas evocam também temas relacionados ao mundo e aos problemas da sociedade em geral.

Poderemos, no entanto, perceber uma semelhança dessa disputa com a *tenson* entre Martins Soares e Paio de Taveirós quando satirizam o fato de um “*vilan*” pretender-se jogral e querer viver da arte de trovar. Os dois estão de acordo no que se refere à qualidade daquele, porém Martim insiste que possa haver uma forma para ele elevar sua categoria, enquanto Paio é enfático em sua negativa:

Martim Soárez

Ai, Pai Taveirós, venho-vos rogar
por um meu homem que nom quer servir,
que o façamos, mi e vós, jograr,
em guisa que possa per i guarir;
pero será-nos grave de fazer,
ca el nom sabe cantar nem dizer
rem, per que se pague del quen'o vir.

Paio Taveirós

- Martim Soárez, nom poss'eu osmar
que no-l'as gentes queiram consentir
de nós tal homem fazermos poiar
em jograria; ca, u for pedir,
algu[é]m ve[e]rá-o vilam se[e]r,
trist'e [no]joso e torp'e sem saber,
e haver-s'-á de nós e del riir.²

Aqui não teremos um embate direto entre trovadores, mas sim uma união para falar sobre um terceiro não presente, isso é característico nas cantigas Galego-portuguesas

¹ Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=YWz1LeNPb1c> acesso em 25/04/2017

² Disponivel em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt> acesso em 22/04/2017

de escárnio falar mal do outro de forma indireta. Segundo Barros (2011): “Através das *tenções*, os trovadores galego-portugueses podiam se enfrentar diretamente. Mas podiam também atingir um terceiro, não presente na disputa, que fosse referido direta ou encobertamente” (Barros, 2011. Pág.).

Podemos então perceber uma notável semelhança e uma notável diferença também. A semelhança reside, entre outras coisas, na crítica feita a outro colega de profissão, ou pelo menos que se pretende a isso, ironizando sua capacidade que é recorrente no repente. Porém não com a mesma intenção (e reside aí a diferença), nessa *tenson* há mais do que mera recusa a um poeta. Há uma forma de repressão dos trovadores nobres e fidalgos em relação aos artistas menores e a tipos sociais inferiores, como os que advêm de origens humildes.

Se fossemos fazer uma atualização dessa repressão, teríamos que a literatura canônica e seus historiógrafos e teóricos seriam os trovadores de outrora e os *vilões* seriam os repentistas. Isso por que a “alta literatura” não reconhece muitas vezes a importância cultural, social e estética que tem esses artistas. Poderemos aqui relembrar a crítica de Cândido, para quem os cantadores nordestinos soavam desafinados. E apesar do avanço dos estudos da arte popular, o repente sofre com o preconceito daqueles que veem na arte apenas o estético. Mas isso é tema para estudos posteriores. Por enquanto continuemos a analisar o nosso corpus.

Em outra disputa de Geraldo Amâncio e Valdir Teles encontraremos uma espécie de crítica e de reclame da realidade social da atualidade, na qual os artistas argumentam que o passado tem melhores valores culturais, morais e religiosos.

Valdir Teles

Na viola eu aconselho
às crianças de hoje em dia,
que o período que eu vivia,
eu lia noutro evangelho,
tomava bênção a pai velho,
mesmo sem ser meu parente,
hoje no lugar da gente
já existe uma mudança.
Quando eu era criança
meu mundo era diferente.

Geraldo Amâncio

Já mudou a tradição,
da nossa velha morada,
não tinha mulher pelada
passando em televisão,
nem existia ladrão,
que vive assombrando a gente,
o bandido atualmente
acaba a nossa esperança.

Quando eu era criança
meu mundo era diferente.³

O importante para percebermos aqui é um elemento novo em relação à disputa anterior, os dois últimos versos se repetem em todas as estrofes, o que é muito semelhante com o estribilho (refrão) da terminologia poética dos trovadores. É importante também acentuar que não há aqui uma troca de críticas ou deplorações, há sim uma crítica a algo exterior, à sociedade.

Já na *Tenson* de Joán Airas e Joán Vaásquiz revela-se algo diferente. O assunto em questão são as mulheres. Joán Vaásquiz diz ao seu parceiro que ele será punido por Deus pelo fato de cantar tão mal em relação às mulheres. Este lhe responde que sempre cantará mal a elas, pois o fez grande penar:

-Joán Airas, ora vej'eu que ha
Deus mui gran sabor de vos destroír,
pois vós tal cousa fostes comedir:
que, de quantas molheres no mund'ha
de todas vós gran mal fostes dizer,
cativ', e non soubestes entender
o mui gran mal que vos sempr'én verrá.

-Joán Vaásquiz, sempr'eu direi ja
de molheres moito mal, u as vir;
ca, porque eu foi end'ua servir,
sempre mi gran mal quis e querrá ja;
por gran ben que lh'eu sabía querer,
casou-s'ora, por mi pesar fazer,
con quen a nunca amou nen amará.⁴

A questão parece ser realmente uma desavença amorosa que fez com que Airas desacreditasse no amor e nas mulheres. Essa estrofe de versificação parece muito com as décimas da cantoria de pé-de-parede, composta por sete versos. Além disso, dialoga diretamente com outras disputas nordestinas, como é o caso da de Rosinha e Vital:

Vital Ferreira

Ao lado de rosinha
Venho me apresentar
Mas é com uma mulher
Mulher não sabe cantar
Mulher só dá pra três coisas>
Mentir, ser besta e chorar

Rosinha Alves

³ Disponível em: <http://www.luizberto.com/repentes-motes-e-glosas/geraldo-amancio-valdir-teles-e-raimundo-caetano> acesso em 25/04/2017

⁴ Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt> acesso em 22/04/2017

Hoje venho pra cantar
Um assunto diferente
Venho dizer que a mulher
Cresceu mais atualmente
Dando um basta nos machistas
Que descriminam a gente⁵

Podemos perceber nos versos apresentados um diálogo interessante para compreendermos o quanto os temas ainda permanecem atuais. Ainda há uma certa tentativa de menosprezar as mulheres, com uma grande diferença que é o fato de que temos a voz feminina reagindo ao ataque, o que não pode se ver na produção anterior. De qualquer forma, nesta última, a mulher se impõe como sujeito de direitos e defende o seu sexo perante a ideologia machista dominante.

No notado até aqui percebe-se algumas aproximações e distanciamentos nas produções apresentadas. As canções trovadorescas indubitavelmente exercem influências dentro da cantoria nordestina, porém o distanciamento temporal e cultural fez com ela se tornasse uma arte de riqueza e estética própria, mantendo riqueza popular em seu corpo através de seus temas.

Considerações finais

A partir do que foi apresentado brevemente neste artigo, pudemos perceber uma forte ligação entre duas artes intrinsecamente relacionadas em sua forma, estilo, execução e temas. Essas semelhanças mostram um resgate, ou até mesmo, um resíduo medieval e trovadoresco em suas produções. Sua importância está justamente em tentar entender de onde veem as raízes dessa arte que representa uma cultura ainda forte na atualidade. Resgatar esse passado é, portanto, resgatar a sua cultura e suas raízes.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rebelais. Tradução Yara Fratechi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARROS, José D'Assunção. **Os trovadores ibéricos e as tensões sociais: enfrentamentos internobiliárquicos (séculos XIII e XIV).** Signótica, v. 23, n. 1, p. 65-85, jan./jun. 2011.
- LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média.** Tradução: Marcos de Castro. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

⁵ Disponível em: <http://m.youtube.com/watch?v=ZK1tib9JgJY> acesso em 25/04/2017

- MOISÉS, Massaud. Trovadorismo. In: **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix 2013.
- RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina: pensando uma estética da cultura oral**. Ensaio à universidade Estadual do Ceará, 2001.
- SAUTCHUCK, João Miguel M. **A Poética do improviso: Prática e habilidade no repente nordestino**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009
- SPINA, Segismundo. **A cultura literária Medieval: uma introdução**. São Paulo: editora 1956
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

Referências eletrônicas

- <https://m.youtube.com/watch?v=YWz1LeNPb1c> acesso em 25/04/2017
- <http://cantigas.fcsh.unl.pt> acesso em 22/04/2017
- <http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2011/ramalho.pdf>. Acesso em: 30/03/2017
- <http://www.luizberto.com/repentes-motes-e-glosas/geraldo-amancio-valdir-teles-e-raimundo-caetano> Acesso em 25/04/2017
- <http://m.youtube.com/whatch?v=ZK1tib9JgJY> acesso em 25/04/2017

O RISO E A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA NA IDADE MÉDIA: DA CONDENAÇÃO À CARNAVALIZAÇÃO

Gracielle Angeline Tavares da Silva (UFPB)
José Suetônio Ramos Gonçalves (UFPB)
Maria Lucivânia da Silva Bernardino (UFPB)

I. O RISO NA IDADE MÉDIA: UMA ABORDAGEM BAKTHNIANA

Uma das primeiras referências que temos do riso é a da concepção bíblica quando se refere a Abraão e Sara:

“[...] Onde está Sara, tua mulher? “Ela está na tenda”, respondeu ele. E ele disse-lhe: “Voltarei à tua casa dentro de um ano, a esta época; e Sara, tua mulher, terá um filho.” Ora, Sara ouvia por detrás, à entrada da tenda. (Abraão e Sara eram velhos, de idade avançada, e Sara tinha já passado da idade.) Ela pôs-se a rir secretamente: “Velha como sou, disse ela consigo mesma, conhecerei ainda o amor? “E o meu senhor também é já entrado em anos.” O Senhor disse a Abraão: “Por que se riu Sara, dizendo: ‘Será verdade que eu teria um filho, velha como sou?’ Será isso porventura uma coisa muito difícil para o Senhor? “Em um ano, a esta época, voltarei à tua casa e Sara terá um filho”. Sara protestou: “Eu não ri”, disse ela, pois tinha medo. Mas o Senhor disse-lhe: “Sim, tu riste”.

Segundo Minois (2003), o riso era inexistente no jardim do Éden, onde a perfeição reinava absoluta, nem mesmo o riso de satisfação era bem quisto, aparecendo aí como sinônimo de subordinação. Após a efetivação do pecado original por Adão e Eva a natureza humana conhece o desequilíbrio e a desarmonia e passa a ver no riso um mecanismo de fuga para suas fraquezas. Nesse sentido, o riso surge como consequência direta das imperfeições do homem, adquirindo caráter negativo, ligado ao diabólico, contra tudo que é considerado supremo e, portanto, recriminado pelo Cristianismo, conforme assegura Minois (2003, p. 147):

“[...] para todos os fundadores de ordens religiosas, o riso é considerado inimigo da perfeita vida cristã, um elemento perturbador da ordem, nascido com o pecado original e uma manifestação de orgulho, porque o riso é sempre um sentimento de superioridade, zombaria e desprezo pelo outro. Sobretudo o riso desenfreado, barulhento e prolongado.”

Alberti (2002, p. 68) reitera que “[o] riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia”, corroborando para a seriedade trazida pela religião cristã, a qual fazia distinção entre dois tipos de riso: o riso sagrado, voltado para a temática divina, considerado bom (=

Deus), comedido, sem zombaria ou escárnio e, o profano, de conteúdo maligno e desprezível, exagerado e sem pudor, propagador do caos (riso mau = diabo).

Entre os gregos o riso também desempenhava um papel maléfico, estando associado ao aspecto sério e conservador. Além disso, era controlado e submetido a regras que liberavam sua prática, uma vez que este desvirtuava o homem de sua essência fundamental, representada pela sabedoria e pela verdade, confundindo-lhe pelos falsos prazeres propiciados pela noção de uma “felicidade terrena” e de “prazeres impuros”. O tom sóbrio e util do risível pode ser mesmo percebido na literatura, nas comédias e nas próprias esculturas gregas. Essa emergência proibitiva do riso entre os gregos encontra embasamento teórico-filosófico nos grandes pensadores da época, notadamente Platão e Aristóteles (ALBERTI, 2002; MINOIS, 2003).

Platão via o riso como uma manifestação desprezível, grosseira e execrável das emoções. Aristóteles, em sua obra, intitulada “Poética”, enfatiza a supremacia da tragédia em relação à comédia, uma vez que a primeira simbolizaria os homens superiores, com suas encenações de situações da vida real, valendo-se do uso de máscaras para endossar o tom sério nas ações representativas dos sujeitos, enquanto à segunda, por sua vez, era relegado o plano inferior, secundário e meramente complementar, para distingui-la do gênero anterior, dedicada a provocar o condenável riso, limitando-se à imitação dos homens inferiores (SOUZA, 2017).

[...] a comédia, como dissemos, é a imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiura sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES, 1997, p. 23-24).

Ainda conforme Minois, 2003, nesse período, havia dois tipos de riso: o *gêlan*, simples e dissimulado e, o *katagêlan*, agressivo e debochado. Ambos deveriam atuar de modo prudente e moderado, restritos a ocasiões específicas como nas práticas festivas de celebrações aos deuses, marcando a interligação do humano ao divino. Desse modo, o riso adquire feição ambivalente: de um lado retrata a supremacia do sagrado, servindo de deleite aos deuses e, de outro, a fragilidade do ser mundial, a sua natureza imperfeita e pecadora. Ademais, o riso representava ameaça à estabilidade da ordem e dos bons costumes sociais. Na política, chega inclusive a ser proibido. Portanto, pode-se dizer que havia tanto uma condenação teológica quanto platônica, aristotélica e política.

A concepção negativa associada ao riso é reproduzida na sociedade romana, de modo semelhante aos gregos, em que um severo controle era exercido sobre o gesto livre de rir, passando por certas regras de conduta e, sendo submetido a ocasiões específicas do cotidiano, sobretudo, nos discursos políticos. Nestes cenários nos quais o riso era permitido como função derrisória, a sátira desempenhava papel preponderante na função enunciativa dos sujeitos e o termo *ridiculum* era utilizado para diferenciar do *risus* voltado para o divertimento. O riso festivo, por sua vez, promovia temporariamente a descontração, tirando o indivíduo de seu ambiente ordinário, possibilitando-lhe transgredir limites e regras (ALBERTI, 2002; MINOIS, 2003).

Pode-se afirmar que a principal atribuição do riso entre os romanos era a de cunho moral, burlesco, satírico e cáustico, praticado predominantemente na política, como arte retórica, visando sempre à manutenção da ordem social e o rememoramento humano de sua condição frágil e decadente, conforme nos mostra Minois, 2003 (p. 83-4, 91):

“[...] o riso e a sátira, num clima burlesco, são, de fato, as marcas específicas do riso romano, oriundas, talvez, da causticidade camponesa das origens latinas [...] um instrumento de causa moral; trata-se de transmitir uma lição, com uma palmada ou uma carícia, mas sempre rindo [...]. A defesa das tradições e da ordem estabelecida. Sob sua forma mais antiga, antes mesmo da escrita, ela é praticada por meio de cantos e versos de ironia dirigidos a magistrados e generais vencedores, para lembrá-los de que, apesar de sua grandeza, eles continuam homens. É ainda uma manifestação de bom senso rural cáustico, visando equilibrar a exaltação excessiva dos grandes homens.”

Com a decadência do Império Romano, por volta do século V d.C. e a ascensão do Cristianismo, o riso romano, com toda sua pluralidade, sua hilaridade, seu teor cáustico, zombador e exagerado, é gradativamente substituído pelo riso proibitivo, decadente; um riso que é perigoso, ameaçador do status quo vigente, pois “ele vigia as expressões subversivas das festas e comédias”. Essa restrição ao riso perdura durante toda a Idade Média, contrapondo-se ao observado no século XX, no qual a expressão do riso é tomada como positiva e demonstração de fé (MINOIS, 2003).

O riso na Idade Média exerce função paradoxal. Ao mesmo tempo em que a sociedade, regrada pelos ditames dogmáticos da Igreja Cristã, adota uma postura censuradora em relação ao riso, este é evidenciado, ainda que de maneira restrita, nos acontecimentos festivos populares da época, quebrando um ciclo de hierarquias e invertendo valores sociais secularmente consagrados. A Igreja proibia determinados festejos artísticos a exemplo das peças teatrais, dos espetáculos circenses e do carnaval

por seus conteúdos de natureza substancialmente profana e subversiva que deturpava e comprometia a ordem moral e os valores religiosos preconizados pela realeza e pelo clero (MINOIS, 2003).

Nesse contexto Bakthin (1999) evidencia o riso carnavalesco como principal símbolo da transgressão dos princípios morais formais do medievo, desenvolvendo em seu livro intitulado “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” uma teoria transformadora e inovadora da cultura cômica popular.

Oriundo das festividades romanas, o carnaval, de acordo com Bakthin (1999) era uma festa essencialmente pagã, porém com certo viés religioso por anteceder o período da quaresma, no qual os indivíduos sofriam as privações físicas da carne visando à purificação da alma, e, incorporando como elemento preparatório o riso alegre em seu cotidiano pré-quaresmal. Porém a função do riso não era apenas a de promover o contentamento da população, mas, pelo contrário, atuava em oposição ao sério, ao individual, ao medo, as leis, aos padrões determinantes da sociedade, à ordem, aos preceitos dogmáticos, à discriminação estabelecida pela desigualdade social hierárquica, ideológica e de sexo, privilegiando-se os grupos marginalizados, a liberdade sem limites, a coletividade, a alteridade e o contato familiar entre as pessoas, numa espécie de manifestação extraoficial e “às avessas”, representando um espetáculo ritualístico, um princípio coerente e organizado de compreensão de mundo.

Para endossar as ideias apresentadas no parágrafo anterior, trouxermos um trecho de Bakthin, (1999, p.10) no qual o autor sublinha em trechos de sua obra atribuições concernentes ao riso carnavalesco, certificando que o riso carnavalesco “[é] antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato cômico isolado [...] é em primeiro lugar patrimônio *do povo* [...]; todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega a afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.

Ainda nas palavras de Bakthin (1999, p. 06-7):

“[...] é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização. Era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus.”

Três são as grandes expressões da cultura cômica popular que, embora aparentemente heterogêneas, têm no riso o seu instrumento unificador. São elas: as formas de risos e espetáculos; as obras cômicas e verbais (escritas e verbais) e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, muito comum no gênero cantigas, em especial as de escárnio e de maldizer.

II. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS CANTIGAS DE ESCÁRNIO E MALDIZER

Nas cantigas de escárnio o eu-lírico tece uma crítica indireta e com duplos sentidos a alguém. Já nas cantigas de maldizer, tais críticas caracterizam-se por ser de cunho direto, acompanhado por palavras mais agressivas, obscenas ou mesmo impropérios, geralmente revelando a público o nome do alvo satirizado. Essas composições trovoadescas trazem uma grande quantidade de construções destinadas à figura feminina, descrevendo as mais diversas situações cotidianas que envolvem a mulher como protagonista de ações condenadas pela sociedade vigente (CERCHIARI, 2009).

O ambiente cortês constituía palco principal para as apresentações, nas quais, mesmo havendo um número considerável de damas, era comum destinar ao homem todos os préstimos e homenagens, relegando à mulher uma participação secundária e irrelevante, de conotação negativa, decorrente do conteúdo picaresco trazido nas cantigas, que levava quase sempre ao deboche e ao riso. Nesse contexto, a mulher costumava ser ridicularizada sob diversos aspectos, dentre eles estão o adultério, a velhice, a feiura, e, sobretudo, o seu comportamento sexual.

Utilizando as palavras de Candice Cerchiari (2009):

[...] Além da preocupação com as questões linhagísticas servir como pano de fundo para o ridículo deste terror masculino, a infidelidade da mulher aos princípios da castidade ou da fidelidade conjugal são veículo para o engrandecimento do trovador, que se arroga a posição de conquistador. (CERCHIARI, 2009, p.95)

Podendo a sátira ser direcionada tanto à mulher quanto ao marido traído e até mesmo à família. Outro tipo de infidelidade retratada pelo cantor satírico galego-português é o desrespeito aos votos religiosos. Existiam várias cantigas direcionadas às abadessas, contendo insinuações de que estas recebiam presentes de admiradores, iam para o convento contra a própria vontade e, assim, traiam os votos religiosos, por falta de vocação para o chamamento espiritual. Cerchiari (2009) destaca ainda que a alta posição dessas mulheres na hierarquia eclesiástica não impedia a sátira, uma vez que seus nomes

não eram identificados. Acresce a respeito desse tema o envolvimento das religiosas com clérigos. Segundo os trovadores, as mulheres eram sedutoras e sedentas de sexo, uma tentação para que os religiosos traíssem seu compromisso com a castidade.

Em cantiga de autoria de Afonso Eanes do Coton (L 37, CBN 1579, CV 1111), o trovador, recém-casado, se dirige a uma abadessa, não identificada, solicitando que esta lhe ensinasse as técnicas do amor, pois ouvira dizer que era muito conhecedora dessa arte, recomendando, inclusive que mulheres inexperientes também recorressem às aulas da religiosa. (CERCHIARI, 2009, p.98)

Quanto à zombaria às damas feias é possível encontrar inúmeras cantigas no cancioneiro galego-português. Os Trovadores procuraram ridicularizar as em suas cantigas, apontando-lhes a velhice ou a feiura, deixando claro que elas só terão algum valor, “enquanto forem jovens e belas”. “As cantigas apresentam claramente o adjetivo “velha” como insulto”.

O rei Afonso X, o sábio, declara não querer “donzela feia, que em sua porta expila gases” (L7, CBN 476, CB 370), acrescentando em cada estrofe um defeito físico e/ou uma associação com algum animal: negra como carvão/sison, peluda como cão/escorpião, cabelos brancos/camelô, velha de má cor. Em outra cantiga, o rei de Castela associa Sancha Anes com uma “carrada de palha”, declarando-a tão gorda e mal talhada que parecia, portanto, uma carroça lotada de palha (L28, CBN 458, CB 350). (CERCHIARI, 2009, p. 107-108)

O interesse feminino por bens materiais, principalmente se a mulher usa seu corpo para conseguir fortuna, pode ser evidenciado nas cantigas. Um exemplo é a composição de Pero D’Ambroa, na qual o cancioneiro narra a “dificuldade” em negociar financeiramente os “serviços da mulher”:

“ Fazen soldada de ouro, que val
mui mais ca o vosso cono, de pran;
fazen soldada de ver [ça], de pan;
fazen soldada de de carn’ e de sal;
poren devedes de cono fazer
soldada, ca non á de falescer
se retalhardes, quen vos compr’ o al.”

A figura feminina foi, sem dúvida, alvo de numerosas críticas e preconceitos explorados nas trovas medievais burlescas. A mulher aí aparece como um retrato feio, devasso e interesseiro do mundo. As cantigas dirigidas às soldadeiras e às religiosas vigoram numa espécie de registro satírico erótico-sexual, funcionando como modelo de denúncia dos maus costumes, sem deixar de lado o humor ambíguo e o sentido moralizador por elas trazido.

III. A SÁTIRA CONTEMPORÂNEA E A CULTURA POPULAR

O teórico russo, Mikael Bakthin, em seus estudos voltados para a cultura popular cômica, busca explicar o universo simbólico transformador da sátira e do deboche enquanto instrumentos de resistência aos valores elitistas dominantes secularmente consagrados na sociedade contemporânea, visualizados, por exemplo, nas paródias, na piada controlada, nas charges e na literatura de cordel.

Conforme visto até aqui, as cantigas satíricas, ao contrário das de amor, depreciavam a imagem da mulher, descrevendo-as como figuras hediondas. Essa maneira de tratar o feminino com motivos de risos ultrapassou a época trovadoresca chegando à literatura de cordel.

O cordelista paraibano do séc. XIX Leandro Gomes de Barros, na seu poema intitulado “O gênio das mulheres”, enumera várias características que desfavorece a figura da mulher, conforme verificamos na estrofe abaixo:

A língua é contaminada
De matérias inflamáveis,
De muitos fluidos elétricos,
E corpos desagradáveis;
Tem no peito um gavetão,
Depósito de ingratidão,
Ódio, amor e mau costume;
No pé do pulmão esquerdo
Tem um enorme torpedo
Donde dispara o ciúme.

A relevância das cantigas satíricas é tanta que pode ser percebida no âmbito musical contemporâneo brasileiro, em construções dos mais diversos tipos, seja na forma de críticas diretas ou indiretas, perpassando pelas temáticas políticas, econômicas, sexuais e culturais da vida comum. A banda Mamonas Assassinas, renomada na década de 90, tinha na essência de suas letras a sátira. Veja a semelhança da letra de “Uma Arlinda Mulher” da referida banda, com a cantiga Caldeirón-CV 1152, nos trechos a seguir:

**Uma Arlinda Mulher
(Mamonas Assassinas)**

Te encontrei toda remelenta e estronchada
Num bar entregue às bebida
Te cortei os cabelos do sovaco e as unhas do pé
Te chamei de querida
Te ensinei todos os auto-reverse da vida
E o movimento de translação que faz a terra girar
Te falei que o importante é competir
Mas te mato de pancada se você não ganhar

Caldeirón- CV 1152

Sobrancelhas mesturadas,
Grandes e mui cabeludas,
Sobre-los olhos **merjudas**; (caídas)
E as tetas pendoradas
E mui grandes, per boa fe;
Há um palm'e meio pé
E no cos três polegadas.

A imagem presente nos exemplos acima representa o humor crítico e ridicularizante, no qual se revela a realidade factual cotidiana de maneira não convencional, tomando por base contextos específicos que apontam para o riso e a reflexão por parte do público. Assim, a partir do teor essencialmente grotesco e jocoso de sua linguagem literária, a cultura cômica popular mostra que o humor verbal constitutivo nas diversas manifestações artísticas sempre foi significativo como espaço para a contestação de valores instituídos pelas ideologias elitistas dominantes, aproximando-se da dimensão de cultura popular apresentada por Bakthin (1999).

CONCLUSÃO

Vimos que a sátira é um ataque, uma agressão verbal, algumas vezes sutil, outras vezes com uma linguagem grosseira e obscena, e tem como objetivo em comum o riso. A sátira tenta moralizar a sociedade, apontando comportamentos inadequados daqueles que pregam respeito, obediência e bons costumes. Desse modo, compõe uma crítica social e moral com a finalidade de reformar a essência humana.

De acordo com Graça Lopes, a tradição satírica medieval é antiga, precedendo, inclusive, a tradição clássica. Logo, ela cumpre inegavelmente um papel de intervenção política na realidade, comum às manifestações carnavalescas, das quais surgem as cantigas de escárnio e maldizer, associadas à denúncia da vida cotidiana medieval

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, V. **O riso e o risível: na história do pensamento.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARISTÓTELES; HORÁRIO; LONGINO. **A Poética Clássica.** Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução Yara F. Vieira. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação da comédia.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BREMNER, J.; ROODENBURG, H. (orgs.) **Uma história cultural do humor.** Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CERCHIARI, Candice Quinelato Baptista. **Fea, velha, sandia – Imagens da mulher nas cantigas de escárnio e de maldizer galego-portuguesas.** 2009. 151 fl. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de História, Universidade de São Paulo, 2009.
- LOPES, Graça Videira. **A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses,** Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- MEDEIROS, Irani. **No reino da poesia sertaneja.** Antologia: Leandro Gomes de Barros-João Pessoa: Ideia, 2002.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio.** Tradução Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- SOUZA, Valdênia Késia Maciel Vargas. **A emergência do riso como enunciado.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL)/ Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia: 2017.
- <https://www.letras.mus.br/mamonas-assassinas/24152/>, acesso dia 21/05/17 às 12:06 h.

DIÁLOGOS ENTRE A FILOSOFIA MEDIEVAL-TOMISTA E A JUSFILOSOFIA CONTEMPORÂNEA: ENSAIO HERMENÊUTICO E AXIOLÓGICO

Claudio Pedrosa Nunes (UFCG)

I. Introdução

A Idade Média constituiu-se num período de especial dinâmica social e de singular estabilidade das instituições. O homem medieval conduzia-se sob padrões e costumes reputados convenientes pelo estado natural das coisas emergentes da ordem divina. Mesmo as eventuais alterações sociopolíticas de iniciativa do reino ou do feudo eram apenas uma confirmação da ordem que se sucedia para a continuidade da convivência social. Toda atividade do homem medieval, seja manual ou intelectual, é impulsionada pela continuidade e preservação da estabilidade das relações sociais, jurídicas, políticas e econômicas numa espécie de convicção da sedimentação do bem-estar comunitário.

Estas constatações nos obrigam a admitir o que Kenny (2010, p. 9) concebe por “ligação da filosofia antiga, medieval, moderna e contemporânea numa única narrativa que trate temas conexos”. É que, em filosofia, alguns temas e categorias hoje em voga conservam em grande medida, senão integralmente, as características, fórmulas e conceitos construídos especialmente por estudiosos e doutores antigos e medievais.

É nesse panorama filosófico e jusfilosófico que se espraia a presente pesquisa. O objetivo é realizar uma investigação adequada, embora sem pretensão de esgotar a temática, sobre os notáveis diálogos e conexões que se podem regularmente perceber entre variados dogmas, categorias e instituições filosóficas e jusfilosóficas do medievo e da contemporaneidade, com especial destaque para a doutrina teológico-filosófica de Tomás de Aquino.

Evoca-se nesse ambiente a proeminência do direito natural do medievo tardio como fonte de excelência, inclusive normativa, para efeito de edificação das bases fundamentais desses diálogos e conexões, com concurso dos costumes sociopolíticos e socioeconômicos de então, cuja engenharia conserva remanescentes inclusive nos julgados tribunalícios contemporâneos.

Em apelo de problematização, o estudo sugere uma rediscussão a respeito da perspectiva hoje sedimentada de conhecimento estanque entre os variados períodos históricos da filosofia e do direito, numa espécie de exclusão definitiva de tudo o que concerne à Idade Média, esta muitas vezes impropriamente denominada “Idade das Trevas”. E, nisso, indaga-se: é correto afirmar que a filosofia medieval nada oferece de significativo e substancial para os estudos jurídico-filosóficos do nosso tempo? Estaria ou não a filosofia medieval-tomista impregnada por dogmas cristãos católicos odiosos que a expurgam como segmento do conhecimento capaz de construir bases sólidas para o direito contemporâneo? Trata-se, outrossim, de pesquisa conduzida sob o método dedutivo, com pesquisa de natureza histórico-filosófica e dissertativa e fonte de dados documental e bibliográfica.

II. O que é filosofia medieval-tomista?

A indagação em foco certamente atrai a perseguição das características e do mérito da filosofia medieval. A filosofia medieval caracterizou-se sobretudo pela busca de sintonia entre o conhecimento clássico grego e romano com a teologia da Igreja Romana. O desenvolvimento das ciências, o surgimento das universidades e a formação dos conglomerados urbanos também são fatos que identificam o perfil da sociedade medieval e, com esta, o próprio florescimento do pensamento filosófico de então.

Nesse contexto, a doutrina cristã, então elevada a dogma constitutivo da razão de ser das instituições, exerceu um papel condensador e aglutinador no sentido de conferir legitimidade ao ambiente secular a partir da sedimentação da cultura da autoridade da Igreja. Tal conjuntura era derivada da afirmação dos eclesiásticos como autoridades estabelecidas por conduto da vontade e da bondade de Deus, por meio dos quais a sociedade humana alcançaria o adequado equilíbrio.

Assim, a filosofia medieval avançou nos mais variados sentidos, desde as justificativas da existência do mundo e de seu Criador⁶ até os pormenores da justiça comutativa⁷ e do direito contratual, com seus naturais desdobramentos nas mais comezinhas relações interpessoais. Assim, no âmbito do direito, o pensamento filosófico medieval revelou-se fértil e profícuo.

⁶ A existência de Deus e a criação do mundo são especialmente evocadas na *prima pars* da Suma Teológica de Tomás de Aquino, a partir da Questão 2.

⁷ O tratado da justiça encontra-se na *secunda secundae* da Suma de Tomás de Aquino, a partir da Questão 58.

Por outro lado, o objeto material da filosofia medieval é complexo e multiforme. Nesse período de cerca de mil anos (Séculos V a XV aproximadamente) as transformações socioeconômicas e socioculturais certamente foram significativas, designadamente na baixa Idade Média, onde se destaca a escolástica de Tomás de Aquino. Não obstante, se pudermos eleger um objeto material sensível em todo o medievo, mesmo por mera especulação, diremos que tal objeto é, desenganadamente, Deus.

Deus é, na filosofia medieval-tomista, o centro das atenções e em face do qual se formulam todos os problemas filosóficos a debater, explorar e resolver. Mas Deus, na filosofia medieval-tomista, não é somente aquela entidade ou ser transcendental ou metafísico sob o qual se exerce uma devoção. Deus é, para os filósofos medievais, uma “instituição”, ou seja, o Criador de tudo o que se tem e se move formalmente na face da terra. É a origem, o princípio e a fonte formal, por excelência, de todo o organismo social, político, econômico, jurídico e cultural pulsante na sociedade dos homens. (GILSON, 2005, p. 621).

Eis, portanto, os principais aspectos que perfazem, ao menos em parte, o que podemos conceber por filosofia medieval-tomista. Não se trata, pois, de uma pseudo ou falsa filosofia, mas de uma filosofia sólida cujas intensas investigações conduziram a soluções aceitáveis e adequadas que se revelam úteis e proveitosas até os dias de hoje.

II.1. Os períodos centrais da história da filosofia medieval-tomista

No tocante aos períodos históricos principais da filosofia medieval, podemos relacionar os seguintes: a) o período de estudo da doutrina greco-romana; b) o período de predomínio da patrística; c) o período efusivo da escolástica, com destaque para a filosofia de Tomás de Aquino. Cada um desses períodos conserva suas peculiaridades e características intrínsecas, embora inter-relacionadas, que abrangem conjunturas políticas, jurídicas e sociais especiais, como veremos a seguir.

No primeiro período citado (estudo da doutrina greco-romana), ocorre o que Kaufmann (1999, p. 74) denomina transição gradual entre a filosofia estoica e a filosofia cristã. Nesse período, a doutrina do direito natural é preservada em seu assento fundamental segundo o qual o bem está cravado no coração dos homens como a base da ordem social e política, decorrendo, pois, da organização verificável nas próprias coisas da natureza. Essa concepção jusfilosófica, que teve em São Paulo e em Cícero seus principais expoentes, norteou a doutrina medieval do direito natural construída por Santo Agostinho e Santo

Tomás de Aquino, com as peculiaridades de cada qual. Trata-se de uma filosofia que tem na ordem da natureza (natureza propriamente dita) sua fonte irradiadora.

O período da patrística, por sua vez, resultou do predomínio das lições e concepções dos padres da Igreja Romana, em que se inclui o próprio Agostinho. É na patrística que a doutrina agostiniana da vontade pautada na fé aufere sua grande importância na orientação da conduta social. Só a fé em Deus é capaz de conduzir os homens ao bem divino e à salvação, já que a pura razão humana está impregnada do pecado original e da consequente corrupção da natureza humana. (AGOSTINHO, 2002, p. 17).

Tal concepção pessimista da sociedade, na ótica de Del Vecchio (1979, p. 591), não ofuscou, entretanto, a utilidade da filosofia agostiniana na formação e na organização social, política e jurídica da alta Idade Média. Nesse contexto, a comparação sempre inevitável entre a Cidade de Deus e a Cidade dos Homens não é senão um bálsamo catalisador que promove a orientação do comportamento dos indivíduos e da missão secular que legitima o alcance e a manutenção do poder do Estado.

A autoridade da Igreja Romana e de seus padres é, por assim dizer, o fio condutor de ingresso na Cidade de Deus (a eternidade do Céu e do Paraíso) para o alcance do qual o Estado tem significativa importância. Em outras palavras, a obediência dos titulares do Estado (Cidade dos Homens) à Igreja e seus padres é o caminho adequado que constitui a própria razão de ser do Estado e em face do que este logra alguma virtude, minimizando sua origem consequente ao pecado original. (DEL VECCHIO, 1979, p. 593-594).

Aos padres da Igreja e à patrística em geral coube a sedimentação de um sentido honroso para o Estado a partir do direcionamento de suas ações para auxílio aos fins espirituais da Igreja e da salvação das almas. Desde que o Estado esteja subordinado à Igreja, estará razoavelmente justificada sua existência no mundo secular, atribuindo-se-lhe a utilidade que merecer.

Acusa-se, entretanto, a patrística de ignorar a distinção entre a sociedade criada e o mundo de Deus ou, noutras palavras, entre o natural secular e o sobrenatural divino, o que fomentou injustiças como o emprego das práticas ordálias. (NUNES, 2011, p. 9-10). A vida terrena e a vida eterna, assim, estariam intensamente conjugadas, de modo que algo reputado como decorrência da crença em Deus era concomitantemente considerado para a solução das pendências humanas. Crença e verdade empírica, enfim, se confundiam. (BÖCKENFÖRDE, 2011, p. 245).

Por conta dessa conjuntura, o direito natural tornou-se dicotômico na filosofia patrístico-agostiniana. O direito natural primário é identificado com a ordem natural anterior

ao pecado original, onde reina o paraíso e tudo é comum a todos em bens e virtudes. O direito natural secundário, por sua vez, é identificado com o período pós-queda, isto é, que se seguiu ao pecado original, onde a necessidade da propriedade privada e do governo para debelar a anarquia eram as instituições que, por imperativo natural, conduziriam a um mínimo de ordem. (BÖCKENFÖRDE, 2011, p. 246).

II.2. O período da filosofia escolástico-tomista

Foi no período da escolástica que os dogmas reinantes na patrística foram mitigados, senão suprimidos. A reta razão passa a ser um dos institutos mais importantes desse período, onde as coisas emergentes do mundo empírico alcançariam especial relevo. Com raízes na filosofia de Aristóteles, a escolástica teve no desenvolvimento da razão a base de seu conteúdo didático. Em outras palavras, não há escolástica sem a busca da explicação das coisas do mundo por meio do emprego da razão. E foram as universidades e os parlamentos o palco principal das manifestações dos filósofos escolásticos.

O século XIII notabilizou-se como o tempo do surgimento e apogeu das universidades e do desenvolvimento do racionalismo. Segundo Pépin (1995, p. 257), a causa da eclosão das universidades no século XIII fora especialmente o desejo dos letrados de defender interesses e ideologias comuns, através de associações corporativas. O autor menciona a Universidade de Bolonha como a pioneira (onde predominavam os juristas), sendo logo depois criadas as Universidades de Paris e Oxford.

Na Idade Média tomista, a cultura e a civilização europeias passaram por significativas transformações, tendo como base a doutrina cristã católica. A partir da baixa Idade Média, as descobertas científicas emergiram da efervescência da cultura e da necessidade de organização das cidades. Um novo mundo espiritual e cultural passara a constituir o dia-a-dia da comunidade. Ullmann (2000, p. 31), com acuidade, indica as características mais relevantes dessa nova cultura: a) teocentrismo; b) unidade da fé, embora vulnerada por heresias; c) filosofia e teologia escolástica; d) hipertrofia do Pontificado e do Império; e) feudalismo, corporações e cruzadas; f) ordens mendicantes; inquisição; g) resgate temperado da cultura clássica romana e grega. O autor bem identifica o ambiente cultural de então com a seguinte e oportuna indagação: “Não é, sob este aspecto, a Idade Média, um contínuo Renascimento?” (ULLMANN, 2000, p. 31).

Não é por outra razão que a escolástica constituiu-se no período mais efusivo do desenvolvimento das ciências e, com ela, da evolução do pensamento racional. Nesse

contexto, a doutrina escolástica, capitaneada por Tomás de Aquino, pensava o engrandecimento do Cristianismo a partir de sua evolução rumo ao saber científico, o que não significava menoscabo, desautorização ou superação dos dogmas religiosos cristãos e da supremacia da autoridade de Deus e da Igreja.

Assim é que a escolástica destacou-se como um saber de origem literária. Relacionava-se com os doutores e estudiosos em geral e estimulava a leitura e a pesquisa em tempo integral, tendo em Aristóteles um referencial dogmático por excelência. A escolástica, assim, representou o início de uma cultura voltada para o prestígio do saber científico, da pesquisa e da investigação. Numa época em que havia o predomínio intenso da doutrina da fé cristã católica, é fácil entender o porquê dos confrontamentos entre cientistas pagãos e doutrinadores religiosos.

A escolástica identificava-se naturalmente com a filosofia e a teologia porque concentrava um método de estudo voltado para a leitura de textos. Como bem assinala Zilles (1993, p. 53), não se conhecia o que se chama “culto dos laboratórios”, mas sim o “culto das bibliotecas”. Entre as obras mais lidas e estudadas, a Bíblia talvez fosse a principal, do que resulta natural que as grandes disputas científicas envolvessem ciência e religião. O mesmo Zilles (1993, p. 53) confere três (03) características essenciais à escolástica: a) doutrina e método baseados no ambiente teológico e filosófico reinantes nas escolas medievais; b) conteúdo nuclear de sua doutrina baseado na revelação cristã; c) conteúdo (de seu método) fundado na exegese e na exposição lógico-silogística (*disputatio*).

Embora a escolástica seja considerada um método originário sobretudo do pensamento cristão, é evidente que seu desenvolvimento é derivado também da influência das doutrinas judaica e islâmica, além da inequívoca influência do pensamento filosófico grego, destacando-se especialmente a filosofia de Platão e, posteriormente, de Aristóteles.

A escolástica representou, portanto, a confluência entre teologia e filosofia. Esta confluência tornou-se nítida a partir da evolução da doutrina de conciliação entre fé e razão, preconizada por Tomás de Aquino. Com a escolástica tomista a teologia distanciou-se um pouco de sua natureza inicial eminentemente religiosa para, com auxílio da filosofia, aproximar-se de um conceito de ciência. Coube sobretudo ao aquinatense aglutinar teologia e filosofia, consequência direta de sua doutrina de conciliação e harmonização entre fé e razão, isto é, entre religião e ciência. Para isso, o método escolástico então vigente não somente facilitou a difusão da doutrina tomista, mas também lhe deu caráter científico e de aprendizado formal. (ZILLES, 1993, p. 56).

Não é difícil perceber, portanto, que o método escolástico - altamente proveitoso para o aprendizado e desenvolvimento da oratória e da lógica – mantém-se em sua base fundamental até os dias de hoje nas universidades, sendo de grande utilidade nos cursos jurídicos e mesmo nas ciências sociais em geral. Sua influência se faz sentir mais precisamente no ensino contemporâneo da pós-graduação, em que o discente de cursos de especialização, mestrado ou doutorado nada discute ou escreve sem antes ter como norte um mínimo de leitura de livros, revistas e outras obras científicas sob prévia recomendação e orientação de um mestre.

Também não se pode negar que o método escolástico-tomista de ensino repercute grandemente na seara dos debates e argumentos judiciais que hoje se adotam no Brasil e em outros países⁸. Uma ou outra tese jurídica será tanto mais apta a ser acolhida quanto mais acentuado for seu poder de convencimento e sua base silogística adequada. Evidentemente que todos os debates terão como norte um padrão que constitui sua finalidade, qual seja, a busca da verdade dos fatos com o objetivo de aplicação correta da lei com vista à pacificação social. Trata-se do emprego da tese, antítese e síntese que informa o método escolástico de investigação. Aliado a isso está a menção às fontes de autoridade que seguramente dão suporte científico aos argumentos.

Sobremais, nas audiências instrutórias dos processos, os depoimentos pessoais das partes e a veracidade dos testemunhos dependerão em grande medida da lógica e da segurança das declarações, algo que comporte a medida adequada das limitações e das virtudes humanas numa perspectiva perfeitamente factível. Por isso, não é exagerado aduzir que o método escolástico-medieval de ensino – em que pese despercebido na atualidade – é a base dos sistemas contemporâneos de descobrimento das verdades jurídicas. A verdade no direito, salienta Costa Neto (1999, p. 94), não se pode pretender isolada numa dogmática apenas contemporânea.

Tal maneira de entender a verdade não é alheia ao método escolástico tomista que já considerava também verdade uma teoria que se aproxima ao máximo da certeza do correto, justo e bom. Será mesmo difícil prever, a curto ou médio prazo, outro método que suplante o sistema lógico-escolástico-tomista de busca da verdade jurídica e mesmo real. É,

⁸ Não é incomum, em julgamentos de tribunais superiores, a citação das obras de Tomás de Aquino. Exemplo é o HC 97189 RS, do STF, com relatoria da Ministra Ellen Grace, que trata da questão do furto e aplicação do princípio da insignificância com base nas lições tomistas do estado de necessidade (Cf. <https://stf.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/5255705/habeas-corpus-hc-97189-rs>).

destarte, no mínimo duvidoso que os contemporâneos se utilizem apenas do confuso aparato jurídico-tecnológico dos dias que correm para alcance da verdade jurídica.

Não é exagerado especular, por processo lógico, que a estrutura atual do ensino da pós-graduação e de importantes técnicas de julgamentos judiciários pode ter sido consequência direta da eficiência e êxito que a escolástica proporcionou ao ensino científico universitário, desde seu surgimento e apogeu no século XIII, destacando-se o período de ouro do magistério de Tomás de Aquino.

Carpintero (2004, p. 45) ratifica que a hipertrofia e autoridade da razão foi uma das características marcantes da escolástica tomista. Expõe que o entendimento da razão estava baseado na dicotomia entre razão prática e razão teórica. A razão teórica consubstanciava uma faculdade que conduzia ao conhecimento cognoscitivo. Assim, os dados que extraímos das coisas observadas pelos nossos sentidos compõem a razão teórica que assimilamos. A razão prática, por sua vez, é a que reclama aquilo que havemos de fazer em vista dos dados que nos proporciona a razão teórica. Equivale dizer que a razão prática encerra o exercício das faculdades criadoras do homem.

Na escolástica tomista vê-se o desenvolvimento da razão prática mais que da razão teórica. A vontade consequente à razão prática é, pois, resultado de uma potência inteligente do homem, potência esta que a própria natureza dirigiu ao homem para o sentido do bem e não do mal. Em outras palavras, a inteligência natural do homem é sempre dirigida à formulação e promoção do bem, de modo que o não-bem (ou, para alguns, o mal) é algo não-natural às faculdades cognoscitivas do homem. O “mal” supõe, assim, algo alheio à natureza em geral e, por conseguinte, à natureza do homem. (CARPINTERO, 2004, p. 45-46).

A razão prática, portanto, emerge das faculdades cognoscitivas potenciais do homem para conduzi-lo ao caminho da criação do que é (naturalmente) bom, correto e justo. É nesse sentido que a escolástica tomista rompe com o que podemos conceber como a estagnação contemplativa das coisas (razão teórica), alterando as coisas a partir da ação criadora do homem, ação criadora esta naturalmente voltada para o bem, o justo e o correto.

Carpintero (2004, p. 45-46) sustenta ademais que o confronto da razão teórica com a razão prática é a base da teoria moral que vingou no medievo tomista a partir de uma nova concepção do intelecto humano proporcionada pela escolástica. O intelecto humano passara, destarte, de um estágio inicial de mera assimilação para um estágio avançado de percepção com vista à ordenação das ações do homem.

Tomás de Aquino (2005, p. 25) concebera ademais a ideia de que o bem e o mal não são senão definições emergentes de uma classificação menos qualificada que o homem

conferiu ao justo e ao correto. Noutro dizer, havendo sempre algo de bom naquilo que não é bom, o homem retém em si (pensamentos, atos etc.) apenas o que é bom nesse particular e, assim, incorre em injustiças, pecado etc. O homem, assim, superdimensiona a “parte” boa do que efetivamente (no todo) é mal. Carpintero (2004, p. 48-49) explica tal doutrina de Aquino:

Todo esto se complica por nuestra relativa incapacidad para distinguir lo bueno y lo malo, pues Tomás entendía que en casi todo lo bueno hay algo de malo, y en casi todo lo malo hay algo de bueno; en tal caso el hombre tiende a lo que es malo ‘porque retiene algo de bueno’ y es que el pecador es una persona que actúa mal porque prefiere el bien de menos calidad.

Essa explicação formulada acerca do bem o do mal também representou inovação em face do sentido pejorativo que se atribuía à dicotomia bem-mal, rompendo, de certa forma, com o rigor da doutrina voluntarista anterior à escolástica tomista.

III. O direito natural e sua autoridade metodológica

O direito natural representou a principal categoria jurídica substrato da filosofia do direito e do estado no Medievo, cujo conteúdo emanava da conjugação das teorias gregas e romanas a respeito da aplicação da justiça. Assim é que o direito natural medieval é consequência sobretudo da doutrina clássica do justo, doutrina esta que considerava, entre outros aspectos, a definição da justiça e do justo a partir da observação e do sentido da ordem natural das coisas, tal qual se extrai da contemplação da natureza. (GONZAGA, 2004, p. 23-30).

Mas o direito natural avançou na atmosfera filosófica medieval especialmente quando estudado e aplicado sob a ótica da razão, destacando-se nesse particular a doutrina jusfilosófica de Tomás de Aquino. Com efeito, a filosofia tomista do direito natural é pautada numa ordem racional das coisas, ordem esta que introduz no mundo jurídico as ideias e construções humanas na definição do que é direito e do que é justo. (AQUINO, 2005, p. 48-49).

Fiel que era à doutrina aristotélica da razão, Aquino conseguiu conjugar a razão humana à ordem natural das coisas e, com isso, produziu uma doutrina que alçou o direito natural a categoria jusfilosófica de grande autoridade. O direito natural como categoria

jusfilosófica de excelência é consubstanciado no exercício da razão do bem, do correto e do justo a partir da inserção da lei natural do bem na consciência dos homens.

Em outras palavras, é conatural a todos os homens, por conduto do intelecto e da vontade de Deus, a concepção de que deve fazer o bem e evitar o mal, atribuindo a cada um o que é seu de direito. Assim, Tomás afirma:

Pois é inerente ao homem, por primeiro, a inclinação para o bem segundo a natureza que tem em comum com todas as substâncias, isto é, conforme cada substância deseja a conservação de seu ser de acordo com sua natureza (...). Em terceiro lugar, é inerente ao homem a inclinação ao bem segundo a natureza da razão, que lhe é própria, como ter o homem a inclinação natural para que conheça a verdade a respeito de Deus e para que viva em sociedade. E segundo isso, pertencem à lei natural aquelas coisas que dizem respeito a tal inclinação, como que o homem evite a ignorância, que não ofenda aqueles com os quais deve conviver, e outras coisas semelhantes que a isso se referem (AQUINO, 2005, p. 563).

Assim é que o direito natural não é senão a inserção da lei natural de Deus na consciência e na razão humanas e através do qual o homem é dirigido a agir corretamente em suas relações sociais. Portanto, na jusfilosofia medieval, o direito natural tem franca e estreita relação com a justiça, seja a justiça geral, seja a especial. Afinal, como bem anota Tomás de Aquino (2005, p. 46-47, “o direito é o objeto da justiça”⁹.

O direito natural de Tomás de Aquino encerra, destarte, uma categoria metodológica que vem oportunamente dissipar incongruências e heresias que hoje conspiram acentuadamente contra o direito e sua essência. Exemplos se sucedem no dia-a-dia judiciário que definitivamente causam grande alvoroço no tocante ao que efetivamente devemos apreender em termos de “direito” (contrário do torto e do errado). Normas jurídicas que deturpam as posições de credor e devedor, de vítima e criminoso, de honesto e ímparo são reflexos dessa perversão do direito¹⁰.

⁹ Cf. Questão 57, *secunda secundae*, da Suma Teológica.

¹⁰ Em matéria processual civil, por exemplo, o artigo 833 do Código de Processo Civil (Lei nº 13.105/2015) e a Lei nº 8.009/94 tornam impenhoráveis praticamente todos os bens dos devedores, conspirando contra a ordem natural segundo a qual o patrimônio do devedor deve ser destinado ao pagamento das dívidas que voluntariamente contraiu. Em matéria processual penal, o instituto do *habeas corpus*, previsto nos artigos 647 e 648 do Código de Processo Penal, é quase sempre permissivo automático concedido a autores de crimes graves para permanecer indefinidamente em liberdade, conspirando contra a justiça comutativa. Em matéria eleitoral, por conduto do Código Eleitoral (Lei nº 4.737/65), titulares de governo e parlamentares já condenados em regular processo judicial de improbidade continuam no exercício do cargo executivo ou

Situações de perversão do direito-justo (dar a cada um o que é seu na medida de seus méritos e deméritos) culminam com a utilização do direito para fins nocivos à convivência social, transformando-o em base científica, dita legítima, de dominação, opressão e injustiças.

O quadro desolador que desafia o direito do nosso tempo pode e deve ser alterado a partir da superação do preconceito desmesurado proposto a tudo que diga respeito à Idade Média. A cultura jurídica medieval não deve ser confundida com os processos ordálicos nem com uma teologia transcendental supostamente cultivada sob interesses deselegantes da Igreja Romana. Ao menos no que toca à jusfilosofia de Tomás de Aquino, o direito alcançou prestígio dogmático e axiológico muitas vezes conflitantes com a doutrina da Igreja. Basta relembrar a refutação de Aquino aos padres da Inquisição, como se observa da Questão 64, Artigo 4, *secunda secundae*, da Suma Teológica. Nesse sentido, Tomás (2005, p. 136) afirma:

Aos clérigos não é lícito matar, por dupla razão. 1º São escolhidos para o serviço do altar, no qual se representa a paixão de Cristo imolado, ‘que, ao ser espancado, não espancava’. Portanto, não compete aos clérigos espancar e matar (...). 2º Outra razão é que aos clérigos se confia o ministério da Lei Nova, que não comporta pena de morte ou mutilação corporal.

A história da filosofia medieval nos revela, efetivamente, um modelo metodológico que representa um ponto de partida fundamental para qualquer direito que se pretenda compatível com as ciências humanas e legitimado pela natureza racional do homem. A invocação de Deus como requisito medular do direito medieval não é senão um qualificativo que, no Século XIII, ostentava a mesma importância que os consensos democráticos talvez ostentem nos dias de hoje na civilização ocidental.

Fato é que, seja qual for o tempo e lugar, há um direito comum a tudo e a todos, cujo mérito está na especial homenagem que devota à ordem natural das coisas sobre as quais o homem deve militar. Enfim, é direito legítimo aquele que compele o devedor a pagar suas dívidas, que pune comutativamente os autores de delitos, que afasta sumariamente o princípio que se divorcia da promoção do bem comum. Direito é, portanto, o objeto da justiça, na melhor estrutura jurídico-metodológica medieval.

legislativo até o epílogo de longos e intermináveis recursos (artigo 216), sob a ilógica e falsa premissa de que todos, ainda que sucessivamente condenados, são presumivelmente inocentes.

IV. Contribuições da filosofia medieval-tomista para o pensamento jusfilosófico contemporâneo

Na contemporaneidade, o direito é cultivado como uma ciência especialmente autônoma, quase sempre confundida com instrumentos e procedimentos constitutivos do conteúdo do direito positivo. (ALEXY, 1992, p. 34). Nesse contexto, falar em direito é referir-se sobretudo a métodos construídos por grupos de homens para superação de problemas subjacentes à busca do poder e/ou do domínio.

Esse modelo de direito-poder ou direito-domínio tem causado complexidades e desacertos que fulminam a natureza própria do direito e as proposições do direito-justo bem delineadas pelos pensadores medievais. Pôr o direito à mercê de fatores e interesses político-partidários, econômicos ou de falsas ideologias e valores é conspirar contra sua essência de objeto do justo, correto e bom na melhor forma da doutrina de Tomás de Aquino .

O direito tanto mais se elevará quanto mais tiver voltado ao sentido do justo bem cultivado no medievo tomista. Não se trata, é claro, ao contrário do que pensarão alguns, de verter o direito numa pura categoria teológico-filosófica. Trata-se de atribuir ao direito as qualidades que lhe são ínsitas, isto é, as qualidades de uma ciência (ou não) que esteja voltada para o bem-justo da humanidade. E a filosofia medieval-tomista tem especial lugar nesse panorama.

A metodologia medieval-tomista idealizada para o direito sem dúvida resgata as qualidades que nunca deveriam ou devem ser olvidadas pelos cultores do direito, porque ela é alicerçada na natureza própria do homem feito criatura de Deus e, por isso, voltado naturalmente para o bem e para a ordem natural das coisas. Noutro dizer, o direito-justo que informa a doutrina tomista do direito natural é, em essência, a melhor qualificação que se pode atribuir ao direito enquanto pretensa ciência humana.

Já no medievo, Tomás de Aquino enfrentou problemas jurídicos tão complexos quanto os que os juristas da atualidade enfrentam e com uma escassez de recursos e auxílios muito maior que nos dias de hoje. Basta mencionar a questão do furto famélico (Questão 66, Artigo 7, *secunda secundae*, da Suma), do aborto (Questão 118, Artigo 2, *prima secundae*, da Suma), da atuação do Juízes (Questão 60, Artigos 1 a 5, *secunda secundae*, da Suma), da legitimidade dos titulares do poder (Questão 96, Artigo 5, *prima secundae*, da Suma), dentre muitas outras.

Outro exemplo de dogma jurídico-filosófico hoje atuante está no erro de fato previsto no artigo 21 do Código Penal¹¹. A isenção de culpa por erro de fato já era proclamada por Tomás de Aquino (2005, p. 112) nas Questões 19 e 20 da *prima secundae* da Suma Teológica. Com efeito, ignorar involuntariamente que uma mulher já é casada macula a culpa do suposto bígamo. (AQUINO, 2005, p. 112-113). O erro de direito, entretanto, não produz o mesmo efeito quando resulta de simples crença pessoal do agente. Assim é que entender que o adultério não é pecaminoso ou ilícito não isenta de culpa. (KENNY, 2010, p. 283). Nesse sentido é o alcance do artigo 20 do Código Penal¹².

Há ainda conexões envolvendo querelas ou polêmicas de direito internacional. No tema pertinente à guerra ainda hoje se espalham as discussões sobre os conflitos reputados justos ou injustos. Para Tomás, toda guerra, além de dever ser considerada uma excepcionalidade, deve também ser justa ou ao menos justificável. E oferece os seguintes requisitos para a guerra justa: a) que redunde de um ato típico de decisão governamental ou de Estado; b) que tenha por objetivo repelir uma injusta agressão ou violação inaceitável e sistemática de direitos humanos básicos; c) “a intenção dos que fazem a guerra deve ser recta”, ou seja, promover o bem e debelar o mal. (KENNY, 2010, p. 287). De acrescentar que os conflitos bélicos devem durar apenas pelo tempo necessário para romper com o mal que os originou, conforme se extrai das percepções do aquinatense¹³.

Outra conexão perceptível entre a filosofia medieval e os discursos jusfilosóficos contemporâneos está numa das questões mais palpítantes de muito tempo: o aborto. No baixo medievo, por conduto da filosofia ética de Tomás de Aquino (2005, p. 881), havia a concepção de que o embrião humano não se constituía propriamente em um ser humano enquanto não infundida nele, por conduto de Deus, a alma intelectiva, ou seja, a alma humana. Tomás não é um aliado daqueles que atualmente concebem que a vida humana começa já na concepção. Nesse sentido,

O feto humano em desenvolvimento não conta como ser humano até que possua uma alma humana, sendo que isto não ocorre na concepção, mas sim depois de a gravidez estar consideravelmente avançada. Para São Tomás, a primeira substância independente da mãe é o embrião que, com uma alma vegetativa, vive uma vida

¹¹ O Artigo 21 do Código Penal Brasileiro tem a seguinte redação: “O desconhecimento da lei é inescusável. O erro sobre a ilicitude do fato, se inevitável, isenta de pena; se evitável, poderá diminuí-la de um sexto a um terço”.

¹² O Artigo 21 do Código Penal Brasileiro tem a seguinte redação: “O erro sobre elemento constitutivo do tipo legal de crime exclui o dolo, mas permite a punição por crime culposo, se previsto em lei”.

¹³ Cf. Questão 40, *secunda secundae*, Suma Teológica.

semelhante à de uma planta. Essa substância desaparece, sucedendo-lhe uma outra, com uma alma animal, capaz de nutrição e sensação. Só numa fase mais tardia a alma racional é infundida por Deus, transformando esta substância animada num ser humano. (KENNY, 2010, p. 289).

Também em relação à propriedade o aquinatense parece vislumbrar o que hoje se denomina sua função social. Com efeito, Aquino (2005, p. 249) sustenta ser lícito o apego empresarial ao lucro, condicionando-o contudo ao seu correto e útil emprego a bem da sociedade. Assim, prescreve:

Quanto ao lucro, que é o objetivo do comércio, embora em sua natureza não implique nada de honesto e necessário, nada comporta também de vicioso ou contrário à virtude. Portanto, nada impede que o lucro seja ordenado a um fim necessário ou mesmo honesto. E, assim, o comércio se torna lícito. É o que ocorre quando alguém, buscando, nos negócios, um lucro moderado, o destina ao sustento da casa ou ao auxílio dos necessitados. Ou quando se faz comércio visando a utilidade pública, para que não faltem à pátria as coisas necessárias à vida, e não se procura o lucro como um fim, mas como remuneração do trabalho (AQUINO, 2005, p. 249).

A chamada responsabilidade social das empresas, como hoje concebida no mundo das democracias sociais, não é senão o anúncio contemporâneo daquela máxima do pensamento tomista. Talvez aqui esteja a origem medieval das hoje conhecidas leis antitrustes¹⁴. Assim é que Kenny (2010, p. 290), ao tratar da doutrina tomista da propriedade, expõe que a propriedade não é “de modo algum um roubo (...). Além disso, nada há de errado em fazer negócios por causa do lucro, desde que se tencione fazer bom uso desse lucro (2a. 2ae 77 4)”.

O uso da propriedade privada é, em Aquino, fortemente condicionado, com vista ao bem comum. O acúmulo desnecessário da riqueza, por exemplo, só é admissível quando o proprietário se dispõe a auxiliar os desvalidos. Essa é a sistemática das Questões 65 e 66 da *secunda secundae* da Suma. Assim se explica o preceito:

Antes de mais, é pecaminoso acumular mais riqueza que a necessária para cada um se sustentar, de acordo com a sua condição e número de dependentes que tem. Em segundo lugar, se alguém consegue poupar dinheiro, tem o dever – por uma questão de justiça

¹⁴ Nesse sentido é a Questão 77 da *secunda secundae* da Suma Teológica.

natural, não por benevolência – de dar esmolas a quem precisa. Em terceiro lugar, se alguém falha na ajuda aos pobres, eles podem, sob necessidade urgente, apoderar-se legitimamente dos seus bens, sem permissão do dono deles. (KENNY, 2010, p. 290).

O excesso injustificável da riqueza autoriza, assim, investida dos necessitados sobre bens alheios. Eis aqui as origens do chamado furto famélico que, na voz atual dos tribunais, não autoriza punição por atipicidade da conduta. Veja-se a seguinte ementa do Supremo Tribunal Federal no particular:

PENAL E PROCESSUAL PENAL. HABEAS CORPUS IMPETRADO CONTRA ATO DE MINISTRO DE TRIBUNAL SUPERIOR. INCOMPETÊNCIA DESTA CORTE. TENTATIVA DE FURTO. ART. 155, CAPUT, C/C ART. 14, II, DO CP). REINCIDÊNCIA. PRINCÍPIO DA INSIGNIFICÂNCIA. APLICABILIDADE. FURTO FAMÉLICO. ESTADO DE NECESSIDADE X INEXIGIBILIDADE DE CONDUTA DIVERSA. SITUAÇÃO DE NECESSIDADE PRESUMIDA. ATIPICIDADE DA CONDUTA. HABEAS CORPUS EXTINTO POR INADEQUAÇÃO DA VIA ELEITA. ORDEM CONCEDIDA DE OFÍCIO. 1. O princípio da insignificância incide quando presentes, cumulativamente, as seguintes condições objetivas: (a) mínima ofensividade da conduta do agente, (b) nenhuma periculosidade social da ação, (c) grau reduzido de reprovabilidade do comportamento, e (d) inexpressividade da lesão jurídica provocada. 2. A aplicação do princípio da insignificância deve, contudo, ser precedida de criteriosa análise de cada caso, a fim de se evitar que sua adoção indiscriminada constitua verdadeiro incentivo à prática de pequenos delitos patrimoniais. 3. O valor da res furtiva não pode ser o único parâmetro a ser avaliado, devendo ser analisadas as circunstâncias do fato para decidir-se sobre seu efetivo enquadramento na hipótese de crime de bagatela, bem assim o reflexo da conduta no âmbito da sociedade. 4. In casu, a) a paciente foi presa em flagrante e, ao final da instrução, foi condenada à pena de 4 (quatro) meses de reclusão pela suposta prática do delito previsto no art. 155, caput, c/c o art. 14, II, do Código Penal (tentativa de furto), pois, tentou subtrair 1 (um) pacote de fraldas, avaliado em R\$ 45,00 (quarenta e cinco

reais) de um estabelecimento comercial. b) A atipicidade da conduta está configurada pela aplicabilidade do princípio da bagatela e por estar caracterizado, mutatis mutandis, o furto famélico, diante da estado de necessidade presumido evidenciado pelas circunstâncias do caso. 5. O furto famélico subsiste com o princípio da insignificância, posto não integrarem binômio inseparável. É possível que o reincidente cometa o delito famélico que induz ao tratamento penal benéfico. 6. Os fatos, no Direito Penal, devem ser analisados sob o ângulo da efetividade e da proporcionalidade da Justiça Criminal. Na visão do saudoso Professor Heleno Cláudio Fragoso, alguns fatos devem escapar da esfera do Direito Penal e serem analisados no campo da assistência social, em suas palavras, preconizava que “não queria um direito penal melhor, mas que queria algo melhor do que o Direito Penal. 7. A competência desta Corte para a apreciação de habeas corpus contra ato do Superior Tribunal de Justiça ([CRFB](#), artigo [102](#), inciso [I](#), alínea “i”) somente se inaugura com a prolação de decisão do colegiado, salvo as hipóteses de exceção à Súmula nº 691 do STF, sendo descabida a flexibilização desta norma, máxime por tratar-se de matéria de direito estrito, que não pode ser ampliada via interpretação para alcançar autoridades no caso, membros de Tribunais Superiores cujos atos não estão submetidos à apreciação do Supremo. 8. Habeas corpus extinto por inadequação da via eleita. Ordem concedida de ofício para determinar o trancamento da ação penal, em razão da atipicidade da conduta da paciente. (STF, Processo HC 119672 SP, 1ª Turma, Relator Ministro LUIZ FUX, DJU 03.06.2014. Disponível em <https://stf.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/25110963/habeas-corpus-hc-119672-sp-stf>. Acesso em 10.02.2017).

Sem dúvida, a doutrina de Tomás de Aquino no tocante à propriedade é informada por largo alcance social e ético, na esteira do que se extrai do atual Código Civil Brasileiro

(Lei nº 10.406/2002), em seu artigo 1.228, § 1º¹⁵. É possível para Aquino, como dito, lançar mão dos bens de outrem para auxiliar uma terceira pessoa em situação de grave indigência¹⁶.

A prática da usura é também condenada pelo aquinatense. Cobrança de juros pelo dinheiro emprestado, afirma Aquino (2005, p. 139), é prática pecaminosa equivalente a cobrar duas vezes pelo mesmo negócio. O dinheiro consumido mediante juros extorsivos em detrimento do adquirente necessitado não se alinha à justiça comutativa¹⁷. Assim é que expõe:

Receber juros por um dinheiro emprestado é, em si mesmo, injusto, pois se vende o que não existe. O que constitui manifestamente uma desigualdade contrária à justiça. Para evidenciá-lo, devemos considerar que o uso de certos objetos se confunde com o seu consumo (...). Mas o dinheiro foi principalmente inventado, segundo o Filósofo, para facilitar as comutações; e, assim, o uso próprio e principal do dinheiro é ser consumido e despendido, pois se gasta nas comutações. Por isso, é, em si mesmo, ilícito perceber um preço pelo uso do dinheiro emprestado, o que se chama usura. E como se está obrigado a restituir tudo o que é injustamente adquirido, deve-se restituir o que foi recebido como usura (AQUINO, 2005, p. 253).

Evidente que tal doutrina constitui base filosófico-medieval de recentes leis que combatem o chamado anatocismo, ou seja, a cobrança de juros sobre juros. Sobre o anatocismo, veja-se a Súmula 121 do Supremo Tribunal Federal: “É vedada a capitalização de juros, ainda que expressamente convencionada”.

Com efeito, conexões entre a filosofia medieval e a jusfilosofia contemporânea não são senão uma ordem que relaciona, numa linha horizontal bem definida, o antecedente social pautado em costumes e dogmas ético-morais e o consequente que transformara tais categorias (costumes e dogmas ético-morais) em leis e/ou norma de direito positivo.

É no mínimo duvidoso, senão um equívoco notável, advogar ruptura estanque entre a filosofia medieval-tomista e muitas categorias jusfilosóficas e mesmo jurídico-legais da atualidade. Guizot (apud Oliveira, 2012, p. 113), a propósito, realça, com singular

¹⁵ O § 1º do Artigo 1.228 do Código Civil Brasileiro em vigor tem a seguinte redação: “O direito de propriedade deve ser exercido em consonância com as suas finalidades econômicas e sociais e de modo que sejam preservados, de conformidade com o estabelecido em lei especial, a flora, a fauna, as belezas naturais, o equilíbrio ecológico e o patrimônio histórico e artístico, bem como evitada a poluição do ar e das águas”.

¹⁶ Cf. Questão 66, Artigo 7, *secunda secundae*, Suma Teológica.

¹⁷ Cf. Questão 78, *secunda secundae*, Suma teológica.

propriedade, ser inadmissível entender a história da humanidade e de suas instituições com base em períodos e culturas incomunicáveis.

É sensível que as ideias e concepções clássicas assim se denominam (clássicas) porque contemporâneas de todos os tempos. Disso deflui que a filosofia de Tomás de Aquino, por exemplo, clássica que é, irradia conceitos, estruturas, sistemas e certezas do mundo medieval que indubiosamente permeiam a jusfilosofia contemporânea.

Diante disso, a grande contribuição jurídico-metodológica dos pensadores medievais para a contemporaneidade está principalmente no resgate da natureza própria do direito, natureza esta que reclama estudo e aplicação do direito como instrumento de realização da justiça. Com isso, estar-se-á pondo o direito no lugar natural que possui e para que foi criado, constituindo sua própria razão de ser.

V. Conclusões

Ao que vislumbramos dos fatos e avanços do mundo medieval, surpreende-nos a pertinência da temática em meio às disciplinas e atividades jusfilosóficas em voga no mundo ocidental. O sistema de liberdades e deveres básicos que integra constituições e leis não se distingue, em seu âmago, ao menos teoricamente, das noções do justo e do correto que permeavam e permeiam a jusfilosofia medieval-tomista.

Categorias jurídico-filosóficas hoje elevadas a princípios constitucionais não são senão uma reprodução, às vezes literal, daquelas construídas desde o medievo tomista. Exemplos lapidares são os preceitos de justiça social que norteiam variados sistemas jurídicos (vide, v.g., os artigos 1º e 3º da Constituição Federal do Brasil).

Quando se observa retrospectivamente o Século XIII, em especial a atmosfera pujante da escolástica tomista, é imperativo reconhecer que os pensadores medievais foram inovadores e precursores de uma nova concepção teológico-filosófica, com imbricações jurídicas que desafiam e avançam no tempo e corrigem injustiças de normas artificiais de direito positivo da atualidade.

É tempo, pois, de se redescobrir o pensamento filosófico medieval-tomista, inclusive com atenção à sua exitosa história, rompendo com a cultura descabida de reproche ao medievo. A filosofia de Tomás de Aquino, nesse aspecto, representou e ainda representa uma especial doutrina de autoridade e nobreza imanente à intelectualidade da Idade Média que, inegavelmente, tem substancial aplicação no mundo jurídico contemporâneo, com especial projeção sobre a virtude da justiça. Com ideias e ações extraordinariamente

empíricas e, como tal, contemporâneas, a filosofia medieval-tomista é indubidamente uma autoridade cultural também no nosso tempo.

VI. Referências atualizadas

- AGOSTINHO. **A cidade de Deus**. 7^a ed. Trad. Oscar Paes Lemes. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- ALEXY, Robert. **Begriff und Geltung des Recht**, Freiburg-München: Alber, 1992.
- AQUINO, Santo Tomás de. **Sobre o mal**. Trad. Carlos Ancêde Nougué. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.
- AQUINO, Tomás de. **Suma teológica**, São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BÖCKENFÖRDE, Ernst-Wolfgang. **História da filosofia do direito e do estado: antiguidade e idade média**, São Paulo: Antônio Fabris, 2011.
- CARPINTERO, Francisco. **Justicia y ley natural: Tomás de Aquino y los otros escolásticos**, Madrid: Servicio de Publicaciones de La Facultad de Derecho de La Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- COSTA NETO, Antônio Cavalcante da. **Direito, mito e metáfora: os lírios não nascem da lei**, São Paulo: LTr, 1999.
- DEL VECCHIO, Giorgio. **Lições de filosofia do direito**, 5^a ed., Coimbra: Arménio Amado, 1979.
- GILSON, Etienne. **A filosofia na idade media**, São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GONZADA, Tomás Antônio. **Tratado de direito natural**. Trad. de Keila Grinberg, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GROSSI, Paolo. **A ordem jurídica medieval**. Trad. de Denise Rossato, São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- KAUFMANN, Arthur. **Introdução à filosofia do direito e à teoria do direito contemporâneas**, Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1999.
- KENNY, Anthony. **Filosofia medieval**, vol. II, Lisboa: Gradiva, 2010.
- NUNES, Claudio Pedrosa. **A conceituação de justiça em Tomás de Aquino: um estudo dogmático e axiológico**, Curitiba: Juruá, 2013.
- NUNES, Claudio Pedrosa. Nótulas para uma filosofia jurídico-processual em Tomás de Aquino. **Revista Ágora Filosófica**, Recife, a. 11, n. 2, p. 7-37, jul./dez. 2011.

OLIVEIRA, Terezinha. Considerações sobre o trabalho na Idade Média: intelectuais medievais e historiografia. **Revista de História**, São Paulo, n. 166, p. 109-128, jan./jun. 2012.

PÉPIN, Jean. **São Tomás de Aquino e a filosofia do século XIII. História da filosofia. De Platão a São Tomás de Aquino**, vol. I, Lisboa: Dom Quixote, 1995.

ULLMANN, Reinhaldo Aloysio. **A universidade medieval**, 2^a ed., Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

VILLEY, Michel. **Questões de Tomás de Aquino sobre direito e política**, trad. De Ivone Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ZILLES, Urbano. **Fé e razão no pensamento medieval**, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.



Amor cortés

Juan Ignacio Jurado-Centurión

Entiendo el amor cortés,
me refugio en mi intimidad
y me consuelo en el deseo yermo.

Entiendo el amor cortés
y mi coita es mi escudo:
poderosa sinrazón.

Celebro el amor cortés,
protector y salvaguardia,
mirada sin complejo,
sin deber debido,
sin frustración y sin reproche.

Celebro el amor cortés,
en la guarida del lobo,
armado de valor retraido,
honrosa victoria de silencio.

Me entrego al amor cortés,
indolente lamuria consentida,
altiva mirada sin condena.

Me entrego al amor cortés,
caballero sin escudo de armas,
armisticio en silencio,
pacto clandestino con mi determinismo.

Me entrego al amor cortés
un celebrado voto de castidad;
el sueño de ocho horas,
la vida cada veinticuatro horas.

Joao Pessoa, 12 de junho de 2017