

**ANAIS DO V SEMINÁRIO DE
ESTUDOS MEDIEVAIS NA PARAÍBA**
V Seminário de Estudos Medievais na Paraíba
Idade Média: Perspectivas Multidimensionais



27, 28 e 29 de novembro de 2019
PPGL/UFPB

Grupo Christine de Pizan (CNPq/UFPB/UnB)
Gradalis: Grupo de Estudos Medievais (CNPq/UFPB)
Associação dos Professores de Espanhol do Estado de Pernambuco (APEEPE)



Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Seminário de Estudos Medievais na Paraíba (5.: 2019: João Pessoa, PB).

Anais do V Seminário de Estudos Medievais na Paraíba, 27 a 29 de novembro de 2019. Idade Média: perspectivas multidimensionais. Organização Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza, Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez. – João Pessoa: Editora do CCTA/UFPB, 2020.

ISBN: 978-65-5621-100-8

188 p.: il.

1. Idade Média. 2. Historiografia. 3. Estudos medievais. I. Título. II. Souza, Guilherme Queiroz de. III. Lopez, Juan Ignacio Jurado Centurion. IV. PPGL (Programa de Pós- Graduação em Letras)

BS-CCHLA

1

CDU 930.2



Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Profa. Dra. Margareth de Fátima F. 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 Christine de Pizan (CNPq/UFPB/UnB)
Gradalis: Grupo de Estudos Medievais (CNPq/UFPB)

APOIO

Associação dos Professores de Espanhol do Estado de Pernambuco (APEEPE)
Pró-Reitoria de Extensão e Ação Cultural (PRAC)
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof.^a Dr.^a Luciana Calado Deplagne (UFPB)
Prof.^a Dr.^a Ana Miriam Wuensch (UnB)
Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza (UFPB)
Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (UFPB)
Prof.^a Dr.^a Marta Pragana Dantas (UFPB)
Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodríguez (UFPE)

ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS

Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza (UFPB)
Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (UFPB)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Dr. Átila Almeida (UFAM)
Prof.^a Dr.^a Ana Miriam Wuensch (UnB)
Prof. Dr. Bruno Uchoa Borgongino (UFPE)
Prof.^a Dr.^a Elizabeth Dias (UFC)
Prof.^a Dr.^a Cláudia Brochado (UnB)
Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza (UFPB)
Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (UFPB)
Prof.^a Dr.^a Karine Simoni (UFSC)
Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodríguez (UFPE)
Prof.^a Dr.^a Luciana Dias Costa (UFOP)
Prof.^a Dr.^a Marta Pragana Dantas (UFPB)
Prof.^a Dr.^a Luciana Calado Deplagne (UFPB)
Prof. Dr. Luciano José Vianna (UPE/Petrolina)
Prof.^a Dr.^a Maria Simone Marinho (UEPB)
Prof.^a Dr.^a Maria Graciele Lima (UECE)
Prof. Dr. Renan Marques Birro (UPE/Mata Norte)
Prof.^a Dr.^a Ria Lemaire (Université de Poitiers)

MONITORES

Alex Amaro Rocha Lacerda de Castro
Amurielle Andrade de Sousa
Ana Luiza Romão Braz
Aniely Walesca Oliveira Santiago
Bruna Targino
Claudio Kuievinny da Silva Duarte
Francis Willams Brito da Conceição
Gabriela Regina Cezar Gomes
Gabriel Luar Calado Bandeira
Gilbéria Felipe Alves
Luis Ernesto Barriga Alfaro
Mateus Feitosa Moraes
Najla Lopes Lima
Phelippe Messias de Oliveira Moreira
Rayane de Lima Brasil
Sofia Fidélis de Lisboa
Suelen Amaral da Silva
Victor Medeiros Garcia
Yasmin de Andrade Alves
Zarqueu Manoel da Silva



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
MARIMBAU E KOTO: SONORIDADES MEDIEVAIS, INCLUSIVAS E TRANSCULTURAIS	7
Alice Lumi Satomi	
A PERMANÊNCIA DA CANÇÃO DE ROLANDO NO FOLCLORE BRASILEIRO	21
Aniely Walesca Oliveira Santiago	
RESÍDUOS MARÍTIMOS EM CECÍLIA MEIRELES: UMA INVESTIGAÇÃO À LUZ DA TEORIA DA RESIDUALIDADE	35
Brenda Raquel Nobre Lopes	
HERANÇA E MEMÓRIA VERSIFICADA: A REPRESENTAÇÃO DO MEDIEVAL NOS FOLHETOS DE CORDEL	43
Bruna Targino Dias Garcia e Phelippe Messias de Oliveira	
O PAGÃO, DE NATÉRCIA CAMPOS: A RESIDUALIDADE DA CULTURA POPULAR E A LITERATURA	52
Francisco Roque Magalhães Neto	
A RELIGIÃO COMO ELEMENTO RESIDUAL DA IDADE MÉDIA NA OBRA LA REGENTA	61
Gilbéria Felipe Alves Diniz	
A PRESENÇA DOS TEXTOS APÓCRIFOS NA LITURGIA CATÓLICA	70
Laryssa Alves da Silva	
A CULTURA MÉDICA DISPONÍVEL NA ESCOLA MÉDICA SALERNITANA E SUA PRESENÇA NOS TRATADOS DE TRÓTULA	77
Lúcia Regina Oliveira e Pinho e Cláudia Costa Brochado	
BREVE REFLEXÃO ENTRE MITO E UTOPIA, HISTÓRIA E LITERATURA NO CANTAR DO MIO CID: UM ESTUDO VISTO DESDE O MITO DA OMISSÃO HISTÓRICA E A UTOPIA DA IGUALDADE JURÍDICA NO PERSONAGEM HISTÓRICO E LITERÁRIO RODRIGO DÍAZ DE VIVAR	88
Luis Ernesto Barriga Alfaro e Juan Ignacio Jurado-Centurión López	
O <i>CORPUS AREOPAGITICUM</i> E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A LITERATURA MEDIEVAL	97
Marcel Alcleante Alexandre de Sousa	

MECHTHILD DE MAGDEBURG: MESTRA E MÃE DA MÍSTICA RENANA - A MINNE MEDIEVAL.....	109
Maria José Caldeira do Amaral	
O MEDIEVALISMO BRASILEIRO E A LONGA IDADE MÉDIA.....	119
Najla Lopes Lima	
DO TROVADOR AO NEOTROVADOR: TRAÇOS MEDIÉVICOS NA POESIA MODERNISTA DE MÁRIO DE ANDRADE.....	128
Rebeca Machado de Albuquerque, Isaque da Silva Moraes e Anabelle Sousa Azevedo	
HILDEGARDA DE BINGEN E FLORBELA ESPANCA: UM OLHAR SOBRE A FIGURA FEMININA ENTRE AVE MARIA E EVA.....	141
Sofia Fidélis de Lisboa	
A FIGURA MARIANA NO NASCIMENTO DE SÃO JOÃO E VISITAÇÃO DE SANTA ISABEL.....	156
Verônica Cruz Cerqueira	
VERBO ENCARNADO: RESÍDUOS DO SIRVENTÊS MEDIEVAL NA POESIA INSUBMISSA DE ROBERTO PONTES.....	166
Victória Pereira Vasconcelos de Abreu e Elizabeth Dias Martins	
ANÁLISE DA MÍSTICA CORTÊS FEMININA NA BAIXA IDADE MÉDIA NOS ESCRITOS DE HADEWIJCH D’ANVERS E MARGUERITE PORETE.....	177
Yasmin de Andrade Alves	

APRESENTAÇÃO

A V edição do *Seminário de Estudos Medievais da Paraíba* propõe discutir as multidimensionalidades do período medieval invisibilizadas pela historiografia, considerando, sobretudo, a espacialidade, a temporalidade e as relações de gênero. Como foco principal, buscará debater acerca da importância da noção de decolonialidade para os estudos medievais, no sentido de desconstruir preconceitos oriundos da retórica da colonial/modernidade, de base patriarcal, racista e scriptocêntrica. A historiografia sobre a Idade Média excluiu ou tornou ilegítimas importantes contribuições de agentes sociais não pertencentes à supremacia branca, europeia, de gênero masculino.

O Seminário pretende trazer ao centro das discussões pesquisas que contemplem autores, obras e experiências pertencentes a outros espaços não europeus. Em relação à temporalidade, busca-se pensar a permanência de elementos medievais em outros períodos históricos, como é o caso do movimento neotrovadoresco no século XX, ou ainda a ideia de uma Longa Idade Média, como propôs Jacques Le Goff. Em relação à dimensão de gênero, interessa ao debate a visibilização da vida e variada produção de mulheres nos diversos campos de conhecimento e seu alcance no período medieval e para além dele. O objetivo é desconstruir a falsa ideia de uma Idade Média masculina (*Mâle Moyen Âge*), como majoritariamente ficou conhecida entre os públicos leigo e especializado. Os eixos temáticos propostos serão baseados nas três dimensões contempladas, abrindo espaço, não obstante, para outras contribuições que possam acrescentar ao debate sobre as múltiplas Idades Médias.

EIXOS TEMÁTICOS:

- Dimensão espacial: África, Eurásia e América Medievais
- Dimensão temporal: A longa Idade Média sob perspectivas historiográficas
- Dimensão temporal: A longa Idade Média sob perspectivas literárias
- Dimensão de gênero: Protagonismo de mulheres na Idade Média
- Múltiplas Idade Média: pensamento decolonial
- Tradução, Edição e Ressignificação de textos medievais
- Performance e Poéticas da Oralidade

MARIMBAU E *KOTO*: SONORIDADES MEDIEVAIS, INCLUSIVAS E TRANSCULTURAIS

Alice Lumi Satomi¹

O trio musical

A ocupação artística em pauta foi protagonizada pelo trio instrumental, que buscou trazer sonoridades locais e transculturais dos cordofones marimbau, *koto* e rabeca, em consonância com as “perspectivas multidimensionais” e decoloniais do V Seminário de Estudos Medievais na Paraíba (SEMPB). Sobre a trajetória do trio, anteriormente, Fernando Farias e Alice Lumi já vinham particularizando em seu repertório, para flauta transversal e piano, algumas sonoridades ancestrais da música do nordeste e do Japão, desde 1982. Conforme os filhos foram crescendo, o duo se transformou no trio *Lunanka*, somando o violoncelo de Kayami, ou outro *koto* de Mayara, no trio *Jampakoto*. Este tem representado o projeto de extensão Musicola – Música, Inclusão, Cultura Oriental e Latinoamericana, em parceria com a ACBJ-PB – Associação Cultural Brasil-Japão da Paraíba, desde 2004, em eventos de cultura nipônica pelo nordeste e no sudeste. Outra parceria, dessa vez, artística, com o grupo de dança Engenho imaginário, resultou no espetáculo “*Sakura*”, que foi destaque no Aldeia SESC Paraíba em 2015.

No trio instrumental, a rabeca fica por conta de Mayara S. Farias², que possui um exemplar construído, especialmente para ela, por João Nicodemos, seu “mestre” – termo aqui empregado de modo ambivalente, como título acadêmico (em etnomusicologia), quanto como sobrevivência das chamadas corporações de ofício da Idade Média –. Uma dinâmica muito própria da cultura oral, onde o mestre constrói, mantém e, muitas vezes, ensina o instrumento para sua “corporação”.

¹ alicelumi@gmail.com

² Nascida em Campinas SP, em 1988.



Fig. 1. Rabeca da Mayara, feita por João Nicodemos, 2014

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IzJOKGuXY4g>

Enquanto integrante do Musicola, Mayara participa das apresentações do grupo *Iakekan*, de música latino-americana, e no grupo de teatro da FUNAD – Fundação e centro integrado de apoio à pessoa com deficiência, onde é usuária. Na segunda parte ela toca *koto*, instrumento japonês que aprende com a professora Miriam Sumie Saito, da escola *Miwa Seigensha* do Brasil, durante as férias, em São Paulo. A professora é filha da “fundadora de um dos primeiros grupos de música clássica japonesa no Brasil”, logo após o ápice da entrada desses imigrantes (SATOMI, 2013, p. 157-8). A agenda de Mayara torna-se mais preenchida, como integrante do trio *Jampakoto*, que toca frequentemente com o coro *Hatsuhinode*. Os dois grupos que surgiram na ACBJ-PB, representaram o nordeste, na programação oficial da Semana Cultural do Centenário da Imigração Japonesa, em São Paulo, em 2008. Em meados de 2017, o duo de *kotos* participou do 52º Festival de Música e Dança Japonesa, na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, em São Paulo e do *Seiha Summer School*, em Tóquio.

Fernando *Pintassilgo*, nome artístico de Antonio F. Farias³, é quem toca o marimbau armorial e a flauta transversal do trio. Como flautista ele integrou o Quinteto Armorial – participando da gravação do terceiro disco, lançado em 1977, e do último, intitulado “Sete Flechas”, em 1980 – desde os desdobramentos anteriores – Orquestra Romançal Brasileira – até os posteriores. Em João Pessoa, por exemplo, atuou com o Quinteto Itacoatiara, entre 1980 e 2004, gravando o álbum “Visões sertanejas”, em 2002. Em Recife, seguiu trabalhando com Antonio Madureira, compositor e violeiro do Quinteto Armorial entre 1983 e 2007, gravando os álbuns “Brincadeiras de roda, estórias e cantigas de ninar” e “Baile do menino Deus”, em 1983; “Lua Cambará”, de 1990,

³ Nascido em Boa Vista (PB), 1951, foi professor de flauta na Universidade Federal da Paraíba entre 1978-2009.

“Inventário do amor”, de 2000; e a trilha do espetáculo de dança “No reino do meio dia”, de Antônio Nóbrega (1989), ex-violinista do Quinteto Armorial. Entre 2000 e 2007 integrou o Quarteto Romançal.

Em João Pessoa, Fernando fundou o Grupo Etnia – junto aos compositores Alice Lumi, Milton Dornellas e Paulo Ró, em 1986 – que visava dar visibilidade à cultura, sobretudo, do nordeste e dos países andinos através dos seus instrumentos e ritmos étnicos. O grupo gravou o LP Canto Cereal (1992), onde Fernando interpretou flauta transversal, flautim e flautas populares – gaita de caboclinhos, *kena*, *siku*, *tarka*, ocarina, harmônica – e marimbau. Participou do grupo Cordas de Caroá, do poeta Marco di Aurélio, entre 2008 e 2010. Em 2009, Fernando lançou um álbum inteiramente seu, intitulado "Todas as Flautas", na II Bienal de Artes, em Bruxelas, e em 2010, em João Pessoa. Desde então participa do Projeto de Extensão com o Trio *Jampakoto*, o coro *Hatsuhinode* e desde 2014, com o grupo *Iakekan*. Em seu CD Marimbau lançado em 2018, João Nicodemos remarcou sua participação na filmografia brasileira:

Participou, também, da trilha dos filmes "Eu, Tu e eles", de Andrucha Waddington (2000), e "Deus é brasileiro", de Cacá Diegues (2003), apresentando uma de suas capacidades admiráveis, a de transformar em som (em tempo real) imagens, palavras de um poema ou movimentos de uma dança, captando e expressando com grande sensibilidade a "atmosfera musical" de um momento (ARAÚJO NETO, 2018, p. 6).

As cordas do *koto* e violão foram dedilhadas pela autora que vos fala. Lotada no Departamento de Educação Musical, Alice Lumi⁴ atua também na Pós-Graduação em Música, desde 2004, e coordena o Laboratório de Estudos Etnomusicológicos. A página <http://www.ccta.ufpb.br/labeet> armazena os resultados do projeto de extensão Musicola e do projeto de cartografia dos instrumentos musicais *Brazil Instrumentarium*. Este decorre do estágio pós-doutoral no *Musée des Instruments de Musique* (MIM), de Bruxelas, entre 2009 e 2010. Pesquisadora dos imigrantes japoneses no Brasil, defendeu tese sobre a música para *koto*, em 2004 (Satomi 2018) e a dissertação sobre Okinawa, em 1998. Suas principais composições gravadas são: “Rapsódia da *Caboclonagem*” (2002), “Tríptico [à Macunaíma]” (1993) e “*Kátems*” (1992). Com exceção da segunda, a maioria de sua obra está reunida no CD Mosaico nipo-andestino-brasileiro, lançado

4 Nascida em São Paulo, 1954, obteve formação pianística entre 1960 e 1982. Bacharel em Composição (1984) pela Unicamp, mestre (1998) e doutora (2004) em etnomusicologia pela UFBA, é professora da UFPB desde 1992.

em 2014. Participou dos primeiros discos do *Tarancón* (1976 e 1977) e do *Etnia* (1992), interpretando os aerofones flauta-doce, *tarka*, *siku*, *ocarina*; os cordofones *charango*, *koto*, piano; tambores e metalofone. Em 2006, fundou o grupo de *taiko* e, em 2010, o coro *Hatsuhinode*, ambos da ACBJ-PB, onde foi a primeira presidente, recebendo a comenda *Kasato Maru*, em 2008.

Perfil organológico do marimbau e *koto*

O marimbau tocado por Fernando *Pintassilgo* é um exemplar assinado por Manoel Pontes, de João Pessoa, datado de agosto de 1980. Por lembrar o formato de um cachimbo (FARIAS, 2018), o *luthier* o batizou de “*Putimam*”. No vocabulário dos Chipaya, *Putimá* significa “folha de tabaco”⁵. Curiosamente, quando conheci o instrumento, logo associei ao *dulcimer* apache, na versão *blues* tocado com vidro na mão esquerda⁶. Em contato com a coleção do Museu dos Instrumentos Musicais, de Bruxelas, encontrei muitas semelhanças no formato e na utilização de pedal ou bordões, com a cítara *Hummel*, da região de Flandres ocidental, “conhecida como *blokviool*, *klompviool*, *vlier* e *krabkas*”, conforme Boone (2000). Nos últimos dias, ainda especulativamente, associei – o formato, a maneira e recursos do toque, bem como a sonoridade medieval – à cítara *Épinette des Vosges* encontrado em <https://youtu.be/FbN0w2PpW4o?t=108>.



Fig. 2. Marimbau armorial feito por Manoel Pontes, 1990
Fonte: arquivo de Fernando *Pintassilgo*



Fig. 3. *Hummel* de Christophe Toussaint⁷, 1989. Fonte⁸

Para distinguir do “marimbau” mencionado por Mário de Andrade (1976, p. 68), acrescento o complemento armorial. O primeiro é um berimbau de boca, cujo tocador dedilha o arco musical, utilizando a boca como caixa de ressonância. Esta ajuda a

⁵ Conforme <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/xipaia/>

⁶ Recomendo assistir *Dulcimer slide blues* disponível em <https://youtu.be/w2Yisa6p37A?t=174>

⁷ Especialista em luteria de espinetas. Maiores informações em <http://epinette.free.fr/>

⁸ <http://www.bruyeres-vosges.fr/article-6080967.html>

reforçar a altura, determinada pela pressão da corda na outra extremidade, e a definir a duração e o timbre de cada sonoridade⁹.

Segundo o próprio marimbauísta do Quinteto, Fernando Torres, o exemplar armorial foi inspirado no berimbau de lata. Para a descrição física, adoto o sistema de classificação criado pelo museu de Berlim e atualizado pela equipe do projeto MIMO – *Musical Instruments Museums On line*. O berimbau de lata é um cordofone simples, monocórdio, da família das cítaras pranchiformes cuja base é uma ripa, que suporta a tensão de uma corda apoiada sobre os cavaletes, e, por sua vez, se situam na parte superior, fechada, de duas latas ressonadoras (figura 4). Como o formato dessas latas fogem dos padrões cuja 314.121 e box 314.122, poderíamos acrescentar mais um item 314.123 e nomeá-las como ressonadores tubulares.

Antonio Madureira descreve a maneira de tocar o berimbau de lata:

O instrumentista percute a corda, através de uma baqueta, com uma das mãos [a direita no caso do destro]. Com a outra, faz deslizar um pequeno frasco de vidro sobre a corda. [...] é rico de possibilidades: notas soltas, ligadas, portamentos, vários efeitos percussivos [...]. O berimbau [de lata] está quase sempre presente nas feiras, tocando benditos, cantigas e toques de viola. [Não possui um repertório próprio, exclusivo], mas toca e reinterpreta tudo [...] com uma maneira muito própria de executar (MADUREIRA, 1980, p. 35).



Fig. 4. Berimbau de lata. Arquivo de Jonas da Costa Feliz, Campo Grande, 2009 disponível em <http://jonasfeliz.blogspot.com/2009/03/marinbau-de-lata.html>

O marimbauísta do quinteto armorial, professor de música, compositor, escritor e artista plástico Fernando Torres Barbosa nos revela o surgimento do marimbau:

⁹ Detalhes que podem ser conferidos em <https://youtu.be/ZsQp9jAi8cA?t=39>

[...] andando pelo centro de Recife vi um pedinte [...] tocando berimbau-de-lata. Naquele dia [...] descobri sua beleza rústica, percebi sua originalidade e tomei tento de sua importância. Fiquei a escutar aquela música e a ouvir sua beleza com o encantamento mágico da primeira vez, a me suscitar pensamentos que sem cessar me perguntavam: Por que não aproveitar o berimbau-de-lata mais amplamente? Por que não incluí-lo no [então] Quarteto Armorial para enriquecê-lo com um novo som e mais, colorí-lo com um novo timbre? (BARBOSA 2018, p. 4)

Para se enquadrar no propósito armorial de recriar temas populares em uma ambiência de música de câmara, se equiparando às qualidades e potências sonoras do violino, da flauta transversal, violão e viola nordestina, a tarefa de construir o marimbau armorial “foi então confiada ao *luthier* João Batista Lima (1931-2017) [...]. [O instrumento] “perdera as duas latas, mas ganhava uma caixa de ressonância de madeira e mais uma corda extra¹⁰ para ampliar as possibilidades musicais” (BARBOSA, 2018). Provavelmente, para realizar o pedal característico da música nordestina, sobretudo da cantoria. A caixa retangular teve as arestas abrandadas por uma linha sinuosa que se estreita de um lado, para a caixa de cravelhas e termina com uma voluta semelhante à da rabeça. Para a extremidade oposta, completando a simetria, termina afunilado para acoplar o suporte da alça tiracolo. “Como não havia mais as latas, não tinha mais sentido continuar usando o nome de berimbau-de-lata. Passou a chamar-se marimbau por sugestão do próprio Ariano” (BARBOSA, 2018). Conforme Fernando Farias, Suassuna justificou a contração dos termos marimba e berimbau, por ser um berimbau com maiores possibilidades melódicas.

O *koto* também é um cordofone simples da família das cítaras pranchiformes, as cordas paralelas ao corpo do instrumento, dispostas no plano horizontal, e possui caixa de ressonância. Diferente do marimbau, possui treze cordas sobre cavaletes móveis e são tocados com plectros no polegar, indicador e médio de uma das mãos e a outra serve para alterar o som até um tom e meio mais agudo e meio tom abaixo, bem como outros efeitos.

¹⁰ Corda bordão, geralmente, de violoncelo para afinar uma oitava mais grave que a corda aguda.



Fig. 5. Uma aula de *koto* na Tôkyô Arts University

Fonte: <https://www.geidai.ac.jp/english/music/traditional-japanese-music>

Segundo estudo anterior (SATOMI, 2018, p. 47-52), o termo *koto* é grafado com o mesmo ideograma do *ch'in* chinês e a estrutura física preserva as representações simbólicas do seu antecessor. A imagem do instrumento é um “dragão deitado na areia conversando com as ondas”. Numa ponta temos a cabeça do dragão (espírito das águas e das tormentas) e na outra, a cauda da fênix (espírito do fogo). No tampo inferior há duas cavidades para saída do som chamadas de poço do dragão e tanque da fênix. Representando o céu, o tampo superior é levemente convexo ao fundo plano, que representa a terra. As treze cordas, que originariamente eram de seda, representam o calendário lunar. Os cinco sons representam as relações humanas ou as “cinco afinidades” de Confúcio – governador e ministros, marido e mulher, pai e filho, irmão mais velho e irmão mais novo, amigo e amigo.

O instrumento tem permeado quase toda a história da música vocal e instrumental da música “clássica” japonesa. Segundo Kishibe (1983, p. 505) e Adriaansz (1984, p. 467), até hoje sobrevivem do repertório da música para *koto*: a) *gagaku*, ou música da corte cujos primeiros registros são do século VIII; b) *Tsukushi goto* da região de Kyûshû, que atendia à elite aristocrática e budista e que reuniu repertório entre o século XII e meados do século XVI; c) *zokusô*, música secular – onde o *koto* se firmou como instrumento solista – que inclui a *Yatsunashi-ryû*, século XVII, e todas as escolas vigentes, desde a *Ikuta-ryû* e *Yamada-ryû*, dos séculos XVIII e XIX, respectivamente; d) *shinsô*, escolas novas coincidente com a abertura para a ocidentalização a partir de 1867 da era Meiji. A corrente *Yatsunashi* passou a inclusão das mulheres e cegos, que, até então, eram banidos da instrução (KISHIBE, 1983, p. 505-06 e ADRIAANSZ, 1984, p. 467). Havia um sistema instrucional, altamente hierárquico, em que os cegos eram habilitados para as atividades de massagem, acupuntura, teatro e música (KAMIEN, 1976, p. 537).

O programa nipo-nordestino

O repertório constitui-se de sete peças, divididas em duas partes, contempla, equitativamente, o marimbau nordestino, na primeira parte, e o *koto* japonês, na segunda. A quarta peça comporta os dois instrumentos. As peças de marimbau trazem as sonoridades armoriais, cuja proposta era “construir uma música erudita brasileira com base nas fontes populares”. Uma postura vista como purista e nacionalista, pois buscava suas fontes no nordeste rural, onde as tradições orais estariam mais descontaminadas “das influências estrangeiras [sobretudo norte-americana] e modernas” (MORAES, 1994, p. 88).

“Força soberana” é a peça autoral de Fernando Pintassilgo, de abertura do recital, sendo, também, a primeira do CD Marimbau, mencionado anteriormente. Nela o autor presta uma homenagem a Suassuna, explorando no marimbau suas múltiplas texturas, timbres e, num segundo momento mais movido, troca a baqueta pela vagem seca do Flamboyant para marcar o toque perré dos caboclinhos de Pernambuco, conhecidos como índios de carnaval, na Paraíba. Ao explicar o título, Fernando Farias atribui ao movimento Armorial, a elevação da música nordestina ao patamar da música de concerto. “Por exemplo, o músico erudito, da região, que só valorizava o repertório europeu, deixou de ter vergonha em tocar a música nordestina, passando a orgulhar-se dela.” À esse impacto em elevar a auto-estima do nordestino, Fernando chama de “Força soberana” (FARIAS, 2018).

As duas peças seguintes, onde o marimbau divide o solo com a rabeca, acompanhados pela harmonia do violão, engajam-se na sonoridade do “barroco nordestino”, preconizado por Ariano que observava: “quando falo da arte barroca, é pensando, principalmente no barroco ibérico, muito mais aproximado do espírito medieval e pré-renascentista do que a arte do século XVIII” (MORAES, 1994, p. 87). A “Cantiga Sebastianista”¹¹ é uma das preferidas de Ariano Suassuna e foi incluída no romance *A pedra do reino*. É uma referência ao Dom Sebastião. O ponto alto é o final em que o mouro informa que o rei está morto

Com as pernas dentro d'água e o corpo no areal/
Sete feridas no peito, cada uma mais mortal/
Por uma lhe entra o sol, pela outra o luar/
Pela mais pequena delas, um gavião a voar [...]
Mas é mentira do mouro, seu desejo é me enganar/
O nosso rei encantou-se, nas terras do mal passar/
E um dia, no seu cavalo,

¹¹ Ver <https://youtu.be/sng1LQWSZFY?t=12>

nosso rei há de voltar. (SUASSUNA, 1971 *apud* PORTARI, RODRIGUES 2011)

A segunda peça do programa é uma menção à Cantiga portuguesa e foi gravada em Sete Flechas¹², do Quinteto Armorial. No encarte do LP Antonio Madureira descreve:

Esta cantiga foi elaborada a partir de uma solfa recolhida na feira do Crato, no Ceará. Aqui está recriada, de certa forma, a ambiência sonora dos antigos romances de origem ibérica. Esses romances que, para o nordeste, foram trazidos pelos portugueses, quando da colonização, anda hoje podem, por aqui ser ouvidos” (MADUREIRA, 1980b)

A quarta peça, no momento de transição do programa, o *koto* dialoga com os instrumentos nordestinos, em uma abordagem transcultural, iniciando um canon, seguido da rabeça e marimbau, em um ostinato rítmico de maracatu, que norteia o improviso do marimbau. O Maracatu é o primeiro movimento de *Kátens*, que homenageia o criador de instrumentos e violoncelista Walter Smeták. O *koto* perfazendo o modo mixolídio e o ritmo nordestino, no primeiro movimento, e o marimbau se adaptando à ambiência japonesa, no terceiro movimento chamado “Dança serial”, buscou a almejada dissolução de Smeták, que não via sentido na oposição entre ocidente e oriente e sim, na sua complementariedade.

A segunda parte do programa consistiu de amostras do repertório standard da música para *koto*, cujos compositores ou recriadores são célebres kotoistas cegos, buscando fornecer uma pequena amostra da diversidade de estilos no tempo e no espaço: período antigo, Kyûshû (região sul) e, de transição, Kansai (mais central) e do século XX (Tôkyô).

¹² A faixa está disponível em <https://youtu.be/0XFxOBQnFvM?t=106>



Fig. 6. Yatsunami kengyō¹³



Fig. 7. Michio Miyagi¹⁴

“*Rokudan no shirabe* [Estudo em seis secções]”, é uma “*danmono* [peça cíclica]”. Nosso duo de koto tocou no estilo mais antigo da escola secular, com uma versão coletiva, em uníssono. Modernamente há arranjos para o trio *shakuhachi*, *shamisen* e *koto*. A autoria é atribuída a *kengyō*¹⁵ Yatsunami (1614-85), mas um niponólogo afirma que “pode ter sido de origem chinesa remota”, pois sobrevive no repertório de Ryūkyū (MALM, 1978, p. 169), que mantém a afinação chinesa, estilo arcaico da peça cíclica. Yatsunami mudou o modo, chamado afinação da paz “*hirajōshi*”, imprimindo a marca nacionalista da música de então. Ele é considerado o fundador do estilo secular, em Kyōto, capital do império entre o século VIII e a era Meiji. E a história da música japonesa, também, reflete os espaços das hegemonias políticas. Uma interpretação de Shinichi Yuize¹⁶ pode ser apreciada em https://youtu.be/JX_98Mqa-iw

“*Sakura* [Flor de cerejeira]” é a peça japonesa mais cantada mundialmente, ganhando muitos sotaques e arranjos, também, nas escolas de *koto* da era Meiji. Sobrevivência do período Edo (1600-1850), a canção utiliza a “afinação da paz”, do mestre Yatsunami. Começou a fazer parte do repertório urbano quando a Academia de Música de Tōkyō a incluiu no repertório para iniciantes de *koto*, em 1888, e faz parte do cancionário escolar, ganhando mais uma estrofe em 1941, pelo Ministério da Educação (ver SATOMI, 2004). Nosso arranjo para o trio, tem o solo no primeiro *koto* e variações na

¹³ Fonte: <https://www.last.fm/music/Yatsunami+Kengyo/+wiki>

¹⁴ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=25PHrXg1KEA>

¹⁵ Na escola de artes e ofícios dos cegos, *Kengyō* seria o mestre, ou seja, o tratamento dirigido ao mais alto patamar da hierarquia de ensino.

¹⁶ Shinichi Yuize (1923-2015) foi fundador da Escola Seiha, uma subescola do corrente Ikuta-ryū.

flauta e segundo *koto*, com base no arranjo de Nomura Seiho mais a experiência aural dos intérpretes. Ouvir <https://youtu.be/AK51LblcEOw>

O recital encerrou com uma composição de Michio Miyagi (1894-1956), mentor do movimento da música nova, da era moderna de ocidentalização. “*Haru no umi* [Mar da primavera] é uma peça camerística com solos alternados entre a flauta *shakuhachi* e o *koto*. Em <https://www.youtube.com/watch?v=25PHrXg1KEA> uma versão gravada pelo próprio compositor. A peça apresenta motivos de movimentos das ondas de um mar calmo, as gaivotas, o mar revolto e a volta à calmaria O infortúnio do compositor começou a perder a visão quando tinha sete anos, explicaria a necessidade extrema de descrever musicalmente as suas sensações e a memória de sua infância em Kobe. Do porto de sua terra natal saiu a maioria dos navios rumo ao Brasil, último elo de ligação com o Japão, de muitos dos imigrantes que aqui chegaram na primeira metade do século passado.

Embora a música para *koto* pertença ao âmbito da música secular, seu repertório mostra uma relação indireta com os preceitos confucionistas, xintoístas e budistas (segundo as insígnias do instrumento), tendo como denominador comum o pensamento de que o ser humano deveria conviver em harmonia com a natureza. A música reflete, portanto, esse perene fervor, ou contemplação, diante da variedade de climas, paisagens e estados de espírito.

Questões e digressões finais

Participar do V SEMPB propiciou reunir instrumentos musicais aparentemente díspares, como o marimbau e rabeca nordestinos ao *koto* japonês, obtendo uma certa unidade pelo viés das insígnias sonoras medievais e pelas possibilidades decoloniais de inclusão social, e perspectivas multidimensionais do transculturalismo. Estas duas últimas através da aprendizagem e criação ou recriação musical afeitos aos instrumentos mencionados.

No rol das inquietações pessoais, surgiram algumas questões. O timbre do marimbau, da rabeca e do *koto* seriam sobrevivências medievais? Quando o movimento armorial se apropria de insígnias medievais, arrisco a responder que não seriam retomadas do passado, ou numa conduta romantizada, uma fuga ou escapismo da era vigente. Pode ser interpretada, como bem Fernando Pintasilgo assinalou, uma estratégia de recuperar a autoestima do nordestino, através da valorização de sua cultura popular, muito viva,

migrada dos ermos escondidos, da periferia e do “sertão”, para a visibilidade midiática do centro urbano. E isto já estava acontecendo nas vanguardas artísticas e culturais do Cinema Novo, do teatro Opinião e nos CPCs de cultura popular.

A segunda questão. A transformação do berimbau de lata para o marimbau armorial e o formato camerístico aos moldes europeus seria mais um comportamento colonizado? Para dividir o palco e equiparar-se às qualidades acústicas do violino, flauta, violão e viola de dez cordas, a cítara rústica teve que sair das mãos do “mestre” para a artesanaria do *luthier* da oficina dos instrumentos de orquestra. As latas foram substituídas por uma caixa de ressonância de madeira envernizada, ganhando uma voluta, um cavalete de viola, e a corda bordão de violoncelo.

Ao invés de rotular, apressadamente, como uma atitude de sujeição eurocêntrica, ou reacionária por evocar heráldicas nobres, é válido lembrar da cena das rádios brasileiras onde se tocava predominantemente produtos musicais norte-americanos. Ao retomar a ambiência dos romances ibéricos, inegável ancestralidade da cultura nordestina, o movimento armorial estaria “domesticando”, nos termos de Tobin (1992 *apud* ORTIZ, 2000, p. 140) os valores europeus, utilizando o formato da cena e instrumentos musicais à serviço de um conteúdo da cultura local oral e escrita. Assim, ao contrário das críticas das vanguardas culturais e artísticas dos anos setenta, o movimento armorial estaria caminhando ao lado delas, na contramão da norte-americanização da cultura brasileira, ou seja, na mão do “anti-imperialismo *yankee*”, jargão latino-americano da época.

Terceira questão: que implicações decoloniais teriam os instrumentos medievos? A primeira vez que vi o berimbau de lata foi numa apresentação do Balé Popular de Recife. Antúlio Madureira percutia a corda, sentado no chão, assumindo o personagem de um cego pedinte tocando na feira. Cinco anos mais tarde comecei a aprender o koto e, assumindo a binacionalidade nipo-brasileira, resolvi contracená-lo com o marimbau armorial, para compor a obra *Kátens*, de conclusão do bacharelado em composição. A aproximação entre o marimbau e o koto, foi tornando-se cada vez mais orgânica e nítida pelos seguintes aspectos: posição de tocar no chão, categorização científica do instrumento e, principalmente, pela inclusão propícia do instrumento. As cítaras abordadas favorecem a autonomia e emancipação de minorias com capacidades diferenciadas: desde usar a mão esquerda em lugar da direita¹⁷; para enxergar; para

¹⁷ Para o canhoto tocar um cordofone com braço acoplado, por exemplo, exige uma inversão das cordas. No caso do berimbau de lata e koto, por seu formato simétrico é possível tocar de ambos os lados.

caminhar, em ambos os casos; de classes desfavorecidas economicamente, no caso do berimbau brasileiro; e de gênero, no caso do *koto* japonês. Assim, o empoderamento de castas ou classes subalternas se enquadraria no decolonialismo medievo.

Quarta questão: Quais as perspectivas transculturais das sonoridades medievais? O marimbau pela inexistência de trastes e o *koto* que é afinado através de cavaletes móveis, são adaptáveis à qualquer modo ou âmbito escalar. Ambos podem tocar modo pentatônico, heptatônico e até dodecafônico, sendo que os dois tem possibilidades microtonais para realizar portamentos e glissandos. Considerando a existência de aspectos sociais e musicais da Idade Média no tempo presente – tais como: instrumentos musicais, “mestres” da cultura oral na mesma hierarquia das corporações de ofícios da Idade Média; cantigas ibéricas readaptadas à cena urbana e moderna; ritmos da cultura popular nordestina e repertório secular do *koto* do longo período entre os séculos XIV e XIX, podemos reafirmar e sumarizar que o comportamento medievo não seriam sobrevivências culturais e, sim, ressignificações que ultrapassam o tempo histórico, o espaço geográfico e a conduta cultural. Enfim, um redimensionamento das perspectivas transculturais.

Referências

ADRIAANZ, Willem. **The kumiuta and danmono traditions of Japanese *koto* music.** Berkeley; London: University of California, 1973.

ARAÚJO Neto, João N. de. Apresentação. In: FARIAS, Antonio F. **Marimbau: Fernando Pintassilgo.** Encarte de CD. João Pessoa: FIC/ governo do Estado da Paraíba, 2018.

BARBOSA, Fernando T. Marimbau. In: FARIAS, Antonio F. **Marimbau: Fernando Pintassilgo.** Encarte de CD. João Pessoa: FIC/ governo do Estado da Paraíba, 2018.

BOONE, Hubert. Instruments populaires en Belgique. In: MARDAGA, Pierre ed. **Musée des Instruments de musique: guide du visiteur,** 2000, p. 15-37.

DE ANDRADE, Mário. **Música, doce música.** 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.

FARIAS, Antonio F. **Entrevista em sua residência em João Pessoa.** Março de 2018.

KISHIBE, Shigeo et al. Japan. In: **The new Grove dictionary of music and musicians.** London: Macmillan. Vol. 9, p. 504-52.

MADUREIRA, Antonio. **Iniciação à música do nordeste através dos seus instrumentos, toques e cantos populares**. Projeto de pesquisa subvencionado pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq). Brasília, DF; Recife: manual datilografado s/ed, 1980.

MADUREIRA, Antonio. **Sete flechas: Quinteto Armorial**. Encarte de LP. MPA 9416. São Paulo: Marcus Pereira, 1980.

MALM, William P. **Japanese music and musical instruments**. 8ª ed. Tôkyô: Charles Turtle, 1978.

MONTAGU et al., MIMO Consortium. **Revision of the Hornbostel-Sachs classification of musical instruments**, 2011. Disponível em: <http://www.mimo-international.com/documents/Hornbostel%20Sachs.pdf> Acesso em 27/11/2019.

MORAES, M. Tereza Didier de. **Emblemas da sagração armorial: momentos do movimento armorial em Pernambuco (1970-76)**. Dissertação em História. São Paulo: PUC, 1994.

ORTIZ, Renato. **O próximo e o distante: Japão e modernidade mundo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PORTARI, Douglas; RODRIGUES, João C. Garcia. **Ariano Suassuna: o arauto dos compadecidos**. Revista do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília Ano 8, Edição 69, 2011.

SATOMI, Alice L. **Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil**. Curitiba: Prismas; Appris, 2018.

SATOMI, Alice L. A música para koto além-mar: o caso do grupo Miwa. **Revista Tempo da Ciência**, vol. 20 (39). Unioeste – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2013, p. 157-174.

SATOMI, Alice L. **As gotas de chuva do telhado: música de Ryûkyû em São Paulo**. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.

A PERMANÊNCIA DA CANÇÃO DE ROLANDO NO FOLCLORE BRASILEIRO

Aniely Walesca Oliveira Santiago¹⁸

Considerada a primeira obra de relevo da literatura francesa, escrita em meados do século XI, *A Canção de Rolando (La Chanson de Roland)* aborda a temática da batalha de Roncesvales e a luta entre os cristãos, comandado por Rolando, Carlos Magno e os Doze Pares de França, contra o exército muçulmano. A temática da Canção se popularizou no território nacional através de uma adaptação feita pelo português Jerônimo Moreira de Carvalho (1863) intitulada “*História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França*”. Essa versão portuguesa do poema épico francês ficou profundamente conhecida e arraigada no imaginário popular, servindo como base para algumas manifestações culturais no folclore brasileiro.

Este trabalho tem como objetivo analisar os resíduos da *Canção de Rolando* presentes em algumas manifestações folclóricas que ocorrem em diversas regiões do Brasil, como é o caso das Cavalhadas, o Auto de Floripes e a Chegança; bem como as diferentes formas em que esse motivo é reproduzido. De acordo com a teoria da residualidade, podemos afirmar que “não há nada de novo em uma cultura, toda cultura apresenta resíduos de outras anteriores” (PONTES, s/d, p.1). Aplicada essa teoria ao campo cultural e literário, podemos apontar as reminiscências existentes nessas manifestações folclóricas e entender sua resistência e permanência através dos tempos.

1. Introdução

A luta entre cristãos e muçulmanos é uma temática bastante difundida em várias regiões do Brasil através de algumas manifestações folclóricas como é o caso das Cavalhadas, Auto de Floripes e a Chegança. Todas essas representações têm como matriz original o poema épico medieval francês *A Canção de Rolando*, escrito por volta do século XI. Esta epopeia é considerada a primeira obra de relevo da literatura francesa onde aborda a temática da batalha de Roncesvales e a luta entre os cristãos, comandado

¹⁸ Mestranda em Estudos Medievais – PPGL\ UFPB.

por Rolando, Carlos Magno e os Doze Pares de França, contra o exército muçulmano, liderado pelo rei Marsílio e seus pares.

A obra foi produzida na época das primeiras cruzadas e seus personagens exteriorizavam os ideais da guerra santa. O exército franco eram os combatentes, os cavaleiros a favor de Deus e os muçulmanos eram os inimigos demoníacos que precisavam ser derrotados e batizados na santa fé da Igreja Católica onde Carlos Magno era o principal propulsor.

Essa temática carolíngia chegou ao Brasil através de uma tradução feita pelo português Jerônimo Moreira de Carvalho (1863) intitulada *História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França do espanhol Historia del Emperador Carlomagno y de los Pares de Francia, y de la cruda batalla que hubo Oliveiros com Fierabras, Rey de Alexandria, hijo del grande Almirante Balan* escrita por Nicolau de Piemonte.

Essa versão portuguesa do poema épico francês ficou profundamente conhecida e arraigada no imaginário popular, servindo como base para algumas manifestações culturais no folclore brasileiro. Segundo Câmara Cascudo, este livro “foi, até poucos anos, o mais conhecido pelo povo brasileiro do interior. De escassa popularidade nos grandes centros urbanos, mantinha seu domínio nas fazendas de gado, engenhos de açúcar, residências de praia, sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima no sertão seria a casa sem a História de Carlos Magno, nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a importância do Imperador de Barba Florida (CASCUDO, 1994, p. 441).

A teoria da residualidade estruturada por Roberto Pontes (s/d) tem como finalidade destacar e desenvolver as remanescentes do modo de pensar e agir de um determinado grupo social em um período de tempo específico encontrados em outro grupo social de tempo distinto. A literatura é a principal fonte de estudo para essa teoria, agindo como um importante instrumento para o estudo da relação de literatura e cultura. Diante disso, investigaremos possíveis relações residuais da *Canção de Rolando* presente nas manifestações folclóricas como a Cavallhada, o Auto de Floripes e a Chegança.

2. A Canção de Rolando

Considerada como a mais bela e mais antiga poesia épica medieval da língua francesa, A *Canção de Rolando* foi escrita em meados do século XI e seu manuscrito

oficial e mais antigo encontra-se na biblioteca da Universidade de Oxford na Inglaterra. A obra é composta por 4.002 versos decassílabos assonantes distribuídos em 291 *laissez* (estrofes), cada uma possuindo de 10 a 15 versos, divididos em quatro partes: “A traição” (versos 1 a 1016), “A batalha” (versos 1017 a 2396), “O castigo dos pagãos” (versos 2397 a 3674) e o “O castigo de Ganelão” (versos 3674 a 4002).

De autoria desconhecida, apesar de ter uma menção a Tuoldus “*Ci falt la geste que Tuoldus declinet*” (CHANSON, 1972, p. 117) no último verso, o sentido do verbo *declinet* permanece obscuro, podendo ser entendido de diversas maneiras: compor, transcrever, recitar ou copiar (VASSALO, 1988, p. 08). Diante desse fato, fica difícil afirmar se a canção foi realmente escrita por Tuoldus.

A *Canção de Rolando* retrata um conflito real, conhecido como Batalha de Roncesvales, acontecida em 15 de agosto de 778, durante o reinado de Carlos Magno (768-814). Anos depois, ele se tornaria imperador, em 800. Seu exército deslocou-se até Saragoça, na Espanha, a pedido do governador de Barcelona Sulayman Ben AlArab, o qual estava em conflito com o emir de Córdoba, seu superior. Uma revolta entre os saxões e outras questões de política interna, porém, precipitaram seu retorno, diferentemente do que diz o poema épico, segundo o qual o imperador Carlos Magno teria permanecido sete anos na Espanha.

A “*História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França*” é dividida em cinco partes, a primeira trata-se da história de Clóvis, o primeiro rei católico da França, e de Pepino, vigésimo quarto rei da França e pai do imperador Carlos Magno. A segunda parte refere-se aos Doze Pares de França, e também da batalha de Oliveiros, paladino franco, contra o gigante Ferrabrás, rei de Alexandria. A terceira parte refere-se ao apóstolo São Tiago (Santiago), o qual teria aparecido a Carlos Magno, mostrando-lhe os templos que deveria mandar erguer. A quarta parte refere-se à consagração da igreja de São Tiago, na Galícia, bem como da traição de Galalão (Ganelon), da maneira como foi morto, da morte de Roldão (Rolando) e dos Doze Pares, da visão do arcebispo Turpin de Reims a propósito da morte de Roldão e ainda da morte de Carlos Magno. A quinta e última parte refere-se ao nascimento e morte de Roldão (CARVALHO, 1863, p. 35-191).

A parte mais conhecida e representativa da obra refere-se à batalha de Ferrabrás contra Oliveiros. Na narrativa, Ferrabrás é um gigante que desafia à luta Carlos Magno e os Doze Pares. Esses se recusam a lutar, dentre os quais Rolando, que estava magoado

com seu tio por causa do péssimo tratamento que vinha recebendo. Oliveiros, apesar de ferido, é o único que aceita lutar e acaba vencendo o duelo depois de um longo e difícil combate. Ferrabrás se converte ao cristianismo e vai para o acampamento dos francos, mas Oliveiros e os outros cavaleiros acabam sendo capturados pelos serracenos.

Dentre os pares que foram capturados, se encontra Gui de Borgonha, por quem a irmã de Ferrabrás, a bela Floripes, acaba se apaixonando. A segunda parte de a *História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França* serviu de inspiração para várias manifestações folclóricas, artísticas e literárias ocorridas em várias regiões do Brasil, como é o caso dos folhetos *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A prisão de Oliveiros e seus companheiros*, escritas por Leandro Gomes de Barros no final do século XIX sendo essas histórias bastante difundidas em toda região nordeste do país e as manifestações folclóricas da Cavalhada, o Auto de Floripes e a Chegança.

De acordo com a afirmativa de que “não há nada de novo em uma cultura, toda cultura apresenta resíduos de outras anteriores” (PONTES, 2006, p. 1) será utilizada a teoria da Residualidade como suporte teórico para referida análise apontando a presença dos resíduos existentes nessas manifestações folclóricas e compreender sua resistência e permanência através dos tempos.

3. Cavalhada

Caracterizada pela dramatização da luta entre os cristãos e muçulmanos, a Cavalhada é inspiradas nos torneios equestres medievais, em que os participantes demonstram suas habilidades na montaria e no manuseio de armas. É uma atividade lúdica que tem como objetivo entreter o público. As apresentações ocorrem durante a festa do divino Espírito Santo, realizada no domingo de Pentecostes (50 dias depois da Páscoa) e tem duração de três dias. O evento acontece em várias regiões rurais do Brasil, com exceção do estado do Amazonas, há relatos nos Estados do Nordeste, em Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná (MACEDO, 2008, p. 01). Em alguns lugares a Cavalhada é apresentada de forma distinta, apresentando particularidades de cada região. Em algumas regiões essa manifestação cultural foi tombada como patrimônio cultural e imaterial.

A Cavallhada surgiu no século XVIII em Portugal e foi introduzida no território nacional no ano de 1820 pelos padres jesuítas. A dramatização feita pelos jesuítas tinha a função de catequese, os índios e escravos faziam o papel dos mouros e no final da encenação todos eram batizados. A luta entre cristãos e muçulmanos retrata a reconquista cristã que consistia em libertar a península Ibérica do domínio muçulmano. Esse duelo percorreu diferentes períodos históricos do nosso país, permanecendo e influenciando o nosso folclore até os dias atuais. “Expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico” (PRIORE, 1994, p. 10). Ao mesmo tempo em que aparece como estrutura de criação de um povo também aparece como um fator de confirmação das organizações de poder.

Da mesma forma em que ocorre na *Canção de Rolando*, os participantes (cavaleiros) são divididos em dois grupos (exércitos) de doze pares cada. O exército cristão é caracterizado pela cor azul e o muçulmano pela cor vermelha. Ambas as vestimentas são cuidadosamente preparadas por costureira, bordadeiras e floristas. As vestes devem ser bem ornamentadas e chamar muita atenção, a fim de atrair todos os olhares.

Nas calças e camisas são aplicados vários enfeites, armaduras, peças metálicas, mantos e capas generosamente bordados com símbolos cristãos, como cruz, coroas, cálices e para os cavaleiros muçulmanos suas vestimentas eram bordadas com símbolos da bandeira turca, dragões, luas ou cartas de baralho. A corte é representada por personagens como rei, general, príncipes e princesas (como é o caso do auto de Floripes), embaixadores e mascarados. Todos utilizando ricas fantasias, inclusive os cavalos.

Os mascarados utilizavam máscara de cabeça de boi e montavam em cavalos enfeitados por fitas, tecidos, panos, plantas e flores. Em algumas regiões pode aparecer em bando ou sozinho, geralmente são mouros e eram bastante queridos pelo público, pois faziam palhaçada para o público e jogavam doces e balas para as crianças. A festa pra eles começa no sábado, onde saiam pelas ruas da cidade a cavalo ou a pé, fazendo grande algazarra e graça com todos. Em algumas regiões eles entram no início e nos intervalos das competições para entreter o público.

Os espetáculos populares importados da Península Ibérica para o Brasil aqui chegaram ainda imbuídos dos elementos religiosos e moralizantes, extraídos dos autos medievais. Porém, junto ao drama litúrgico, vieram as manifestações profanas, que têm no cômico a sua maior representatividade. Sendo assim, os espetáculos populares brasileiros devem muito de sua popularidade graças à inserção de tipos cômicos que por sua vez possuem origens na Idade Média e

na Antigüidade. Muitos dos personagens cômicos dos espetáculos populares e do romanceiro popular brasileiro descendem do teatro popular e profano da Antigüidade – como as farsas Atelanas, os mimos, as saturas, os versos fesceninos, das criações populares do Medievo – como os bufões, os jograis e os histriões – e também da *Commedia dell'Arte*. Os espetáculos populares brasileiros são herdeiros diretos de toda esta vasta e rica herança cultural européia. (PAIVA, 1975, p. 02)

A festa do Divino Espírito Santo tem duração de três dias. No primeiro dia ocorre à apresentação das embaixadas, é o dia em que os exércitos se encontram e se apresentam. Dependendo da região e do local da festa, nesse dia acontece o encontro e apresentação dos cavaleiros em campo (campo de futebol, arena, terreno) ou na forma de uma caminhada nas ruas.

O enredo se inicia com o assassinato de um espião mouro, que em algumas vezes pode ser representado por um mascarado ou palhaço, que acaba sendo surpreendido invadindo as terras cristãs. Fazendo uma relação com o início do poema, esse espião mouro faz referência à figura de Blancandrino, que foi enviado pelo rei serraceno Marsílio para entregar falsas promessas ao rei franco Carlos Magno. A morte desse espião também pode se referir ao domínio cristão.

Blancandrino era um dos mais sábios entre os pagãos: digno cavaleiro de valor para assistir seu senhor. Então ele disse ao rei: “Não vos inquieteis! A Carlos, o orgulhoso e pretensioso, enviai palavras de fiel serviço e grande amizade. Vós lhes dareis ursos e leões e cães, setecentos camelos e mil açores já com as penas mudadas, quatrocentos mulos carregados de ouro e prata, cinquenta carros com que formará um comboio: ele poderá pagar fartamente a seus soldados. Dizei que ele já guerreou muito tempo nesta terra; que a Aix, em França, ele deveria retornar; que vós o encontrareis lá na festa de São Miguel e receberéis a lei dos cristãos e vos tornareis seu vassalo com toda a honra e todo o bem. Se ele quiser reféns, então enviai-lhe uns dez ou vinte, para dar-lhe confiança. Enviai-lhe os filhos de nossas mulheres: eu enviarei o meu, ainda que ele possa perecer. Mais vale eles perderem as cabeças do que nós perdermos nossos títulos e propriedades e sermos reduzidos a mendigos!” (CANÇÃO, 1988, Versos 24-46)

Semelhante a *Canção de Rolando*, em que no início do poema nos deparamos com a assembleia dos serracenos, onde o rei Marsílio nomeia Blacandrino para entregar a sua mensagem a Carlos Magno, cada exército nomeia um participante para ser o embaixador\ mensageiro. Eles têm como principal função realizar propostas de conversão para o exército oposto, onde ficam insultando um ao outro através de provocações verbais. Não alcançando êxito nas investidas, os reis declaram guerra e fica decidido que a fé do vencedor deve ser reconhecida como verdadeira e aceita pelos perdedores.

No segundo dia acontece o duelo, o momento em que os exércitos se enfrentam e é demonstrada toda a habilidade a cavalo e o manuseio das armas. Em algumas manifestações utiliza-se o jogo das argolas como prova durante o duelo, essas argolas ficam penduradas por um barbante, que em sua maioria é bastante enfeitada para melhor visualização, em uma viga. Os cavaleiros devem acertar as argolas com uma lança ou bastão, montado em seu cavalo em disparada com máxima velocidade entre os concorrentes. No final do duelo, a vitória cristã já é esperada.

A luta entre cavaleiros cristãos, de azul, e mouros, de encarnado, seguia, em geral, o seguinte esquema: muitas vezes, no centro da praça, erguia-se um castelo. Começava o jogo com artimanhas, fintas ciladas, despacho de estafetas, espiões de cá e de lá, escaramuças, troca de embaixadores. Declarava-se finalmente a batalha. Os cristãos começavam perdendo, mas logo reerguiam os ânimos, e o combate prosseguia encarniçado: espadas se cruzando, tiros de pólvora seca, em meio a terrível algazarra vinda tanto dos guerreiros como dos espectadores, embora o desenlace fosse conhecido de antemão: eternos vencedores, os cristãos (MEYER, 2001, p. 241)

No terceiro de último dia acontece o batismo dos muçulmanos e as trocas de flores (ramos), celebrando a união dos dois exércitos. Por meio do batismo, ocorre uma resignificação da batalha com uma visão de vitória coletiva. Por fim, compreende-se que todos saíram vitoriosos, pois a partir daquele momento todos são cristãos e compartilham uma crença em comum. A mensagem catequizante foi absorvida de forma lúdica e as competições e brincadeiras continuam durante toda tarde.

4. Auto de Floripes

Única personagem feminina que aparece nas encenações das lutas entre cristãos e muçulmanos, a princesa Floripes, também aparece sob o nome de Angélica, tem sua aparição em algumas cavalcadas em diferentes regiões do Brasil. A princesa Floripes aparece na segunda parte do livro “A História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França”, no momento em que Oliveiros e seus companheiros foram capturados pelos serracenos, depois da batalha de Oliveiros com Ferrabrás. Entre os pares capturados está Gui de Borgonha, por quem a princesa Floripes se apaixona.

Movida pelo amor, ela ajuda os cavaleiros francos, levando-lhes comida e fazendo com que eles resistam ao cativo. Carlos Magno consegue liberar seus Pares do domínio do Almirante Balão, pai de Ferrabrás, que acaba sendo derrotado; por recusar a se

converter ao cristianismo, ele termina sendo executado. Sua filha Floripes se torna cristã e se casa com Gui de Borgonha. Carlos Magno divide a Península Ibérica entre Gui de Borgonha e Ferrabrás e retorna ao reino franco com as relíquias que foram roubadas por este último, as quais são levadas para a Basílica de São Denis, perto de Paris (CARVALHO, 1863, p. 35-191).

Na *Canção de Rolando* a princesa Floripes corresponde à personagem Braminonda, que é a esposa do rei Marsílio e ao perceber a derrota do exército do seu marido, ela renega a fé em seu Deus: “A rainha Bramimonda chora por ele, arranca os cabelos, proclama sua desgraça. Ah! Saragoça, quanto perdes hoje com o nobre rei que te dominava! Nossos deuses que o abandonaram no combate são muito infiéis” (versos 2592-2608). Depois de ter derrotado todos os pagãos e de ter batizado alguns, a rainha da Espanha é levada por Carlos Magno para a Doce França para que ela possa se converter através da verdadeira fé cristã: o amor.

Depois que o imperador cumpriu a vingança, chama os bispos de França, os de Baviera e os de Alemanha: “Tenho no palácio uma nobre cativa; ela ouviu tantos sermões e bons exemplos que quer acreditar em Deus e pede o batismo: batizai-a, para que Deus tenha sua alma.” – Assim seja, dizem os bispos, encontrai-lhe madrinhas, damas nobres e de alta linhagem.” Há grande multidão nas águas termais de Aix: batiza-se aí a rainha da Espanha; encontraram para ela o nome de Juliana, ela se torna cristã com verdadeiro conhecimento da fé. (CANÇÃO, 1988, Versos 3975-3987)

Considerada uma das mais antigas e conhecidas manifestações do teatro popular português, O auto de Floripes é inspirada nas lutas medievais entre cristãos e mouros. No Brasil esse auto acontece durante as cavalcadas, conforme a região, a princesa Floripes assiste toda a batalha dos exércitos do alto do seu castelo, que em muitas vezes é feito de papelão ou madeira, dentro do campo ou arena em que ocorrem os duelos. No primeiro momento acontece à entrada do exército cristão e mouro. O exército cristão é comandado por Carlos Magno, Guarim e Oliveiros e o exército mouro é liderado por Balaão, Ferrabrás e Brutamontes.

Cada exército é comandado por uma banda musical, um tambor é utilizado para suavizar as palavras mais agressivas trocadas entre os embaixadores. Ferrabrás segue até o campo cristão e propõe um desafio a Carlos Magno e os Doze Pares. Carlos determina que Roldão (ou Rolando) enfrente o gigante Ferrabrás, no entanto este se recusa. Ao

presenciar tal situação, Oliveiros pede consentimento a Carlos para enfrentar Ferrabrás no duelo.

Oliveiros enfrenta Ferrabrás em um combate mesclado de dança e troca de argumentação religiosa, onde um exaltava a superioridade de sua religião para o outro. Ferrabrás oferece a mão da sua irmã Floripes, se caso Oliveiros passar para o lado dos mouros. O mesmo rejeita todas as propostas de Ferrabrás, derrotando-o em seguida. Antes de morrer, Ferrabrás almeja para que sua alma seja salva, então ele pede o batismo cristão. O exército mouro entra em cena e Ferrabrás se esconde enquanto Guarim e Oliveiros são capturados.

A princesa Floripes vai até a prisão falar com Oliveiros. Decidida a libertar os cristãos, ela fala com Balaão e consegue as chaves da prisão, libertando-os. Floripes pede perdão a Balaão pela traição e o explica que fez aquilo porque estava apaixonada e queria se casar. O rei mouro aceita sua desculpa. Logo após o duelo ente Carlos Magno e Balaão, todos cantam louvores e dançam juntos celebrando a união e a paz. Em outros relatos, o almirante Balaão, pai de Ferrabrás, é derrotado durante a batalha e recusa a se converter ao cristianismo e é assassinado. Sua filha Floripes é batizada e casa-se com Gui de Borgonha.

Na literatura de cordel a princesa Floripes aparece em *Roldão no Leão de Ouro* com autoria de João Melchiades Ferreira da Silva e edição de José Bernardo da Silva, com o nome de princesa Angélica. No enredo, a princesa é filha do rei mouro da Espanha Galafre e acaba sendo presa em uma fortaleza pela sua madrasta, a Tristeféa. Roldão ao ver o retrato de Angélica se apaixona loucamente. Sabendo que a sua amada está em apuros, ele decide ir até a prisão se encontrar com os outros Pares para elaborarem um plano para salvar a princesa Angélica. Ricarte então tem a ideia de ir a um ourives e pedir que ele faça um leão de ouro. Depois de declarar todo o seu amor para Angélica, Roldão coloca a princesa dentro do leão de ouro, porém o ourives descobre o plano de fuga e denuncia Ricarte para Brutamontes. Ele consegue recuperar a princesa e acontece o duelo entre Carlos Magno e Galafre. Ricarte, Roldão e Angélica são libertados e enfim Roldão casa-se com Angélica e todos vivem em paz e felizes.

As mudanças e adaptações da história ocorrem de acordo com as tendências sociais e regionais. Há relatos do Auto de Floripes na Península Ibérica, África e América do sul (Brasil e México). Essas manifestações são resultantes da implementação de uma cultura e de valores impostos durante o processo de colonização, tornando-se parte

integrante da vida de um povo, possui características singulares e próprias, sendo resignificada e disseminada em cada (re)produção existente desse auto.

5. Chegança ou Marujada

Manifestação cultural e religiosa presente em várias regiões do país, a Chegança ou Marujada é uma dramatização inspirada na luta dos Cristãos e Mouros com influência nos romances que narram às aventuras marítimas de embarcação e também retratam a difícil vida dos marinheiros em alto mar. A diversidade de denominação reflete a multiplicidade de formas, gestos e conteúdos da dança. Na Paraíba encontramos a Barca (João Pessoa) e a Nau Catarineta (Cabedelo-PB), Marujada em Minas Gerais e São Paulo, Fandango ou Fangango (PB, RN, PE, MA, AM, CE), Chegança de Marujos, (BA, SE) Chegança de Mouros, Mourama ou Chegança (BA).

Segundo Cascudo (1984) o termo Chegança é o ato de chegar, em termos navais significa dobrar as velas quando o navio chega ou parte, é uma dança popular bastante conhecida no século XVIII, que representa o ataque dos mouros a nau, depois a batalha entre os mouros e cristãos e por fim a derrota dos mouros e o batismo. “No Ceará e no Rio S. Francisco são exhibições longas, com a presença dos Mouros, vestidos de vermelho, com alfanges de papelão e meia-lua no fez” (1984, p. 369). As apresentações ocorrem na maioria das vezes em épocas natalinas ou em outras festas religiosas como o São João.

O tema é marítimo. A nau-fragata navega e é assaltada pelos Mouros da Turquia que são derrotados e batizados. Há pequeninos episódios da vida de bordo, contrabando de dois guardas-marinhas, depois perdoados, e muitos bailados simples. Ocorrem dois tambores que ruflam incessantemente quase. A música é deliciosa de graça, melodia fácil e linda, brasileira com elementos totais d’Europa (CASCUDO, 1984)

O enredo é realizado através de danças, cantos e encenações, que geralmente acontece na frente de igrejas ou praças, onde geralmente é montada uma embarcação de madeira. Diferente da Cavallhada em que o papel das mulheres se restringia apenas às confecções de roupas e ornamentação, na Marujada a presença feminina é bastante profícua. Os personagens são caracterizados como marujos e atuam como tripulantes de embarcação, na parte cristã os personagens representados como o Mestre (Piloto e Patrão), o Almirante, o Piloto, o Capitão-tenente, o General, o Vice- Almirante, o Capitão, o Contramestre, o Contra-tenente, os Galafatinhos, os Gajeiros, o Padre e os marinheiros.

Os mouros são representados pelos Embaixadores, o Rei, e a presença das princesas Floripes, Angélica e a Dama de Ouro.

Os componentes das embaixadas louvam os santos e padroeiros locais e versam sobre os perigos do mar, as tempestades, brigas e contrabandos. Os movimentos dos participantes assemelham-se ao movimento do mar. A representação da Chegança é composta por vários episódios denominados jornadas. A primeira a se apresentar é o Embarque, o início da viagem marítima; logo após ocorre A Nau Perdida momento da grande tempestade; em seguida ocorre uma briga entre o mestre piloto e o mestre patrão. Surge uma denúncia de contrabando no navio e a perda da bússola, o combate entre os cristãos e mouros se inicia e por fim acontece o batismo.

Chego mesmo a afirmar que é justamente nestas duas danças dramáticas brasileiras, intituladas por Sílvio Romero ‘Chegança de Mouros’ e ‘Chegança de Marujos’, que os trabalhos do mar português e as lutas contra o Infiel tiveram a sua notável, mais bela e profunda celebração popular, foi a gente brasileira que, reunindo e amalgamando um mundo de tradições diversas aqui chegadas, fez nestes dois bailados a rapsódia mais admirável que jamais cantou o ódio ao infiel e aos trabalhos do mar (ANDRADE, 1982, p. 94).

Com inspiração em romances portugueses e viagens marítimas, A barca ou Nau Catarineta de Cabedelo (PB) é considerada a manifestação cultural mais antiga e importante do Estado da Paraíba. Popularmente conhecida como Barca, devido ao fato de que em sua apresentação os participantes dançavam em cima de uma réplica de barco, as apresentações narram os eventos trágicos que acontecem no mar, além de histórias e personagens religiosos.

Este aspecto é bastante evidente na Barca da Paraíba, pois há algum tempo, só era iniciada a apresentação após a execução dos cantos devocionais no adro da igreja católica local. A influência da religião católica é acentuada em constantes referências no corpo do texto a Deus, Jesus, Virgem Maria, Nossa Senhora da Guia, São Domingos, Santo Antônio, inclusive algumas composições como Transfiguração e Reza, nitidamente religiosas, são entoados pelos marujos de joelhos postos em terra. O grupo caminhava em silencioso cortejo até à igreja e após encenar o ato voltado à religião prosseguia, agora cantando, em marcha, até o local (ou locais, se fossem casa diversas) da apresentação. (PIMENTEL, 2004, p. 54)

As apresentações não possuem uma data fixa, normalmente acontecem em festas religiosas, aniversário da cidade, ou quando o grupo é convidado por alguma instituição ou órgão. A Barca surgiu na cidade de Cabedelo no ano de 1912 e por ser uma cidade portuária, tem como participantes os marinhos, pescadores, artesãos e funcionários do

porto. Essa manifestação cultural simboliza a resistência e memória de um povo que em meio aos processos de urbanização\globalização consegue ressignificar sua tradição que passa dos mais velhos para os mais novos, de geração a geração.

6. Considerações finais

As manifestações populares da Cavallhada, Auto de Floripes e Marujada são mantidas através da memória coletiva de um povo que permite que esses materiais sejam remanejados e propagados de um determinado período de tempo para outro. De acordo com Cascudo “O Folclore é a cultura mantida pela mentalidade do homem e não determinada pelos materiais por ele manejados. Ao contrário, o material é pelo folclore manejado” (CASCUDO, 1967, p. 10). É o saber do povo conservado no tempo com suas particularidades que resiste ao desenvolvimento e reforçam as identidades coletivas.

Essas festividades também possuem seus propósitos políticos ligados a afirmações de poder que podem ser percebidos de forma explícita ou implícita. De maneira lúdica ela expõe meios de controle e poder, no momento em que é ordenado que todos sejam cristãos, é a mais pura forma de superioridade das sociedades europeias. A reconquista estabeleceu na mentalidade Ibérica a supervalorização do cristianismo e a imagem dos muçumanos como o mau, o inimigo que deve ser vencido e eliminado do território e batizados cristãos, mesmo sendo contra a sua vontade. A catequização reconta uma história de dominação.

Observamos que mesmo com as diferenças de formas e estruturas de uma manifestação folclórica para outra, temos a permanência do mesmo motivo, a luta crucial entre cristãos e mouros que há séculos vem sendo contada e recontada na literatura e em outras artes nas mais diversas esferas sociais e geográficas. O resíduo nunca morre, perdura nas manifestações e recriações artísticas, culturais e literárias, “é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura” (PONTES, 2006, p. 08).

Referências

A **CANÇÃO** de Rolando. Tradução, notas e prefácio de Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas no Brasil**, 2ª edição, tomo I. Belo Horizonte: Itatiaia, Brasília, 1982.

AYALA, Ignez. Breve Introdução às Danças Dramáticas. In: **Projeto Embarcando na Nau Catarineta/Tópicos para discussão em literatura, história e memória cultural**. Governo do Estado da Paraíba, sd.

AYALA, Marcos. Cultura Popular e Eventos Institucionais: Alguns Elementos para Reflexão. In: **Projeto Embarcando na Nau Catarineta/Tópicos para discussão em literatura, história e memória cultural**. Governo do Estado da Paraíba, sd.

BARROS, Leandro Gomes de. **A Prisão de Oliveiros e seus Companheiros**. Editora: Luzeiro, 2012.

BARROS, Leandro Gomes de. **A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás**. Editora: Luzeiro, 2012.

BRANDÃO, Théo. **Folguedos natalinos: chegada**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas; Museu Théo Brandão, 1976.

BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**. 3. ed. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 1994.

COSTA, Ricardo Luiz Silveira. **A guerra na Idade Média: estudo da mentalidade de cruzada na Península Ibérica**. Rio de Janeiro: Edições Paratodos, 1998.

DANTAS, Beatriz G. **Chegança**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Departamento de Assuntos Culturais; Fundação Nacional de Arte, 1977. (Cadernos de folclore, 14).

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FERREIRA, João Melchíades. **Roldão no Leão de Ouro**. Editora: Luzeiro, p.32, 2007.

La Chanson de Roland. Col. Nouveaux Classiques Larousse, 2v. Paris, Larousse, 1972.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MACEDO, José Rivair, « **Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo** », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008. URL: <http://cem.revues.org/8632> Acessado em 29.10.2019.

MENDENGO FILHO, Pedro. **Chegança: um dramalhão de ritual esquecido**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.aldeiamaracu.org.br/cheganca.pdf>>. Acessado em: 29\10\2019.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. 7 ed. revisada. São Paulo: Cultrix, 1977.

MOREIRA de Carvalho, Jerônimo. **Segunda parte da História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França**. Lisboa, Tipografia Rollandiana, 1863.

PAIVA, Ana Carolina. **Heranças antigas, medievais e da Commedia Dell'Arte no Teatro Popular Brasileiro**: os personagens cômicos da Nau Catarineta. Disponível em: https://www.triplov.com/letras/ana_paiva/nau_catarineta.htm acessada em: 05\11\2019.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. Barca da Paraíba. In: **Cadernos de Folclore**. nº 25. Brasília; Rio de Janeiro: MEC; Funarte, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Barca**. Governo da Paraíba. João Pessoa, 2004.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira**, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PONTES, Roberto. **O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

RUCQUOI, Adeline. **História medieval da Península Ibérica**. Lisboa: Estampa, 1995.

RESÍDUOS MARÍTIMOS EM CECÍLIA MEIRELES: UMA INVESTIGAÇÃO À LUZ DA TEORIA DA RESIDUALIDADE

Brenda Raquel Nobre Lopes¹⁹

Introdução

A relação do homem com o mar esteve, de certo modo, sempre presente nos registros históricos ao longo dos séculos. O mar como nós conhecemos está carregado de simbologias e representações que fazem parte da construção de diversas sociedades.

A literatura, como resultado de vivências, crenças e mentalidades humanas, não está isenta das manifestações da influência que o mar exerce sobre o homem. O mergulho no desconhecido poderia significar tanto a sobrevivência quanto a bravura e o poder de povo. Os grandes descobrimentos do século XVI servem como exemplo disso e assim marcam essa hegemonia mundial que o mar proporcionou às nações portuguesa e espanhola. Assim, conforme afirma Diegues (1998), é por meio da literatura, bem como também por meio de outras expressões artísticas tais como a música e a pintura, que muitas histórias, mitos e lendas marítimas permanecem.

Desde as grandes aventuras de Odisseu nos cantos da *Ilíada* e da *Odisseia* de Homero na Grécia Antiga até Camões com *Os Lusíadas*, o mar esteve em constante aparição e protagonismo. Ao longo do tempo, estabeleceram-se novos limites para a relação que o homem mantém com o mar e com os oceanos, mas pode-se perceber que ainda estão pautados na mesma essência que regia civilizações anteriores. O mar ainda é um grande desconhecido a exercer forte fascínio sobre os homens.

É correto afirmar que o mar não deixou de exercer grande influência sobre o homem na modernidade, ele ainda assume um papel de mantenedor e sustentador de várias sociedades, sendo a principal fonte de renda e alimentação e ainda possibilita grandes travessias, conforme possibilitou em tempos remotos. Pensando dessa forma, esse imaginário marítimo que envolve a humanidade se reverbera ao longo do tempo e dela podem ser encontrados resíduos desse modo de agir e pensar em relação o mar na literatura moderna.

¹⁹ Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

A poeta Cecília Meireles registra em sua obra profunda relação com o mar e os símbolos que o envolvem. São construídas imagens em torno desse vínculo, como é o caso da aparição de personagens como o marinheiro, o afogado e o pescador, de objetos tais como o barco, o navio e os castelos à beira-mar e ainda acontecimentos, como as viagens e naufrágios, todos intrinsecamente relacionados ao oceano. É objetivo desde trabalho enfatizar apenas um desses aspectos: o naufrágio. Analisamos, com o auxílio da teoria da Residualidade, como a poeta modernista apresenta essa temática e como isso se caracteriza como um resíduo da medievalidade em sua obra.

Resíduos marítimos em Vaga Música

A Teoria da Residualidade, como teoria teórico-investigativa transdisciplinar, se organiza em torno de conceitos operacionais que dialogam com várias áreas do conhecimento, sendo elas: a história, a antropologia, a fenomenologia, a filosofia, a mineralogia e a própria literatura. Desse modo, ela possibilita a feitura de análises prismáticas acerca de temáticas já discutidas e ampliarmos os estudos literários e culturais. Assim, fazem parte do corpus teórico da Teoria da Residualidade: resíduo, mentalidade, imaginário, hibridação cultural, cristalização e endoculturação.

Ao contrário do que possa sugerir, o conceito de resíduo se refere ao que remanesce do passado no presente de forma viva e não estatizada. Desse modo, o resíduo,

embora tenha sido formado no passado, no presente ele é o núcleo de um novo *imaginário*. Sua presença é tão intensa que parece fazer parte do tempo presente e isso apenas comprova sua força atemporal, que o faz continuar vivo e nítido e ser sempre contemporâneo. Por isso, não deve ser visto como algo arcaico, que serve apenas para ser apreciado em museus. Pelo contrário, o *resíduo* não é apreciado, é vivido e sentido (SILVA, 2019).

Cecília Meireles é conhecida com uma das mais importantes poetisas do século XX, sendo a sua obra amplamente estudada sob diversas óticas. Vinculada historicamente ao movimento Modernista brasileiro, há em Cecília Meireles uma pluralidade de temas relacionados à tradição, a poeta carioca iniciou sua produção em 1919 com o livro *Espectros* e tem uma vasta produção na qual podemos atestar sua afeição por temas universais e espiritualistas. Assim, Cecília participou ativamente do grupo de artistas espiritualistas da revista *Festa*, lançada em 1927, ao lado de grandes nomes como o de Carlos Drummond de Andrade. Para nós, é importante salientar o que Trevisan (2007)

afirma acerca dos objetivos do grupo Festa no movimento de ruptura com a tradição proposta na Semana de Arte Moderna em 1922:

O “modernismo continuador” de Festa não era simplesmente uma volta ao passado, mas uma “releitura” desse passado literário. Seus componentes eram admiradores do Romantismo e do Simbolismo e desejavam a renovação das letras a partir do estudo das correntes literárias brasileiras fundadoras de uma tradição nacional (TREVISAN, 2007, p. 47).

O conceito de cristalização, essencial na teoria ponteana, diz respeito a essa releitura do passado literário. Para nós, o *resíduo*, a essência que rege e é o núcleo de um *imaginário*, é polido no processo de *cristalização*, tornando-se um cristal lapidado e prismático. O que acontece na poesia ceciliana, não é, portanto, a mera referência a um tempo ou estilo passado, mas a manifestação desse resíduo. Em suma, Cecília Meireles constrói uma obra poética complexa e nos apresenta atualizações de diversos aspectos da tradição de períodos estéticos próximos diacronicamente, como o Simbolismo e o Romantismo, mas também de períodos mais distantes como é o caso da tradição lírica medieval, que ganhará notoriedade neste artigo.

Em *Vaga Música* (1942), a poeta cria imagens do mar sob múltiplas facetas e faz uma construção complexa que mescla a musicalidade, o sonho e o mar em canções melancólicas. Acerca do cantar ceciliano, Rezende (2006, p. 38) salienta a relação que o tempo tem com esse ato: “Cantar, para a poetisa, seria, pois, assimilar o fluxo temporal, bem como um meio de se colocar no presente e valorizar o instante, abrandando, assim, o sentimento de insegurança, a melancolia e o desencanto de quem se percebe irremediavelmente finita”. Desse modo, o livro publicado em 1942 traz uma série de canções cujo mote é a brevidade da vida e a sua finitude, resgatando formas estéticas tradicionais e temáticas que simbolizam esse estado transitório do viver.

A escolha por formas tradicionais já nos é apresentada pela autora pelos títulos que se repetem por todo o livro fazendo alusões às cantigas medievais, sendo possível encontrar em *Vaga Música*, repetições de títulos como *canção* ou *cançãozinha*. Apesar disso, como afirma Trevisan (2007), nem sempre o uso da tradição, como os versos curtos cadenciados, seguem o mesmo caminho da tradição e, portanto, nos permitindo identificar as atualizações pelas quais o resíduo passou.

Desse modo, encontramos em *Vaga Música*, uma série de resíduos que nos apontam a permanência do imaginário marítimo medieval na obra de Cecília Meireles.

Esse imaginário se estabelece em torno dos grandes descobrimentos e do navegar rumo ao desconhecido que os portugueses viviam naquela época. Fonseca (1992) afirma que ao passo que os ibéricos viam o Atlântico como se descreve no Gênesis bíblico, ou seja, uma evocação da criação divina, também era visto como perigoso e destruidor, como também se pode sustentar através da história do grande dilúvio de Gênesis, por exemplo. Assim:

no conjunto do imaginário oceânico medieval, o imaginário atlântico comporta forte dimensão, tanto do não conhecido como do adverso, destruidor, perigoso. As raízes culturais desta convicção remontam, em parte, ao texto bíblico e às fontes da antiguidade, mas reportam-se também às elucubrações da ciência da época. Em certa medida, o oceano está associado à ideia do medo; com efeito, ele é o espaço aberto de onde, para além de certo limite, é impossível regressar (FONSECA, 1992).

O imaginário marítimo regeu e ainda rege o comportamento das sociedades no que diz respeito a crenças, valores e mitos. Os versos de Fernando Pessoa (2011) em *Mar Português*, poema que compõe o livro *Mensagem*, expressam bem esse conjunto de crenças relacionadas ao mar: “Deus ao mar o perigo e o abismo deu / mas nele é que espelhou o céu”. Nessa medida, há no poema pessoano uma grande síntese de tudo o que o mar representa e neste caso, sobretudo, para a sociedade portuguesa.

Nesse interim, há na cantiga de amigo de Martim Codax intitulada *Ondas do mar de Vigo*, a mesma dualidade apresentada entre o belo e o destrutivo:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
o por que hei gram coidado?
e ai Deus, se verrá cedo?²⁰

A cantiga de amigo nos apresenta um eu lírico feminino atribuindo ao mar à função de um confidente a quem ela recorrerá para chorar suas angústias pela ausência

²⁰ Cantiga retirada do site da Universidade Nova Lisboa, <https://cantigas.fcsh.unl.pt>. Referência completa na bibliografia.

do amado. Ainda assim, a cantiga abre precedente para inferirmos que esse amado partiu em viagem para o desconhecido no próprio Atlântico. O eu lírico enfatiza nos versos paralelístico da cantiga que as ondas fazem parte de um mar levado e por isso não sabe se ela o verá em breve ou se ele teria sido destruído pelos perigos do mar num naufrágio.

Dessa forma, Codax insere as duas faces marítimas, tanto o mar mágico que incita o desabafo da camponesa, quanto o mar levado que a deixa chorar por ocasião de não ter notícias de seu amado ter voltado de viagem. Esse sofrimento está expresso no refrão “e ai Deus, se verrá cedo?”, sendo ai uma partícula que exprime o sofrimento do eu lírico e se repete em toda a cantiga.

Em *Vaga Música*, fazemos a leitura do mesmo movimento de dualidade das características do mar, como podemos ler nas *Canções do mundo acabado*:

I

Meus olhos andam sem sono,
Somente por te avistarem
de uma tão grande distância.

De altos mastros ainda rondo
tua lembrança nos ares.
O resto é sem importância.

Certamente não há nada
de ti, sobre este horizonte,
desde que ficaste ausente.

Mas é isso que me mata:
Sentir que estás não sei onde,
mas sempre na minha frente.

II

Não acredites em tudo
que disser a minha boca
sempre que te fale ou cante.

Quando não parece, é muito,
quando é muito, é muito pouco,
e depois nunca é bastante...

Foste o mundo sem ternura
em cujas praias morreram
meus desejos de ser tua.

Água salgada me escuta
e mistura nas areias
meu pranto e o pranto da lua.

Penso no que me dizias,
e como falavas, e como te rias...
Tua voz mora no mar.

A mim não fizeste rir
e nunca viste chorar.

(Por que o tempo sempre foi
longo pra me esqueceres
e curto pra te amar.)
(MEIRELES, 2017)

Ao dar aos dois poemas o título de canção, Cecília sugere que os poemas terão musicalidade e ritmo, o que é confirmado por se tratarem de versos em redondilha maior (7 sílabas poéticas) e possuir um esquema rimático em que os finais dos versos rimam com o seu correspondente na estrofe seguinte renovando-se a cada dupla de estrofes. As canções apresentam uma atmosfera marítima e constrói a mesma dualidade percebida no poema de Codax.

A primeira canção traz um eu lírico feminino angustiado pela incerteza e pela ausência de alguém que ficou em suas lembranças. Em nenhum momento a voz poética cita explicitamente o ambiente marítimo, mas o sugere ao citar os altos mastros aos quais seu amado está ligado em seus pensamentos. Há, também, a sugestão de que esse eu lírico feminino está frente ao mar nos versos: “Mas é isso o que me mata:/ sentir que estás não sei onde,/ mas sempre na minha frente”. Essa sugestão se confirma com os versos do poema seguinte.

A segunda canção, que também traz uma voz poética feminina, explicita a angústia causada pela saudade e acrescenta o tom confessional que o eu lírico tem com o oceano e com a praia: “a água salgada me escuta/ e mistura nas areias/ meu pranto e o pranto da lua”. Há uma grande solidão vivida por esse eu poético causada pela distância espacial e temporal do ser ausente trazendo um ar melancólico às canções. Do mesmo modo que o mar é o refúgio para o pranto, ele também é o motivo da incerteza e da ausência. Há nas duas canções a mesma dualidade proposta na cantiga de Martim Codax.

Assim, diante do que foi exposto, afirmamos que a poesia cecilianiana traz consigo resíduos de uma época anterior à que foi produzida, sendo possível constatar que as relações existentes entre o homem e o mar ainda se manifestam de forma veemente. Dessa forma, é possível que os estudos acerca da obra poética de Cecília Meireles sejam ainda mais ricos, conforme nos possibilita a complexidade e riqueza estética desta produção.

Referências

CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO-PORTUGUESAS. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=1308&pv=sim>. Acesso em: 15 nov. 2019.

DIEGUES, Antônio Carlos. **Ilhas e mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Hucitec, 1998.

DUBY, Georges. **Reflexão sobre a História das Mentalidades e a Arte**. In: Novos Estudos. CEBRAP, nº 33, julho, p. 65-75, 1992.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média – Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FONSECA, Luís Adão da. O imaginário dos navegantes portugueses dos séculos 15 e 16. **Estudos Avançados**, [s.l.], v. 6, n. 16, p. 35-51, dez. 1992. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40141992000300004>.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Coordenação da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MALEVAL, Maria do A. T. **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. São Paulo: Global, 2017.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira**, em 05/06/2006. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado), s/d.

PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Fortaleza / Rio de Janeiro: EUFC / Oficina do Autor, 1999.

PONTES, Roberto. Fragmentação e residualidade estética complexa. In: **O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro**. Tese de doutorado – PUC, Rio de Janeiro, 1998.

PONTES, R. MARTINS, E. D. CERQUEIRA, L. NASCIMENTO, C. M. B. do. (Org.) **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017.

REZENDE, Jussara Neves. **A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço**. 2006. 158 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: a era medieval.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

TREVISAN, Silvia Helena Miguel. **A metapoesia na obra de Florbela Espanca e Cecília Meireles.** 2007. 133 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.

HERANÇA E MEMÓRIA VERSIFICADA: A REPRESENTAÇÃO DO MEDIEVAL NOS FOLHETOS DE CORDEL

Bruna Targino Dias Garcia²¹
Phelippe Messias de Oliveira²²
Orientadora: Alyere Silva Farias²³

1. Introdução

Os folhetos de cordel são importantes marcas da cultura popular do nosso país, a importância social, cultural e histórica dessas obras é imensurável. A capacidade que os autores e declamadores tinham de traduzir e conectar histórias com a realidade do povo fizeram dessa expressão artística o que ela é. Muitos são os relatos de pessoas que adquiriram inúmeros saberes, como o da leitura e escrita, através do contato com essa forma de arte.

Aqui, essas obras desenvolveram suas próprias características e formas, porém é indiscutível que seus autores guardam a influência das suas raízes no imaginário e representam isso em suas criações. Não só em configuração os folhetos resgatam suas origens de Portugal, eles se deram o espaço de retratar a realidade da idade média, seja na forma de releituras de obras que circulavam naquela época ou trazendo a cultura e ambientação, de forma caricata ou não, daquele cenário para as histórias, podendo também ter diferentes tons como o épico, o humorístico e o romance.

Gil Vicente teria publicado as primeiras obras lusitanas de literatura de cordel, ainda que essas não se orientavam primeiro para esse formato, uma vez que se direcionavam primordialmente para a encenação. Por outro lado, alguns autores da famosa “escola vicentina” são considerados cordelistas pela crítica, tomados como o ponto de partida para esse tipo de literatura (ABREU, 2006).

Baltasar Dias foi um dos mais importantes autores dessa escola, retratando a mentalidade medieval e os padrões formais daquela época em seus textos. Obteve muito sucesso nas publicações de seus cordéis, chegando a ser publicado fora de Portugal e

²¹ Universidade Federal da Paraíba (Campus I – João Pessoa). Graduanda do curso de Letras – Português. E-mail: bruna.diasjp@gmail.com

²² Universidade Federal da Paraíba (Campus I – João Pessoa). Graduando do curso de Letras – Português. E-mail: phelippemess@gmail.com

²³ Universidade Federal da Paraíba (Campus I – João Pessoa). Coordenadora do Projeto de Extensão “O folheto de cordel: pluralidade de linguagens” (UFPB no seu município). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estágio, Ensino e Formação Docente (GEEF/UFPB). E-mail: alyere@gmail.com

tendo suas outras obras adaptadas para essa literatura. Podemos citar como exemplos aqui as obras *Marquez de Mantua. Tragedia do Marquez de Mantua; e do Emperador Carlos Magno e Do Principe Claudiano*.

Quando finalmente essas produções começaram a ser transportadas para o Brasil elas tinham que passar pelo crivo de um censor que regulamentava a circulação literária entre o nosso país e seu colonizador. Muitos folhetos, porém, conseguiram autorização para serem comercializados, como as histórias de Carlos Magno e os doze pares de França. Curiosamente, muito do que era difundido por essas terras tinha uma estrutura narrativa bastante similar, desenvolvida a partir de um conflito maniqueísta entre o herói, o bem; e o vilão, o mal.

Podemos citar muitas obras da idade média que cruzaram o Atlântico e popularizaram-se por aqui, porém, para fins de objetividade, o que nos vem ao caso é saber que o imaginário e a cultura da idade média provocaram forte influência na formação de uma literatura de cordel nacional. O objetivo desse trabalho é, portanto, analisar como a herança deixada pela cultura e imaginário medieval aparecem na produção de folhetos. Escolhemos, dentre algumas obras, focar a análise em um título específico: *A canção de Rolando*, de Marcelo Soares.

O foco desse estudo é perceber como essas características aparecem nas obras mais contemporâneas, desde o início de uma tradição de produção de folhetos nacional, e identificar, assim como dito anteriormente, como que essas influências se deram na prática dos autores. A escolha da obra de Marcelo Soares como objeto principal da análise se deu de forma aleatória. É pertinente a análise desse título, pois ele se configura como uma adaptação de uma história clássica da literatura medieval para os versos do cordel, possibilitando-nos compreender as escolhas realizadas no retrato desses traços culturais.

Aportados pelas perspectivas teóricas de Abreu (2006), Carvalhal (2007), Lima (2015) e Timbo (2014) que discutiram sobre a formação da literatura de cordel e sobre *A Canção de Rolando*, viemos colaborar com os estudos das heranças históricas que a idade média deixou para a produção literária, especificamente dos folhetos.

Esse trabalho foi organizado em cinco partes: nessa primeira, em que contextualizamos o tema escolhido, identificamos o objetivo e apresentamos a justificativa, entre outros aspectos; na segunda, demonstramos detalhadamente os processos metodológicos que foram realizados durante a pesquisa; na terceira, analisamos

a historiografia da obra original *La Chanson de Roland*; na quarta, realizamos a análise em si da adaptação de Marcelo Soares; por fim, na quinta, destacamos as considerações finais do estudo.

2. Processos metodológicos

É pertinente mencionar que esse artigo é fruto do que vivenciamos em nossa experiência extensionista ao realizar a catalogação completa dos folhetos de cordel presentes na biblioteca do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO) da Universidade Federal da Paraíba. Tivemos contato com inúmeros títulos enquanto estávamos lá e percebemos a grande diversidade com essas características. Separamos vários deles e, como foi relatado, de forma aleatória selecionamos a criação de Marcelo Soares para análise.

As obras que selecionamos, além da *Canção de Rolando*, que possuem a representação do medieval foram: *Juvenal e o dragão*, de Leandro Gomes de Barros; *Roldão no Leão de Ouro*, de João Melchíades Ferreira; *A luta de um cavaleiro contra o bruxo feiticeiro*, de João Gomes de Sá; *João terrível e o dragão vermelho*, de Antônio Alves da Silva; e *As aventuras de Robin Hood*, de Zé Maria de Fortaleza.

As obras acima citadas possuem a figura do cavaleiro, os dragões e as batalhas como características muito presentes na Literatura proveniente da Idade Média que foram fortemente representadas em muitos folhetos de cordel, sendo elas adaptações de outras histórias ou não. A Literatura de cordel aderiu a esse tema de guerras, conquistas e figuras místicas através da rima e musicalidade características dos folhetos.

3. Historiografia do poema épico *La Chanson de Roland*

A Canção de Rolando, originalmente chamada de *La Chanson de Roland*, foi um marco crucial para a literatura francesa, em especial a literatura épica. O poema francês citado anteriormente faz parte da tradição e literatura oral, com o intuito de ser declamado e compartilhado para muitas pessoas. A obra construída em versos, a qual surge durante o contexto da Idade Média, conta uma característica marcante das cantigas trovadorescas que são os feitos heroicos. O poema narra sobre o sobrinho de Carlos Magno, Rolando, e deriva da tradição oral sobre a batalha de Roncesvales.

Sendo assim, há a presença muito forte da figura do herói, identificando dois personagens diferentes: Carlos Magno e Rolando. O primeiro, maior imperador da Idade Média, o qual é apresentado como um homem de mais de duzentos anos, com barbas brancas e floridas. E o segundo, Rolando, é o protagonista da lenda, personagem marcado por sua valentia, lealdade e honra.

Segundo Eduardo Timbo (2014), embora existam muitos textos medievais sobre a história de Rolando, o manuscrito mais antigo é o que foi descoberto na biblioteca de Oxford, redigido em dialeto anglo-normando e pertencendo ao ciclo do Rei ou ciclo de Carlos Magno, um dos mais desenvolvidos. Ainda segundo o pesquisador, o manuscrito contém 4.002 versos e é dividido em quatro partes: *A Traição* (versos 1 a 1016), *A Batalha* (versos 1017 a 2396), *O Castigo dos Pagãos* (versos 2397 a 3674), *O Castigo de Ganelão* (versos 3675 a 4002).

A cantiga foi traduzida e adaptada para diversos idiomas e culturas, o que fez com que os tradutores e autores inserissem traços culturais dos países nas adaptações. A versão brasileira da editora Francisco Alves com tradução da Lígia Vassallo, por exemplo, que é uma tradução direta do manuscrito Oxford, faz uma menção à história da Inglaterra, como se Carlos Magno houvesse a invadido (ROSA, 2019).

Dessa forma, há diversas versões, em diferentes formatos e línguas, do poema *A Canção de Rolando*, o que o torna mundialmente conhecido e um marco histórico das cantigas trovadorescas com a presença dos feitos heroicos e a batalha de reinos que remete à Idade Média e à figura do imperador.

4. A Canção de Rolando em formato de Cordel

Muitas histórias medievais foram adaptadas para a Literatura de Cordel. *A Canção de Rolando*, por sua vez, também foi adaptada por Marcelo Soares. Tanto o poema épico quanto o poema em formato de cordel são tradições orais, o que valoriza ainda mais a Canção em sua adaptação feita pelo autor. Segundo Algeri e Sibin (2007, p. 17, apud. DIEGUES, 1969):

Enquanto não se difundiu a tipografia, foi essa a forma que a poesia popular encontrou para se divulgar. Se na Idade Média, os jograis populares ou palacianos, cantando nas festas e animando o povo, constituíam a comunicação dessa poesia, com a transformação do tempo, tais formas também foram se transformando.

Além disso, a adaptação de histórias épicas pra o cordel, é de extrema importância para a democratização da cultura e do conhecimento. Como afirma Lima (2015, p. 9): “O conjunto das manifestações nos folhetos revela a força da cultura popular e ao mesmo tempo aponta para a abrangência temática e a diversidade cultural que essa literatura nos apresenta”.

Com isso, é possível afirmar também que quando uma história é espalhada através da musicalidade presente nos versos, é muito mais abrangente e de melhor memorização, ou seja: “a repetição de um texto por outro, de um fragmento em um texto, a colagem, a alusão, a paródia, nunca é inocente” (CARVALHAL, 1992, p. 53).

O poeta Marcelo Soares é filho de outro poeta cordelista, José Soares, conhecido como o poeta-repórter (1914-1981). Marcelo Soares possui uma incrível variedade de estilos e modalidades na arte de versejar, o que torna seus cordéis compostos pelo domínio e conhecimento em rima, verso e oração.

O artista poeta, residente na cidade João Pessoa, Paraíba, destaca-se ainda nas artes gráficas, pelo desenho, pela pintura cujo talento levou-o a criação de capas e ilustrações para livros, discos, cartazes de filmes, shows, espetáculos teatrais, destacando-se, sobretudo pelas xilogravuras. Inclui ainda em seu vasto currículo sua verve poética, editor, educador e músico na categoria de forró.

O poeta narra uma parte da história de Rolando, até o momento em que ele toca a corneta para chamar os outros guerreiros ao ver os seus companheiros mortos. Mesmo que o cordel não conte toda a história da cantiga, o poema é levado de forma acessível para que todas as camadas sociais tenham o seu conhecimento. Toda a história de Rolando é contada de forma mais sucinta e direta aqui, Marcelo Soares opta por uma escrita dinâmica e mais próxima da linguagem popular, desse modo, a leitura e a declamação ficam mais rápidas e significativas para o público num geral.

Soares decide começar sua adaptação anunciando as características e a obra a qual irá narrar. Na primeira estrofe ele relata que a história que se seguirá trata-se de uma narrativa de dor e tragédia que veio dos tempos medievais. Na estrofe seguinte, o autor diz que se baseia em uma enciclopédia para conceber aquela narrativa, em seguida ele diz que irá colocar *A Canção de Rolando* em forma e estrutura de cordel, e assim segue narrando.

Esse primeiro contato com o poeta é um artifício clássico da literatura de cordel. Ele situa o leitor com a figura do narrador, colocando-os na posição de alguém que conta a história e alguém que escuta. Essa é uma herança direta dos círculos de declamação, as formas que popularizaram primordialmente esse tipo de literatura.

[...] Pode-se acompanhar o processo de constituição desta forma literária examinando-se as sessões de cantoria e os folhetos publicados entre os finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais desta literatura, chegando-se a uma forma ‘canônica’. (ABREU, 2006, p. 73).

Apesar de outras figuras aparecerem na história, assim como na obra original, o poeta opta por focar sua poesia em duas figuras principais: Rolando e Ganelon. Essa escolha não é por acaso. Como foi pontuado anteriormente, as histórias que chegavam por aqui vindas da Europa tinham características muito semelhantes entre si e constituíam um tipo de narrativa similar, centrada num feito épico de um herói contra uma força traiçoeira vilanesca. E é isso que esses dois personagens representam.

Muitas características que remetem ao imaginário medieval vão se tecendo ao longo da história. Embora o foco narrativo não estejam neles existem duas figuras importantes que funcionam por oposição, assim como Rolando e Ganelon, são eles os reis Carlos Magno, dos franceses, e Marsílio, dos mulçumanos. Esses dois personagens retratam bem a noção hierárquica presente naquela figura.

O jogo político de intrigas que move a trama se dá nesse meio: de um lado Rolando é fiel ao seu rei e o defende com honra, do outro Ganelon trai a confiança de todos devido ao seu ódio pelo cavaleiro e se une ao rei Marsílio para armar uma emboscada. Essa dualidade paralelamente ao momento de guerra que as duas nações enfrentavam, retrato histórico do que se passava naquela região na época.

Já para o final da história dão as caras as características mais fortes dessa cultura medieval arraigada na produção dos folhetos. O herói parte para cima de um exército sozinho, decidindo arriscar tudo para não manchar a honra do seu rei, ação clássica da construção de um herói épico, além disso ele possui uma espada abençoada por Deus que o faz muito poderoso. Essa noção de “arma milagrosa” é presente em muitas narrativas que recuperam o imaginário medieval, muito baseado nas lendas arturianas. Sobre esse imaginário, Pereira (2014, p. 191) afirma:

O imaginário e, por extensão, a memória, são formadas por um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens que compõem o ideário e a mentalidade. Essas imagens requerem fundamentos e embasamentos para existirem, não surgem de um rompante, mas através das relações entre indivíduos, entre indivíduos e comunidades e entre as comunidades e os povos na tradição e no agora.

No fim, ao enfrentar e derrotar inúmeros inimigos, num último ato de bravura, Rolando invoca o exército para enfrentar a tramoia que Ganelon havia preparado e assim vence a batalha. O herói morre ao fim dela, porém é levado com graça pelos anjos ao céu, lugar merecido por ele por demonstrar tamanha honra em batalha.

Como pontuado anteriormente, o poeta decide fechar a história aí, com Rolando sendo arrematado como um grande herói, embora saibamos que existe muito mais história após esse ocorrido. A figura de Ganelon, apesar de ser a completa oposição do herói, vira um artifício para que o clímax heroico ocorra no fim, esse que é o foco que Soares decide dar. Ele centra a narrativa unicamente em Rolando e no seu feito, fechando a história no ponto mais grandioso da vida do herói e retomando o que o próprio diz nas duas primeiras estrofes, sobre essa ser uma história sobre dor e tragédia.

Coube à literatura o papel de enaltecer a imagem do herói medieval, ao criar a ilusão de que as virtudes viris dos cavaleiros andantes eram, por definição, a realização de um ideal de justiça, tanto na origem desse gênero no medievo, quanto no seu ressurgimento no início do século XIX, mediante o resgate temático do passado heróico dos países europeus no Romantismo, a fim de justificar o nacionalismo nessas nações através da figura do herói nacional representado pelo cavaleiro andante. (PEREIRA, 2014, p. 194).

É cabível destacar que os feitos heroicos também são bastante explorados pela literatura de cordel, assim como ocorre nos poemas épicos, o que faz com que muitas cantigas trovadorescas sejam adaptadas para esse formato, herança direta dos aspectos das histórias que cruzavam o atlântico, passavam pelos censores e circulavam em nosso país. As batalhas dos heróis medievais, por sua vez, são narradas através da linguagem popular e das rimas compostas de humor e ironia, ou simplesmente pelo fazer dramático e épico, a depender do ponto que o autor escolhe chegar.

5. Considerações finais

Destarte, é possível destacar a importância da representação das obras medievais pelos folhetos de cordel. Através dessas adaptações, há a possibilidade de amplificar o

público de leitores do medieval, além de democratizar o conhecimento da existência e do conteúdo dessas obras. A musicalidade e oralidade presente na Literatura de cordel faz com que, em uma única leitura, vários indivíduos compartilhem das histórias presentes nos folhetos.

Considerando que a Literatura de cordel surgiu em Portugal, o Brasil aderiu a esse tipo de literatura e adaptou-a em seu próprio estilo. As xilogravuras, a venda dos folhetos em cima de pedras nas feiras, a leitura em público e outros aspectos foram muito marcantes quando a Literatura de cordel chegou no Brasil. Além disso, ao enxergar os folhetos de cordel como importante marca da cultura popular do nosso país, é fulcral valorizarmos sua existência e propagação, além da sua representação de tema diversos no que tange à democratização do conhecimento. A Literatura de cordel precisa ser valorizada e representada como elemento cultural fundamental de nossa literatura.

Atualmente, a Literatura de cordel atinge o público mais velho por ter sido mais fortemente marcada nas gerações passadas. Há um desafio em levar a leitura dos folhetos para o público mais jovem, mas é indispensável valorizar a importância de propagar o conhecimento dos cordéis, de forma que eles não sejam apenas uma lembrança de outras gerações. A Literatura medieval dentro dos folhetos de cordel é uma maneira incrível de propagar diferentes culturas e marcos de diferentes épocas para a atualidade, tornando possível a diversificação do conhecimento cultural e valorização das obras.

Referências

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. 2 ed. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 2006.

ALGERI, Nelvi Malakowski; SIBIN, Elizabete Arcalá. **A poesia trovadoresca e suas relações com a literatura de cordel e a música contemporânea**. Monografia; (Aperfeiçoamento/Especialização em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4ª Ed. São Paulo. Ática, 2007.

DIEGUES, Manuel. **Ciclos Temáticos da literatura de Cordel** – In Literatura Popular em verso. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa/MEC, 1969.

LIMA, Maria Ismênia. Literatura de cordel: a oralidade em questão. In: **V Encontro de Iniciação à Docência da Uepb** - III Encontro de Formação de professores da Educação

básica, 2015, Campina Grande/PB. Anais V ENID / UEPB. Campina Grande: Realize Eventos e Editora, 2015, v. 1.

MEMÓRIAS DA POESIA POPULAR. **Poeta Marcelo Alves Soares – Síntese biográfica.** 15 de dezembro de 2014. Disponível em: <<https://memoriasdapoesiapopular.com.br/>>. Acesso em: 28, abril, 20.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. A cristalização do imaginário medieval na literatura de cordel. **Nau Literária** (UFRGS), v. 10, p. 188-207, 2014.

ROSA, Bruno. A Canção de Rolando | Librorum. **Youtube**, 17 fev. 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=j5KN1iEaJzw> >. Acesso em: 20 abril. 20.

TIMBO, Eduardo. **A Canção de Rolando.** Academia, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2014. Seção. A CANÇÃO DE ROLANDO E SUA LEITURA HISTÓRICO-SOCIAL. Disponível em: <https://www.academia.edu/5486716/A_CAN%C3%87%C3%83O_DE_ROLANDO >. Acesso em: 28, abril, 20.

O PAGÃO, DE NATÉRCIA CAMPOS: A RESIDUALIDADE DA CULTURA POPULAR E A LITERATURA

Francisco Roque Magalhães Neto²⁴

Natércia Maria Alcides Campos, autora conhecida como Natércia Campos, nasceu em Fortaleza, no Ceará, em 30 de setembro de 1938 e faleceu em Fortaleza em 2004, sendo filha do contista cearense Moreira Campos. Lançou-se como escritora na década 1980, primeiramente no Jornal O Povo. Alcançou notoriedade em 1987, quando o conto “A Escada” ganhou prêmio literário nacional promovido pelo Banco Sudameris. A obra *Iluminuras*, de 1988, ganhou o segundo lugar na 4ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. A autora é agraciada com o Prêmio Osmundo Pontes de Literatura (1998), na categoria romance, com *A Casa*. Ganhou o Prêmio Ideal Clube de Literatura em 1999 com a crônica “Voos”.

Assim como o pai, em seus escritos, Natércia Campos trilhou entre o real e o fantástico cotidiano, sempre que possível, inserindo elementos da cultura popular do Interior do Ceará nas suas obras, sejam os contos ou os romances. Isto foi feito ao se usar os mitos e símbolos presentes no imaginário do povo nas narrativas.

Iluminuras é um livro composto de 15 contos: “Almofala”, “O pagão”, “Iluminuras”, “Alumbramento”, “O rio”, “Eles”, “O jardim”, “Uma velha canção”, “Mãe natureza”, “A menina”, “O farol”, “Lua Cris”, “Perdão”, “Crisálida” e “Penitentes”. Nessas narrativas, podemos observar como o imaginário e a cultura popular estão presentes, sendo articulados nas histórias, criando a atmosfera do sobrenatural, e este trabalho se propõe a analisar os elementos residuais pertinentes aos personagens do conto “O pagão”.

O referido conto narra a história de uma velha — que é também rezadeira —, desde a descoberta de seus dons, acostumada a fazer benzimentos, partos e exorcismos. É falado sobre o estranhamento que ela causa e como essa personagem é uma figura controversa: vive à margem da sociedade, em uma casa afastada, sendo vista como um elemento estranho à religião oficial, mas necessário. Nessa história, ela trata da gravidez da filha, que morre no parto, juntamente com o filho não batizado. E é nesse ponto em que o elemento fantástico se insere no conto, que poderia ser apenas a história de uma mãe que não consegue ajudar sua filha no parto: à noite, a mulher e o marido ouvem a criança a chorar e entendem que isso acontece porque ela não fora batizada. A partir daí, a velha benzedeira e o esposo — avós maternos da

²⁴ Graduado em Letras em Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE).

criança morta — vão até o local onde sepultaram a criança —, pois o padre não quis enterrá-la no cemitério, visto que a criança não fora batizada —, e a batizam, fazendo cessar o choro.

1. A Teoria da Residualidade

O mito da genialidade do artista, uma ideia difundida pelos românticos, ainda é de bastante comum. Esse mito encerra a ideia de que o artista é um gênio separado dos outros seres comuns que traça suas obras a partir unicamente da sua própria originalidade. Entretanto, diz-nos Todorov que:

É difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo na obra é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado. [...] um texto não é somente produto de uma combinatória preexistente (combinatória constituída de pelas propriedades literárias virtuais); é também uma transformação desta combinatória. (TODOROV, 2010, p. 11)

Mas, apesar da constatação do crítico, o mesmo não propõe uma teoria para evidenciar esses elementos ligados com as obras do passado e que são uma transformação dessa combinatória preexistente. Assim, para analisarmos como os elementos da cultura popular foram trabalhados no conto “O Pagão”, de Natércia Campos, usaremos como suporte teórico-metodológico a Teoria da Residualidade Literária e Cultural, proposta por Roberto Pontes, sintetizada no seguinte axioma: “Na cultura e na literatura, nada é original; tudo é remanescente; logo, tudo é residual” (PONTES, 2019, p. 1). A referida teoria investiga e analisa os elementos a que Todorov alude, mas não se aprofundou, nomeando-os e propondo os aspectos para que se observe e analise o remanesce na cultura.

Partindo do axioma anterior, vemos que, dentro de uma cultura, os elementos presentes sempre são reminiscências de outros elementos já existentes ou, às vezes, esses próprios elementos sem muitas modificações. O autor nos fala que:

Resíduo, para a Teoria da Residualidade, é o que resta, o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro, de modo que “a cultura consiste numa contínua transfusão de resíduos indispensáveis ao recorte próprio da identidade nacional, qualquer que seja esta. (PONTES, 2019)

Logo, toda cultura apresenta resíduos, pois uma dada cultura sempre está em contato com outras culturas. É introduzido também o conceito de hibridação cultural, expressão que acentua o dinamismo dos fenômenos culturais. Assim, é dito que ser híbrido é aquele dotado

de duas naturezas distintas, e, na cultura, isso pode ser visto ao observamos como um dado elemento se une a outro e reaparece unindo essas duas naturezas, outrora diversas, mas agora únicas. Diz-nos o autor:

O mesmo fato ocorre na cultura e na literatura. Não há nestas uma manifestação sequer que seja única, singular, original. Todas são produto de hibridação, sobretudo no estágio histórico vivido neste primeiro lustro do século XXI, em que a velocidade dos contatos entre povos e culturas se acentuou enormemente por conta da alta tecnologia alcançada pelos chamados “mass media”. (PONTES, 2019, grifos no original.)

A hibridação cultural se tornou cada vez mais comum hoje em nossa sociedade globalizada, como é sabido, em que a tecnologia aproximou mundos e culturas tão diversas e distantes na geografia. Mas convém não confundir a hibridação com a assimilação cultural por si só. Por exemplo, a celebração da festa do Halloween, um feriado típico da cultura norte-americana, seria um processo de assimilação cultural, em que as pessoas abraçam práticas de culturas diferentes das suas, sem misturá-las às suas próprias. Entretanto, quando, na cultura popular, vemos a figura da Mãe-d’água — ser da cultura indígena — caracterizada e com elementos da sereia — um ser da cultura europeia —, temos uma hibridação cultural, pois dois elementos culturais diferentes (a Mãe-d’água da cultura indígena e a sereia da cultura europeia) geraram um novo ser na cultura brasileira, a Iara, como nos indica CASCUDO (2001, p. 348).

Outro termo utilizado por esta teoria é a cristalização, que consiste na recolha do material artístico e literário pelo artista, que o transforma em uma nova obra de arte (PONTES, 2009, p. 6). Ao fazer essa cristalização e colocar seus próprios elementos sobre o material recolhido, o artista está no processo de endoculturação (PONTES, 2009, p. 6). E é dessa forma que inúmeras obras de arte vêm à luz: o artista recebe na cultura esses resíduos e hibridismos e os cristaliza em sua obra através da endoculturação.

Com os elementos da teoria definidos, buscamos analisar o conto O pagão, de Natércia Campos, buscando os resíduos provenientes da cultura popular presente nele e, na medida do possível, observar em que momento esses elementos são apenas resíduos ou hibridismos dentro de nossa cultura. Levamos em conta que, nesse processo, esses hibridismos podem ser provenientes das culturas brasileira e portuguesa, ou ainda anterior, da cultura popular europeia e portuguesa.

2. O Conto e seus resíduos

O pagão é o segundo conto do livro *Iluminuras*. Contrariando as principais características que Todorov afirma serem necessárias ao Fantástico, isto é, o discurso em primeira pessoa e também a hesitação entre o acontecimento sobrenatural ser algo real ou não, a história é narrada em terceira pessoa, possuindo oito parágrafos e podendo ser dividida em três partes distintas, além de possuir claramente elementos sobrenaturais. O primeiro e o segundo parágrafos contam a história da velha, o terceiro e o quarto narram a história da gestação conturbada da filha da velha e a morte da grávida e do bebê; ao passo que, do quinto ao oitavo parágrafo — o clímax do conto, onde fica mais nítido o elemento sobrenatural da história — fala-se sobre o enterro, o choro do natimorto e seu batismo póstumo. O conto também possui um número pequeno de personagens nomeados através de suas características: a velha, o velho — esposo da velha —, a filha da velha e o natimorto.

Entretanto, toda a ação do conto gira em torno da personagem velha: é sobre ela que se fala. Inicialmente, é ela que cuida da filha grávida, é ela que escuta o choro do natimorto e o batiza, libertando-o. O conto finaliza a história falando da relação dela com a igreja e a religiosidade, depois do ocorrido. Mas qual o sentido de velha na cultura popular? Responde-nos Cascudo:

Entidade maléfica ou grotesca que intervinha nas estórias para a função malévola de perturbar a conquista legítima de alguma coisa. Como permanência da velha nas tradições da Europa, misteriosa e cheia de poder, simbolizando segredos, a morte, a treva, o inverno, reaparece em algumas superstições. [...] A velha é a morte. Mas há o lado simpático. Certas orações, remédios, cuidados, valem muito mais se feitos por mão de gente velha. [...] Certas úlceras só melhoravam se fossem tratadas por mulher velha, jamais por moças ou jovens casadas, nem mesmo a esposa do doente. Bênção ou maldição de velha são de efeito seguro. [...] (CASCUDO, 2001, p. 722).

Assim, já observamos que a personagem velha é um resíduo da cultura popular no texto. Entretanto, como vimos acima, o termo é uma remanescência também da cultura europeia, mostrando-se, dessa forma, como um duplo resíduo: da cultura popular brasileira e europeia. Faz-se necessário notar que, no conto, aparece textualmente que essa velha é uma rezadeira. Eis o que diz o etnólogo acima sobre tal verbete:

Mulher, geralmente idosa, que tem “poderes de cura” por meio de benzimento. A rezadeira, especialista em quebranto, mau olhado, vento caído, enquanto reza cruces sobre a cabeça do doente com pequenos ramos verdes, que vão murchando por adquirir o “espírito” da doença que *fazia o mal*. (CASCUDO, 2001, p. 587).

Assim, percebemos que a personagem velha — um resíduo da cultura popular europeia na cultura popular brasileira transposto à literatura escrita — é também um elemento permeado

de hibridismo cultural, sendo a união de dois elementos citados por Cascudo: a velha e rezadeira da cultura popular.

Fala-nos o narrador que essa referida personagem “começou com as garrafadas, que cozinhava por longo tempo em cima de pedras, onde o braseiro se equilibrava com o caldeirão velho e preto de tantos cozimentos” (CAMPOS, 1988, p. 15). Ora, aqui entra um elemento que foi, como afirma Ginzburg (2007), associado à bruxaria. Não à toa, é interessante notar que a personagem velha traz em si elementos associados à figura da bruxa, para além do caldeirão: ela é velha e faz poções, além de curar pessoas.

E essas referidas práticas que aparecem no texto de Natércia Campos não são novas. O historiador Jean Delumeau afirma em seu livro *História do Medo no Ocidente* que, nos documentos oficiais sobre as práticas das bruxas e feiticeiros, é dito:

O leque vai da astrologia à adivinhação pelas linhas da mão, dos filtros de amor ao atamento de agulheta, das “invenções supersticiosas e condenáveis” para “perturbar o ar, enfeitiçar e encantar pessoas” às curas “sobrenaturais” e pretensamente “miraculosas” dos homens e do gado. Todas essas práticas são detestáveis e diabólicas, mesmo quando, para provocar essas curas, utilizam-se a água benta, a effigie da cruz ou textos das Santas Escrituras. (DELUMEAU, 2009, p. 535, grifos do original).

O autor afirma que o discurso oficial acima sobre o que bruxas e feiticeiros fazem é datado de 1592, já posterior à Idade-Média, mas Carlo Ginzburg (2007), outro renomado historiador, remonta tais elementos ao final do período medieval no seu livro *História Noturna: Decifrando o Sabá*. Assim, esse substrato da mentalidade — proveniente do medievo — atravessou a Idade Moderna para se cristalizar como uma nova figura no Brasil: a rezadeira, que não detém exatamente o caráter maléfico da bruxa — como afirma Cascudo (2001, p. 79-80) na entrada do verbete *Bruxa* em seu dicionário —, mas com ela compartilha elementos caracterizadores, como a velhice ou a aparência feia. Ainda sobre a aparência da bruxa no imaginário popular, fala-nos o historiador Russel:

[...] Bruxas, afirmarão eles [conhecidos], são personagens imaginários, representados como velhas horrorosas, como verrugas no nariz, chapéus compridos e pretos em formatos de cone, montadas em cabos de vassouras, que criam gatos pretos e dão gargalhadas bastante parecidas com cacarejos. A Rainha Má de *A Branca de Neve* de Walt Disney, o desempenho de Margaret Hamilton como a Bruxa Malvada em *O Mágico de Oz* e, por detrás delas, uma longa tradição artística que se estende do século XIII a Goya, fixaram essa imagem em nossas mentes. (RUSSEL, 2008, p. 09, grifos do original).

Ora, não é estranho concluirmos que a aparência da bruxa — enquanto mulher velha e feia — é também um resíduo que se estende do final da Idade-Média até os atuais ainda no

nosso imaginário, seja através do discurso oficial, seja do discurso popular, seja nas artes ou na cultura pop moderna — como indicado pelo historiador acima —, e se estendeu à rezadeira/benedeira, que desempenha funções de uma bruxa, mas sem o seu aspecto maligno. Assim, observamos que a rezadeira é uma cristalização da bruxa na cultura popular, diferenciando-se da anterior pelo aspecto benigno.

Na narrativa, a rezadeira desempenha o papel de parteira. É notório que, nas mitologias, esse papel é representado, na maior parte das vezes, por deusas, como ilustra Faur (2015), citando algumas divindades femininas que desempenham essa função. Fala-nos também Delumeau:

Não é por acaso que, em muitas civilizações, os cuidados dos mortos e rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo — o eterno retorno — que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem (DELUMEAU, 2009, p. 465)

E esse papel duplo de criar e destruir dado à mulher é apresentado no conto na figura da velha, que é parteira. Ela — enquanto mulher fecundada — “cria” ao dar à luz a sua filha, e ela “destrói” ao ser aquela que, na tentativa de ajudar sua própria filha a dar à luz, perde filha e neto. Portanto, essa personagem desempenha no conto um papel de agente da vida e da morte, sendo isso um substrato mental arquetípico, como anteriormente. Não à toa, os homens temem as mulheres, pois:

O terror das mulheres, a crença em que realizam atos sombrios e misteriosos, é um fenômeno antigo e quase universal dos homens, e deve, pois, ser entendido em termos de história do inconsciente masculino (RUSSEL, 2008, p. 122)

Mas e quanto aos outros personagens? Em que medida eles se mostram como resíduos no conto? Começamos pelo personagem velho, marido da velha que é rezadeira. As duas entradas para este termo em Cascudo (2001) o definem como um personagem cômico dos pastoris paraibanos ou um sinônimo para a dança dos velhos, dança típica de Goiás, São Paulo e Rio de Janeiro. Nenhuma dessas duas acepções estão presentes no conto, com o personagem tendo pouca presença e expressão. O mesmo se pode dizer da personagem filha. Assim, ambos não se apresentam como resíduos no conto. Entretanto, o mesmo não pode ser dito do personagem natimorto pagão.

Diz-nos o narrador que, depois de enterrado, o menino começa a chorar. Primeiramente, a velha escuta o barulho e depois o marido. Assim, mais tarde, ambos vão até o local onde o bebê fora sepultado — e de onde o choro provém — e o batizam. Termina dizendo:

O pagão desencantou-se, é agora um anjinho batendo asas no caminho do céu. O pobrezinho penou esse tempo todo no limbo. Os enterrados, só a partir de sete anos, é que começam a chorar pedindo o batismo; agora, por fim, ele está abençoado. (CAMPOS, 1988, p. 17)

O termo anjinho utilizado no conto é uma palavra de uso corrente na cultura cearense para se referir a crianças falecidas menores de cinco anos, como nos informa Cascudo (2001, p.17). Para o termo pagão, ele discorre:

A criança sem batismo está cercada, universalmente, de respeitos e uma série de superstições comuns em todo o Brasil. São sobrevivências vindas de Portugal [...].O diabolismo medieval respeitava-o pelos seus poderes individuais, sem as águas cristãs, não vindos da comunidade, a que não pertencia, nem da religião, em que não fora iniciado. [...] Ao morrer, só pode ser enterrado junto da porteira dos currais, porque o gado é abençoado e assistiu ao nascimento de Cristo, ou em encruzilhadas, porque têm forma de cruz. [...] Como não pode ir para o Céu, porque não é cristão, nem para o Inferno, porque não pecou, o pagão vagará pelo limbo e reaparecerá [...] choramingando. O viajante de coragem deve então atirar água na direção do choro e dizer as palavras rituais: “Eu te batizo em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo!” (CASCUDO, 2001, p. 465-466)

Ora, muito do dito pelo etnólogo é usado e articulado dentro do conto (o choro da criança, a citação sobre o local onde ela se encontra no pós-vida e como mandá-la ao Céu). Entretanto, chamemos atenção aqui para o fato de que o estudioso da cultura popular nos informa que esses elementos são sobrevivências, isto é, resíduos da cultura europeia portuguesa. É importante também observamos o fator de hibridismo cultural presente na figura da velha: ao mesmo tempo em que ela articula elementos da bruxa, muitas vezes discordantes do cristianismo oficial, por outro lado, ela também se vale de elementos desse mesmo cristianismo oficial. Nesse caso em particular, do catolicismo.

E como esses elementos chegaram aqui? Diz-nos Cascudo sobre a cultura do povo cearense:

O Ceará possui elementos brancos de forte atuação colonizadora. [...] A população do interior, quase imóvel durante longo tempo, manteve a maioria dos mitos talqualmente os recebera. [...] encontramos os mitos de origem europeia e os indígenas, diversificados pela mestiçagem, quase em estado de pureza. (CASCUDO, 2002, p. 24-25)

Assim, observamos que a cultura cearense, na qual Natércia Campos — a autora do conto — está inserida, apresenta-se cheia de resíduos provenientes da cultura popular europeia portuguesa, e hibridismos da religião oficial e com a religiosidade popular, muitas vezes negada como produto demoníaco, como dito anteriormente por Delumeau.

3. Considerações finais

A partir do que vimos, podemos observar como os personagens velha e pagão refletem elementos da mentalidade medieval europeia geral, no caso da primeira e da portuguesa em particular; no caso da segunda, o que vem a confirmar o conto O pagão, de Natércia Campos, como uma obra de caráter residual. Vê-se também nessa obra que tempos e culturas diferentes convergem ao se entrecruzar, possibilitando a permanência de aspectos culturais ao longo dos séculos. Isso se dá, pois, ainda que o elemento cultural “desapareça” em um dado momento — mantendo-se inativo por um período, ele pode reaparecer mais tarde da mesma forma — em caráter completamente residual — ou através de uma hibridação cultural, cristalizando-se na cultura e na mentalidade de um dado povo.

Como este trabalho mostrou, isso pode ser visto no conto O pagão, de Natércia Campos, nos personagens velha e pagão, construídos através de resíduos da cultura popular europeia e portuguesa, respectivamente, apresentando resíduos medievais e da Idade Moderna, ao trazer os elementos sobre a crença da bruxa medieval e dos cuidados aos bebês mortos antes do batismo. Esses aspectos, como afirmou Cascudo (2001), chegaram no Brasil com os portugueses e são presentes na cultura cearense, principalmente devido à cultura colonizadora portuguesa ser mais presente que a indígena e africana.

Assim, podemos afirmar também que as crenças sobre a figura popular rezadeira é uma hibridação cultural cristalizada em nossa cultura popular cearense, proveniente ainda de uma mentalidade que remonta ao final do período medieval e início da Idade Moderna, como atestam Ginzburg (2007) e Delumeau (2009) presentes na cultura europeia, chegando até nós pelos colonizadores.

Referências

CAMPOS, Natércia. **Illuminuras**. São Paulo: Scipione, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª ed. Edição ilustrada. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300 - 1800: uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FAUR, Mirella. **O Anuário da Grande Mãe: guia prático para celebrar a Deusa.** São Paulo: Alfabeto, 2015.

GINZBURG, Carlos. **História Noturna, Decifrando o Sabá.** 2ª ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PONTES, Roberto. **A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade.** UNIFAP, 2019.

RUSSELL, Jeffrey B; ALEXANDER, Brooks. **História da Bruxaria.** Trad. Álvaro Campos e William Lagos. São Paulo: Aleph, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** 4ª ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

A RELIGIÃO COMO ELEMENTO RESIDUAL DA IDADE MÉDIA NA OBRA LA REGENTA

Gilbéria Felipe Alves Diniz²⁵

Introdução

Comumente usamos as épocas para dividirmos costumes, pessoas, grandes acontecimentos e até mesmo para diminuir de forma negativa um período em relação a outro. O homem, sempre buscou métodos para tentar dominar, classificar e separar os períodos históricos. Segundo Jacques Le Goff (2015), um dos métodos buscado foi o calendário, que permitiu a organização da vida cotidiana. Entretanto, é um método que serve apenas para definição de um tempo curto e anual, se torna inútil para discorrer sobre tempos mais distantes.

Apesar de estarmos tão distantes do calendário Medieval, é possível mostrar eventualidades que nos aproximam da Idade Média. Por muito tempo a historiografia dividiu a Idade Média e a Idade Moderna como uma ruptura. É mais acessível falar de uma continuidade da Idade Média até o Renascimento, porém, estabelecer uma aproximação com outros movimentos históricos é mais complicado. Como comenta o medievalista Hilário Franco (2006, p. 155): “hesita-se ainda em admitir que as estruturas modernas são, no fundamental, medievais.

Se observarmos bem, encontraremos muito da Idade Média em épocas atuais. É evidente que, esses traços medievais não estarão tão explícitos, são traços que estão inseridos implicitamente no cotidiano.

Hilário Franco Junior no seu livro *A Idade Média, nascimento do Ocidente*, nos mostra que estamos usufruindo de uma grande herança medieval. Como por exemplo, o patrimônio linguístico é todo medieval, uma vez que, as línguas foram formadas durante a Idade Média. Franco também cita o patrimônio político, afirmando que nossa democracia se aproxima bem mais da democracia medieval do que a grega. O patrimônio intelectual também tem fundamentos medievais, devido as universidades, a didática de ensino e a estrutura administrativa. O último exemplo que apresentamos é o patrimônio imaginário da Idade Média, que serviu de influência para muitas obras literárias.

²⁵ Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Orientanda do professor Dr. Juan Ignacio Jurado.

Mediante a esses exemplos de uma Idade Média contínua, vamos analisar como a literatura é uma ferramenta que nos une a esta época conhecida injustamente como período das trevas. Podemos ter essa aproximação literária através de duas teorias. A primeira, “es toda relación que une um texto B (que chamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que chamaré *hipotexto*)” (GÉNETTE, 1989, p. 14). Dessa maneira, um texto literário, além do período que ele foi escrito, sempre estará nos aproximando de outros períodos.

Podemos exemplificar com Alonso Quijano, personagem principal da obra de Miguel de Cervantes, em um diálogo com seu fiel escudeiro Sancho no capítulo XI nos apresenta um elogio a determinada época. Nesta cena, encontramos uma citação que servirá como exemplo para entendermos melhor a relação hipertextual entre textos literários:

Ditosa idade e afortunados séculos aqueles a que os antigos puseram o nome de dourados, não porque nesses tempos o ouro, que nesta idade do ferro tanto se estima, se alcançasse sem fadiga alguma, mas sim porque então se ignoravam as palavras “teu e “meu”! Tudo era comum naquela santa idade; a ninguém era necessário, para alcançar o seu ordinário sustento. [...] “Tudo então era paz, tudo amizade, tudo concórdia” (CERVANTES, 2016, p. 156-157)

Essa parte do diálogo, apesar de não se referir a um texto literário, ilustra o conceito de escrita hipertextual, uma escrita em que engloba uma relação com algo anterior. O exemplo citado, como já mencionei, não está se referindo a um texto literário, mas sim a uma época passada, fazendo que a obra literária se articule com diferentes situações e textos.

A segunda teoria é a da Residualidade, sistematizada pelo professor Roberto Pontes. Esta teoria, parte da ideia que tanto na cultura como na literatura nada é original, pois tudo em sua origem é resíduo, e este resíduo é um elemento que remanesce de uma época em outra. Distinto da intertextualidade ou hipertextualidade, o resíduo aparece na obra literária sem a consciência de quem o escreve. Nosso trabalho utiliza a segunda teoria citada, posto que, os exemplos escolhidos não partem de uma relação direta com outros textos literários, e sim do inconsciente do autor.

***La Regenta*, um breve resumo**

Esta narrativa foi escrita em dois volumes por Leopoldo Alas Clarín e publicada em 1884 e 1885, em pleno período de *Restauración española*. O primeiro tomo tem

quinze capítulos e narra a vida dos personagens e descreve minuciosamente a cidade de Vetusta.

A história gira em torno da protagonista, Ana Ozores. Uma mulher de carácter ingênuo que busca na religião e na literatura mística e romântica um escape de sua triste realidade. Antes de se casar com o ex-regente de Vetusta, Ana viveu na casa de suas tias, pois seus pais morreram quando ela ainda era uma criança. Se casou, mas era perseguida por suas lembranças de infância. Uma mulher que sofria por falta de amor e amizade, pois as suas amigas eram invejosas e queriam apenas sua ruína.

Outro importante personagem é Fermín de Pas. Magistral da cidade, bonito e muito jovem. É ambicioso e ama ter o controle e o poder da cidade. É o confessor de Ana Ozores, e sente desejos inapropriados para um clérigo. Assim como Ana, Fermín vive insatisfeito com a vida que tem. O autor da obra não esconde a hipocrisia e a religiosidade da sociedade *vetustense*, muitas mulheres, por exemplo, só queriam se confessar com Fermín porque ele era um padre jovem e atraente.

O terceiro protagonista é Alvaro Mesía, responsável por destruir a pureza de Ana Ozores. Ele é considerado o *Don Juan* de Vetusta, homem alto, atrativo e sedutor, que tem um longo histórico de amor com as mulheres de Vetusta. É um homem muito materialista, antirreligioso e desperta inveja nos demais por sua boa aparência. Um perfeito *Don Juan*.

A Residualidade e o resíduo

Toda a visão grega do mundo está cristalizada em Homero, como a medieval em Dante, a renascentista em Shakespeare, e a contemporânea talvez em Dostoiévski e Proust

Segundo o dicionário, resíduo significa o que resta, remanesce, sobra, resto. É uma palavra que pode ser empregada na física, na química, no setor jurídico, na área de finanças, Antropologia, Matemática, Informática, entre outros. Antes de definirmos a teoria sob a ótica de Roberto Pontes, vejamos a definição de residualidade por Raymond Williams (1979) no seu livro *Marxismo e literatura*:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente de “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultural inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira

consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. (p. 125)

Como podemos observar na concepção de Raymond Williams (1979), o residual parte de um prisma cultural, enfatizando a diferença entre arcaico e residual, tendo o segundo como algo formado no passado que está vivo e ativo no presente. Sendo assim, não podemos confundir arcaico com residual, pois, o primeiro, segundo Roberto Pontes é equivalente a um fóssil na natureza, na qual, não há chances de voltar a ser um elemento ativo, enquanto o residual continua com bastante veemência. Na concepção do professor Roberto Pontes (2017), o resíduo:

É o que resta, o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro, de modo que “a cultura consiste numa contínua transfusão de resíduos indispensáveis ao recorte próprio da identidade nacional, qualquer que seja essa. E porque os resíduos são elementos culturais que sobreviveram a mudanças com as quais estão em contradição. (p. 14)

O resíduo é relacionado a formações mentais que continuam no imaginário por muito e muito tempo, não podendo ser relacionado ao arcaico tendo em vista que o residual sempre está em vigor. O resíduo, apesar de ser resto de uma cultura, ele não é uma matéria morta, pois ele vai se inserir em uma outra época para criar novos elementos culturais.

Resíduos medievais em *La Regenta*

Ana se sentía transportada a la época de don Juan, que se figuraba como el vago romanticismo arqueológico quiere que haya sido; y entonces, volviendo al egoísmo de sus sentimientos, deploraba no haber nacido cuatro o cinco siglo antes.

Não é possível analisar os resíduos medievais em *La Regenta* a partir da historiografia oficial, pois estamos restritos ao limite dos períodos. Como comenta Moreira (2007):

Os próprios historiadores literários sentem essa dificuldade, visto que as divisões periodológicas são arbitrárias e quase sempre condicionada a divisão política – os períodos recebem nomes de monarcas (Luis XV, por exemplo) ou etiquetas derivadas desses nomes (era vitoriana) – ou às divisões cronológicas (Renascimento, Quinhentismo), mescladas a termos de conteúdo estético (Classicismo, Romantismo) que significam apenas a necessidade de um

esquema para a apresentação da obra sem qualquer princípio normativo. (p. 72)

Esta periodização, apesar de ser necessária para o estudo da literatura, não é muito eficiente, posto que, alguns autores e obras transcendem sua própria época, ficando difícil periodizá-los dentro de algum grupo. Inclusive, isto acontece com *La Regenta*, alguns estudiosos classificam a obra como Realista, e outros como Naturalista. Por isso, como observa Roberto Pontes (2017) o resíduo é a essência da literatura pois ele não se enquadra a um determinado estilo de época.

Partindo do pressuposto que o resíduo é *remanescente* da mentalidade e não de estruturas textuais, vejamos alguns exemplos de resíduos medievais na narrativa *La Regenta*.

Nesta narrativa, os personagens religiosos apresentam comportamentos oriundos da Idade Média, muitos desses costumes partem do cristianismo e vigoram até hoje. É importante ressaltar que a religião, ponto chave escolhido para análise, se consolidou no período Medieval. Um dos principais elementos encontrados na obra relacionado a Idade Média é o tempo. Vejamos um fragmento:

Las diez! Has oído? El reloj del comendador ha dado las diez...
- Te parece que subamos? ...
-Espera un poco; espera que suene la hora en la catedral. (ALAS, 2001, p.609)

Claramente, percebemos uma submissão em relação ao relógio da igreja. Neste diálogo, Ana Ozores pede para que esperem o horário da igreja. E isto, nos faz refletir que durante a Idade Média, a igreja controlava o tempo, através desta instituição religiosa, foram introduzidos períodos e datas que definiram o calendário cristão. Sobre isso, GUERREAU (1980) comenta:

A igreja controlava o tempo, tanto o tempo do ano (o calendário) como o tempo diurno: tempo de trabalho (aparecimento dos sinos na época merovíngia) e tempo da festa, tempo da paz, tempo da abstinência (p. 245)

Inconscientemente, percebemos personagens controlados pela igreja através do tempo, visto que, na Idade Média os monges introduziram o toque dos sinos e as horas canônicas como uma forma de controlar a rotina das pessoas, a hora de trabalhar, de alimenta-se, e de descansar. Tal como era na Idade Média, o tempo da igreja em *La Regenta* deveria ser superior a qualquer outro. Inclusive, o relógio da universidade não tinha tanta credibilidade em relação ao da igreja.

El reloj de la Universidad dio tres campanadas. ¡Tres cuartos de hora! Andaría adelantado... No... La catedral, que era la autoridad cronométrica, ratificó la afirmación de la Universidad; por lo que pudiera valer, el reloj del Ayuntamiento, que no había podido secularizar el tiempo [...] (ALAS, 2001, p. 196)

É importante acrescentar que foi por volta do século XII que os primeiros relógios mecânicos surgiram, a finalidade principal era a disciplina e pontualidade dentro dos mosteiros medievais, cabendo a eles punição quando este tempo não era respeitado. Como comenta Rust (2008)²⁶:

clérigos manipulavam o tempo, instrumentalizavam-no como ferramenta dos trabalhos eclesiásticos, como indica ainda outras passagens: “Se o responsável pela custódia dos mesmos [o santo crisma e a eucaristia] abandonar imprudentemente seu encargo, ficará suspenso de seu cargo durante três meses”;⁴⁸ ou ainda “o pároco que não tiver proibido tais matrimônios [clandestinos] ou o clérigo regular, de qualquer ordem que seja, que tiver assistido aos mesmos, será destituído de seu cargo por um espaço de três anos (p. 16)

Além do tempo, a dominação por parte de Fermín de Pas nos faz lembrar o poder da igreja Medieval, pois havia uma necessidade de querer marcar o poder. Observemos o próximo fragmento:

Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todas su ciencia de Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las consciencias y por los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo, sino el trinchante (ALAS, 2001, p. 11-12)

Através deste parágrafo que menciona o magistral observando atentamente a cidade, podemos perceber como Clarín critica uma igreja que está marcada pela vontade de ter o controle político de uma cidade, como comenta Blanco Aguinaga:

Hipocresía y mediocridad marcan también a la iglesia, pero asimismo la ambición y el deseo de compartir con la clase dominante el control del sistema y sus beneficios (AGUINAGA, Blanco, 1978 p. 154)

²⁶ Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Abril/ Maio/ Junho de 2008 Vol. 5 Ano V nº 2 ISSN: 1807-6971 Disponível em: www.revistafenix.pro.br

Fermín de Pas se sentía o dono da cidade revelando toda sua avareza. Todas suas pretensões se centralizam na dominação e na conquista, a obra continua nos dando exemplos através de Fermín como a igreja se preocupa com a dominação e o controle do sistema, assim como era na Idade Média, pois, segundo GUERREAU (1980, p. 245) “A igreja foi a única instituição mais ou menos coextensiva do feudalismo na Europa ocidental; nenhuma dominação foi tão geral e contínua”.

Don Fermín contemplaba la ciudad. Era una presa que le disputaban, pero que acabaría de devorar él solo. ¡Qué! ¿También aquel mezquino imperio habían de arrancarle? No, era suyo. Lo había ganado en buena lid. ALAS, 2001, p. 12)

Outro aspecto encontrado na narrativa que nos revela um resíduo Medieval está relacionado com os confessionários. Segundo Guerreau (1980), na Idade Média, havia um controle do saber das crenças e da moral e a prática da confissão de pecados permitia o acesso do clérigo a consciência da pessoa para poder manipular os comportamentos segundo seus conselhos. Em *La Regenta*, a prática da confissão era comum, inclusive, atribuir ao confessor o progresso da vida de um clérigo

Don Custodio, joven ardentísimo en sus deseos, creía demasiado en los milagros de fortuna que hace la confesión auricular y atribuía a ellos sin razón los progresos del Magistral; por esto acechaba la sucesión del Arcipreste con más avaricia que todos, con pasión imprudente (ALAS, 2001, p. 26)

Em determinado momento da narrativa, Fermín de Pas descobre que Ana Ozores começaria a se confessar com ele. A preocupação inicial dele não era a vida espiritual da jovem, a impressão que temos é de um clérigo que está curioso para descobrir quem era essa mulher.

Además, como en materia de confesión los buenos clérigos son muy reservados, Ripamilán, que sabía tratar en serio los asuntos serios, nunca había hablado al Magistral de lo que podía ser la Regenta, juzgada desde el tribunal sagrado. Aquella tarde esperaba De Pas saber algo (ALAS, 2001, p. 27)

Podemos mencionar outro fragmento que nos mostra exatamente o que o medievalista Guerreau nos diz sobre o controle da igreja através das confissões de pecado, posto que, o clérigo só saberia de crimes, vícios, deslizes, e coisas desse tipo através dessa estratégia religiosa.

El Magistral conocía una especie de Vetusta subterránea: era la ciudad oculta de las conciencias. Conocía el interior de todas las casas importantes y de todas las almas que podían servirle para algo. Sagaz como ningún vetustense, clérigo o seglar, había sabido ir poco a poco atrayendo a su confesonario a los principales creyentes de la piadosa ciudad. Las damas de ciertas pretensiones habían llegado a considerar en el Magistral el único confesor de buen tono. Pero él escogía hijos e hijas de confesión. Tenía habilidad singular para desechar a los importunos sin desairarlos. Había llegado a confesar a quien quería y cuando quería. Su memoria para los pecados ajenos era portentosa (ALAS, 2001, p. 136)

Havia uma importância em fortalecer o exercício da confissão, pois dessa forma, o fiel com a ajuda do pároco examinaria seus desvios de caráter e tentaria mudar seu comportamento baseado em instruções cristãs:

[...] à necessidade de fortalecer a confissão como exercício conduzido pelo pároco confessor, na tentativa de que o fiel consiga com a sua ajuda examinar cada desvio de conduta no passado e possa, paralelamente, memorizar as formas virtuosas de vida para se comportar dignamente nos tempos vindouros. (TEODORO, 2012, p. 207)

O confessionalário e a confissão dentro da narrativa analisada são uma fonte quase inesgotável do período Medieval. Encontramos vários exemplos de confissão privada que acontecem na obra do mesmo modelo que foi imposto na Idade Média. A confissão é claramente um resíduo formado no passado medieval que perpassa, com uma nova roupagem até os dias atuais.

Como podemos observar, apesar de que a obra está situada no século XIX encontramos vestígios comportamentais que se originaram na Idade Média. Tendo em vista que, foi durante o período medieval que um a igreja católica mais obteve poder e dominação. É importante lembrarmos que todos esses exemplos citados servem como um excelente meio, como observou Le Goff, “de aprendermos o modo de ser das mais variadas e diferentes épocas”. Neste caso, de aprendermos o modo de ser da Idade Média. Assim como os exemplos históricos nos aproximam da Idade Média, seja na origem de objetos que são indispensáveis para nosso uso como calça comprida, colher e álcool, a literatura também nos aproxima desta época revelando-nos comportamentos que nos parecem tão atuais, mas que são reproduções de uma época que vem deixando resíduos.

Referências

ALAS, Leopoldo. **La Regenta**. Ed: Ediciones Orbis, S.A. 2001.

BLANCO, Aguinaga, J Rodríguez Puértolas, IM Zavala. **Historia social de la literatura española**. Tomo I. Madrid, 1978.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **A Idade Média**. Nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2006.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus Ediciones, 1989.

GUERREAU, Alain. A dominação da igreja. In: **O Feudalismo**. Um horizonte teórico. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 244-257.

LE GOFF, Jacques. **A história deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora UNESP, 2015.

PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth (orgs.). **Residualidade e intertemporalidade**. Curitiba, 2017.

TEODORO, Leandro Alves. A função moral da memória na prática da confissão. Universidade Estadual Paulista. **Dimensões**, vol. 28, 2012, p. 205-218.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Zahar editores, 1979.

A PRESENÇA DOS TEXTOS APÓCRIFOS NA LITURGIA CATÓLICA

Laryssa Alves da Silva²⁷

1. Introdução

Os textos apócrifos começaram a ser escritos desde os primeiros séculos do cristianismo, frutos da piedade popular que queria conhecer mais fatos sobre a vida de Jesus, de Maria e dos apóstolos. Apócrifo significa oculto, ou seja, textos que são considerados não inspirados pelo Espírito Santo, segundo o cânon oficial da Igreja Católica, que foi estabelecido no século I d.C. Muitas passagens dos apócrifos são tidas como heréticas, com afirmações que contradizem as doutrinas oficiais.

Na Idade Média, principalmente entre os séculos XII e XIII, essa literatura foi fortemente propagada pela população e fazia parte das crenças presentes da piedade popular. O período medieval foi marcado pela atuação e influência da Igreja Católica, a devoção popular era um elemento forte na sociedade, que fazia tudo voltado para os assuntos religiosos. Dessa forma, era comum que surgissem textos que se encarregavam dos temas cristãos.

Esses textos contêm narrativas imagéticas e muitas vezes divergentes da história oficial. Apesar disso, eles apresentam detalhes da vida de Jesus, principalmente da sua infância, que não aparecerem nos livros sagrados canônicos. Isso reflete o imaginário popular presente no período em que esses textos foram escritos, pois revela como a piedade popular tinha sede de conhecer os pormenores da vida de Cristo, de conhecer mais sobre aquilo que acreditavam e praticavam no cotidiano. Assim, conhecer toda a vida de Jesus, Maria, José e dos apóstolos era uma forma de se aproximar mais de sua própria prática religiosa, aquela que dava sustento a todos os âmbitos sociais.

A literatura apócrifa influenciou diversos setores da sociedade durante a Idade Média: arte, literatura, música e liturgia. Apesar das ressalvas e proibições instituídas pelo cânon oficial, os textos apócrifos continuaram a exercer forte influência e tornou-se um importante elemento da devoção popular. O presente artigo discute a presença da

²⁷ Graduanda em História pela Universidade Federal da Paraíba.

literatura apócrifa na liturgia, especificamente a de caráter mariano. Através de fontes primárias e secundárias, faz uma abordagem qualitativa sobre os textos apócrifos e como eles aparecem na liturgia católica.

A pesquisa surgiu de questionamentos sobre a devoção popular na Idade Média e como ela se relacionava com a história oficial, escrita pela Igreja Católica. Procurou-se identificar como a população buscou produzir e propagar elementos de devoção. O ato de questionar é de fundamental importância para o trabalho de historiador, pois assim é possível problematizar e iniciar uma pesquisa. Como destacou o historiador Antoine Prost:

Não existem fatos, nem história, sem um questionamento; neste caso, na construção da história, as questões ocupam uma posição decisiva [...] pela questão é se constrói o objeto histórico, ao proceder a um recorte original no universo ilimitado dos fatos e documentos possíveis (PROST, 2008, p.75)

Os textos apócrifos utilizados foram o Evangelho de São Tiago, o Evangelho de Pseudo-Mateus e o Livro de São João Evangelista para analisar relatos sobre a celebração da Apresentação de Maria, o dogma da Virgindade de Maria e a celebração/dogma da Assunção de Maria.

2. Evangelho de São Tiago e Evangelho do Pseudo-Mateus: a apresentação e a Virgindade De Maria

O Evangelho apócrifo atribuído a São Tiago é considerado o mais antigo sobre a narração do nascimento de Jesus e da vida de Maria. O texto foi intitulado Protoevangelho de São Tiago em meados do século XVI. No entanto, a sua produção foi por volta dos séculos II e IV d.C. O texto narra a história de Maria e o nascimento do menino Jesus. São Tiago apresenta, em um primeiro momento, a natividade de Mari, narra a angústia e súplica de Joaquim, um homem rico e temente a Deus, que lamentava a inexistência de uma posteridade. Ao mesmo tempo, sua mulher, Ana, também sofria pelo fato de não ter uma descendência. O casal estéril e de idade avançada fez sua súplica e foi atendido, dando à luz a uma menina, cujo nome adotado foi Maria.

O autor narra a apresentação de Maria aos 3 anos de idade. Joaquim e Ana a levaram ao templo e ofereceram ao Senhor. A celebração da Apresentação de Maria foi instituída pelo Papa Gregório XI. Não existem trechos dos livros canônicos que relatem

esse acontecimento da vida de Maria, no entanto, a liturgia adotou essa festa desde o ano de 1505 e celebra no dia 21 de novembro até os dias atuais. No evangelho apócrifo, capítulo 3, versículo 2 o autor descreve: “Logo que a menina completou 3 anos, Joaquim disse: “Chama as filhas dos hebreus e cada uma tome uma tocha acesa e acompanhe a menina [...] O sacerdote recebeu a menina em seus braços e, depois de beijá-la, a abençoou.” Percebe-se no texto uma narração descritiva, na qual o autor detalha o evento da apresentação de Maria.

O evangelho apócrifo de Pseudo-Mateus foi escrito em hebraico e traduzido para o latim por São Jerônimo. O texto apresenta narrativas com caráter profético, sempre pontuando fatos que iriam acontecer, como é o caso da anunciação da concepção virginal de Maria. O evangelho narra também a natividade de Maria e a infância de Jesus. O autor descreve elementos imagéticos, como é o caso da própria infância de Maria, pontuando que desde a mais tenra idade ela já realizava ações próprias da vida adulta.

A apresentação de Maria aparece narrada no evangelho de Pseudo-Mateus da seguinte forma:

Ao terceiro ano, depois de desamamentada, Joaquim e Ana, sua esposa, foram ao templo e, depois de oferecerem sacrifícios a Deus, confiaram sua filhinha, Maria, ao grupo de virgens que passavam dia e noite louvando a Deus.” (EVANGELHO DE PSEUDO-MATEUS 4,1)²⁸

Com relação ao dogma da Virgindade Maria, os dois evangelhos apócrifos trazem relatos. Essa dogma foi instituído nos primeiros séculos do cristianismo, no entanto, passou por períodos de discussões e de não-aceitação por parte dos clérigos. Foi reafirmado no II Concílio de Constantinopla no ano de 553 d.C. O dogma da Virgindade de Maria existe até os dias atuais e afirma que Maria permaneceu virgem antes, durante e após o parto.

No Evangelho de Pseudo-Mateus, em um primeiro momento, a virgindade da mãe de Jesus aparece em tom profético, quando o anjo anuncia a Maria que ela iria conceber pela ação do Espírito Santo. No Evangelho de Pseudo-Mateus, capítulo 9, versículo 2, aparece a anunciação do anjo que disse: “Não temas, Maria, pois encontrastes graças

²⁸ As citações dos textos apócrifos são de tradução própria. Os trechos foram retirados e traduzidos do livro: OTERO, Aurelio de Santos. *Los Evangelios Apocrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

diante dos olhos de Deus. Vais conceber em teu seio e dar à luz a um rei.” Ainda nesse texto apócrifo é descrito o sim de Maria e sua promessa de permanecer virgem: “Não é possível que eu conheça homem algum ou que homem algum me conheça [...] A Deus se honra, sobretudo, com a castidade, como é fácil provar.” (EVANGELHO DE PSEUDO-MATEUS 7,1).

O Evangelho de Pseudo-Mateus traz também o momento do nascimento de Jesus e como as parteiras, após discutirem e duvidarem, retratam a que Maria era mesmo virgem. Na passagem o autor relata fatos imagéticos e até mesmo inacreditáveis à razão humana, como o fato de Maria ter dado à luz sem dor e sem derramamento de sangue. O autor descreve:

Entrou Zelomi e disse a Maria: “Permite que te apalpe. Quando Maria lhe permitiu, exclamou dizendo em voz alta: “Senhor, Senhor, tem piedade! Jamais se ouviu nem passou por cabeça humana que os seios estejam cheios de leite, depois de nascido um menino, permanecendo virgem a mãe. Nenhum derrame de sangue no nascido. Nenhuma dor na parturiente. Concebeu virgem, virgem deu à luz e virgem permaneceu depois” (EVANGELHO DE PSEUDO-MATEUS 13,3).

No Evangelho de São Tiago aparece o relato da aflição de José, que, em um primeiro momento, quis abandonar Maria, pois não acreditava que ela tinha concebido um filho sem conhecer homem algum. O autor descreve como um anjo apareceu a José e o convenceu a ficar ao lado de Maria: “E eis que um anjo do Senhor lhe apareceu em sonho, dizendo: “Não receies por causa dessa donzela, pois o que ela carrega em seu ventre é obra do Espírito Santo.” (EVANGELHO DE SÃO TIAGO 14,2).

Ainda nesse texto apócrifo tem-se o relato do nascimento de Jesus, demonstrando o momento em que as parteiras entraram no estábulo e constataram, surpresas, a virgindade de Maria mesmo após o parto:

A parteira entrou e disse à Maria: “Prepara-te, porque entre nós surgiu uma grande briga em relação a ti”. Salomé introduziu seu dedo na natureza dela e, de repente, deu um grito dizendo: “Ai de mim, por minha maldade e incredulidade. Tentei o Deus vivo. (EVANGELHO DE SÃO TIAGO 20,1).

3. A Assunção de Maria no Livro de São João Evangelista

A Assunção de Maria é um dogma e também uma celebração litúrgica. Foi instituída como dogma em 1950 pelo Papa Pio XII, através da constituição apostólica

*Munificentissimus Deus*²⁹ e é celebrada anualmente no dia 15 de agosto. Os relatos sobre a Assunção já aparecem desde o século IV d.C. no livro de São João Evangelista. O livro de São João Evangelista foi escrito já no século IV d.C. e descreve o culto à Maria. É um dos textos apócrifos que mais faz referência à figura mariana. Retrata também a relação de Maria com os apóstolos e como eles estavam presentes nos acontecimentos da vida de Jesus. O autor descreve detalhadamente o acontecimento da Assunção de Maria com um caráter profético.

O autor relata as profecias e aparições de anjos que anunciavam que Maria seria elevada ao céu:

Certo dia, numa sexta-feira, a santa Maria, segundo seu costume, foi ao sepulcro. E, enquanto estava rezando, aconteceu que os céus se abriram e o arcanjo Gabriel desceu até ela e disse-lhe: “Deus te salve, ó mãe de Cristo, nosso Deus! Tua oração, depois de atravessar os céus, chegou até a presença de teu filho e foi ouvida. Por isso, deixarás este mundo em breve e partirás, segundo teu pedido, para as mansões celestiais (LIVRO DE SÃO JOÃO EVANGELISTA 3,1).

O livro de São João Evangelista não traz como aconteceu a assunção de Maria, entretanto, retrata como os apóstolos tiveram presentes no acontecimento e viram a elevação de Maria ao céu:

Entre nós, os apóstolos, depois de contemplar subitamente a augusta transladação de seu santo corpo, pusemo-nos a louvar a Deus por ter-nos permitido conhecer suas maravilhas no trânsito da mãe de nosso Senhor Jesus Cristo (LIVRO DE SÃO JOÃO EVANGELISTA 50,1).

É interessante observar as passagens desses três evangelhos apócrifos e notar como a sabedoria e devoção popular produziu e criou detalhes sobre a vida de Jesus e dos que viviam com ele. Muitos desses relatos e pormenores não estão presentes nos livros canônicos e é justamente isso que dá aos textos apócrifos um caráter criativo, pois apesar de muitos relatos serem considerados heréticos, nem tudo o que há neles é desconsiderado, pois têm muito a ensinar e até mesmo a corroborar com a doutrina oficial da Igreja Católica. Ademais, esses textos permitem conhecer a mentalidade da época, com suas especificidades e necessidades, uma vez que permite refletir: o que levaria às pessoas a quererem saber mais sobre a vida de Jesus? Como era a religiosidade no período? Qual

²⁹ Do latim: O Deus mais abundante. Essa bula versa sobre a instituição do dogma da Assunção de Maria em corpo e alma ao céu. Este dogma foi o último, sobre a mãe de Jesus, a ser proclamado.

era a relação do povo com a Igreja na Idade Média? Assim, estudar os apócrifos é também conhecer a cultura e religiosidade de um período, nesse caso, do medievo.

4. Considerações finais

Os textos apócrifos, escritos desde os primeiros séculos do cristianismo, exerceram fundamental influência na devoção popular, principalmente no período da Idade Média. A Igreja, através do cânon oficial sobre as escrituras sagradas, considerou esses textos heréticos e contrários aos seus ensinamentos. No entanto, a literatura apócrifa se popularizou e passou a exercer papel importante na piedade popular, influenciando a cultura do medievo. Um elemento importante para a prática religiosa da Igreja Católica é a liturgia, o serviço do povo. Os textos apócrifos, como o Evangelho de São Tiago, o Evangelho de Pseudo-Mateus e o Livro de São João Evangelista contém narrações sobre celebrações litúrgicas e dogmas, especificamente de caráter mariano, objeto de estudo desse artigo.

A análise desses textos apócrifos permite encontrar passagens sobre as celebrações marianas que não aparecem nos livros canônicos. Além disso, os acontecimentos são tratados de forma mais detalhada, embora contenham narrações imagéticas. No entanto, é possível identificar passagens de caráter ortodoxo, como é o caso da afirmação da Virgindade de Maria, da Apresentação e Assunção de Maria, celebrações e dogmas celebrados até hoje pela Igreja.

Faz-se necessário destacar que os textos apócrifos permitem conhecer a cultura e a religiosidade de um povo, especificamente da população medieval. Por fim, percebe-se que a literatura apócrifa foi um importante e fundamental instrumento da piedade popular, pois foi uma produção do imaginário, resultado da curiosidade do povo em conhecer os detalhes da vida de Jesus. Pode-se afirmar que os textos apócrifos não confirmam ou fundamentam as celebrações litúrgicas e dogmas, pois são considerados heréticos e quem realiza esse papel na Igreja são o Magistério, as Escrituras e a Tradição, no entanto, eles corroboram, pois muitas passagens presentes nesses textos possuem verdades da fé católica.

Referências

A **BÍBLIA de Jerusalém**. 1 ed. São Paulo: Paulus, 2002.

Decretum gelasianum.

OTERO, Aurelio de Santos. **Los Evangelios Apocrifos**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

PIO XII. **Constituição apostólica: *Munificentissimus Deus***.

PROENÇA, Eduardo de (org.). **Apócrifos e pseudo-epígrafos da Bíblia**, vol. 2. São Paulo: Fonte editorial, 2012.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a História**. Trad. Guilherme João de F. Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008.

ROPS, Daniel Henri. **A Igreja dos apóstolos e dos mártires**. 3 ed. Trad. Emérico da Gama. São Paulo: Quadrante, 2014.

ZILES, Urbano. **Evangelhos apócrifos**. 3 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

A CULTURA MÉDICA DISPONÍVEL NA ESCOLA MÉDICA SALERNITANA E SUA PRESENÇA NOS TRATADOS DE TRÓTULA

Lúcia Regina Oliveira e Pinho³⁰
Cláudia Costa Brochado³¹

A notoriedade da excelência médica da cidade de Salerno é resultado da confluência favorável de fatores diversos. A localização privilegiada da cidade, o pujante comércio marítimo, a multietnicidade da população, o contato com culturas diversas são alguns dos elementos que permitiram que o pensamento médico irrompesse no sul da Itália.

A história da Itália é pontuada pela chegada regular e permanente de populações. Godos, bizantinos, lombardos, francos, árabes, normandos, dentre outros grupos, importam seus idiomas, direitos, tradições e culturas, inserindo-se na península ou nas ilhas e forjando um mosaico de regiões com forte marcação identitária. O sul da Itália já é um espaço etnicamente diversificado quando da chegada dos normandos, no século XI, mas os lombardos se mantêm como população numericamente dominante. Há enclaves de língua grega e grandes cidades como Nápoles e Amalfi continuam sob as leis bizantinas ao longo do período, ou seja, o contato com os bizantinos mantém-se para além da perda do poder político. Embora não se verifique comunidades muçulmanas na região, o contato entre os grupos é acentuado devido ao intercâmbio comercial com a Sicília e norte da África. Segundo a historiadora da medicina Monica Green (2001, p. 6-9) encontro de diferentes culturas levaria até Salerno a ciência médica, resultante da comparação e síntese destas diferentes experiências.

No século XI, a Europa era economicamente vigorosa e em expansão, especialmente nas sociedades mediterrâneas, e o sul da Itália apresentava uma vibrante atividade intelectual, tendo como epicentro, Salerno. Instituições educacionais foram fundadas e foi nelas que uma nova forma de medicina veio a ser ensinada passando a influenciar amplamente os cuidados médicos em toda a Europa. É nesse território, e envolvida por peculiar contexto cultural, que se destaca a Escola Médica de Salerno – a primeira escola de medicina medieval, a maior fonte de conhecimento médico na Europa de seu tempo. Encontrou seu maior esplendor entre os séculos X e XIII. Desenvolveu-se em um contexto de atividades cosmopolitas, tornando-se uma cidade com uma administração secular e eclesiástica bem estabelecida, que atinge notoriedade por

³⁰ Mestranda em História pela Universidade de Brasília.

³¹ Docente do Departamento de História da Universidade de Brasília.

meio da capacidade de seus profissionais. Crescerá até o século XIV, quando começa a perder importância, tendo suas atividades encerradas em 1811, por ordem de Napoleão³².

A Escola de Medicina de Salerno era incomum, em sua cronologia histórica, por seu secularismo. Considerando que do século VII ao XII a medicina era estudada e praticada especialmente em mosteiros beneditinos, destaca-se como a primeira instituição formal medieval no ensino da medicina fora da tradição monástica, tornando-se um centro de cultura não controlado pela Igreja (ALLEN, 1985, p. 430). Caracterizava-se por ter recepcionado o ingresso das mulheres, na qualidade de alunas ou mestras, para a aprendizagem e o ensino médicos. Atribui-se-lhe ter dado à história da medicina uma autoridade na área da ginecologia, cirurgia e obstetrícia - Trótula de Ruggiero, que teria vivido entre os séculos XI ou XII, e já renomada nas crônicas de seu tempo em virtude de suas habilidades médicas, consoante esclarece Bertini (2005, p. 100).

As origens da Escola Médica Salernitana são imprecisas e controversas. Gabriel Compayré acredita que seu começo esteja ligado ao Mosteiro de Monte Cassino, fundado em 528 pela ordem beneditina, entre a cidade de Roma e Salerno. Teria sido ali que medicina foi primeiramente estudada com acentuada devoção (COMPAYRÉ apud ALLEN, 1985, p. 430). O historiador Salvatore De Renzi (1857, p. 109) destacou que a tradição nos permite saber que ela já existia no século IX e que deva remontar a tempos mais longínquos. Quanto à precisão de sua origem, o autor admite tecer apenas conjecturas.³³ Em torno do século IX, a ordem beneditina estabelece pequenos hospitais e, no século X, a construção de uma enfermaria em uma igreja de Salerno (CAPPARONI, 1923, p. 11).

³² Em 2005, várias personalidades nacionais, regionais e universitárias assinaram o protocolo para a criação da Faculdade de Medicina da Universidade de Salerno. O corpo docente iniciou sua atividade no ano acadêmico 2006-2007. Assim, renasce uma escola de medicina que se orgulha de seu passado e de obras de seus mestres que vigoraram por séculos. Disponível em: <http://www.galenusrevista.com/Rogierius-y-la-Escuela-de-Medicina.html> Acesso em: 20 de out. de 2019.

³³ “que a Escola de Salerno era citada por todos, sem exceção, como um fato incontestado, e como instituição, por assim dizer, sem origem conhecida. A partir das evidências em torno desta antiga escola, detectar-se-á agora que não houve qualquer pessoa, até o século XII, que tivesse conseguido indicar a data e os autores de sua fundação. Muito tempo depois vieram aqueles que demonstraram sua existência. Isto mostra claramente que nos séculos X, XI e XII não se conhecia a data de sua fundação, mas todos concordavam sobre sua antiguidade. Agora, do exposto nota-se claramente que, embora a origem da Escola Médica de Salerno, deva remontar a tempos muito remotos, faltam documentos, para poder afirmar que tenha sido fundada pelos árabes isoladamente ou por um conselho composto por um grego, um latino, um sarraceno e um judeu, ainda que as doutrinas professadas pela escola e os autores citados sejam os antigos gregos e latinos. Também não foi fundada pelos príncipes lombardos que nos dominaram, nem pelos monges beneditinos, que fundaram um antigo Cenóbio próximo a Salerno; mas existia em seu tempo e antes deles. Por isso não se pode acolher uma opinião mais razoável do que aquela de se acreditar ser a escola remanescente das antigas instituições latinas, que por felizes circunstâncias contribuíram em seu tempo a preservar Salerno da barbárie, elas foram capazes de se conservar no tempo, sendo que em qualquer outra parte teria sido extinta” (DE RENZI, 1857, p.141). (Tradução nossa).

Há vários elementos que convergem para que Salerno se destaque como um centro médico, como observa Green (2001, p. 5-6): ser um entreposto comercial, por sua localização geográfica, ter trocas comerciais e culturais, acessar mercadorias e *materia medica*, inclusive do Oriente, estar cercada de igrejas e monastérios beneditinos e ser conhecida como uma estância hidromineral. Sua reputação, como um centro de ensino da medicina, data da segunda metade do século X, quando já era particularmente reconhecida pela exitosa prática médica (CADDEN, 2003, p. 66-67). O sul da Itália era profícuo em práticos e curandeiros. Já no século XI, a reputação da habilidade dos médicos e práticos de Salerno atravessara os Alpes. As mesmas razões que fizeram da cidade um centro comercial e administrativo, também a transformaram em um polo no Mediterrâneo onde circulavam ideias médicas e produtos farmacêuticos. O auge da escola também coincide com a Primeira Cruzada. Como importante centro de comércio no Mediterrâneo, foi também o primeiro ponto de chegada no retorno dos cruzados durante os séculos XI e XII. É muito provável que o alto influxo de cristãos feridos tenha demandado inovação cirúrgica por parte dos médicos salernitanos.³⁴

O grande salto de qualidade vem no século XI através do impulso dado por um conjunto de mestres. Garioponto, médico e mestre na Escola Médica Salernitana de 1020 a 1050, organiza os textos médicos que circulavam no sul da Itália, conformando o tratado *Passionarius*, que se tornaria um formato popular de textos médicos e que marcaria o renascimento de uma pedagogia na medicina (GREEN, 2001, p. 10).

Credita-se à escola médica de Salerno, as populares obras de anatomia e a aplicação do pensamento investigativo e dedutivo na medicina. Insere-se na longa tradição médica da escola, estudos e práticas no campo de cirurgias e a produção de manuais que serão observados na Europa Ocidental até a Idade Moderna. Local de encontro de culturas, onde a síntese e comparação de experiências resultaram no fermento de uma escola inovadora em termos de métodos e profilaxia. A abordagem baseava-se principalmente na prática e experiência, abrindo assim o caminho para o método empírico e para uma cultura de prevenção (GREEN, 2001, p. 11).

A privilegiada localização geográfica, aliada à intensa atividade comercial em sua costa marítima, propiciará a reunião de literatura e textos médicos greco-latinos. A tradição de Hipócrates, Galeno e Dioscórides será enriquecida com a medicina árabe e bizantina. Com

³⁴FERRARIS, Zöe Alaina; FERRARIS, Victor A. The women of Salerno: contribution to the origins of surgery from medieval Italy. *The society of thoracic surgeons*, 1997. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0003497597010795>. Acesso em: 02 nov.2019.

efeito, a civilização bizantina (do século IV ao XV) e a civilização árabe (do século VII ao XVIII) revelam-se florescentes no campo da medicina e permitirão que o Ocidente reencontre a herança greco-romana.

Os primeiros textos médicos, definitivamente ligados à Salerno, refletem a pragmática inclinação para uma natureza menos teórica e filosófica, porém com mais acento na prática. A comunidade médica de Salerno é associada a uma específica literatura médica medieval. São textos em formatos de perguntas e respostas que, por sua simplicidade e praticidade, sugerem que tinham relevante papel no ensino da medicina.

É um momento ímpar na história da medicina e da cultura em geral. O surgimento de escritos médicos formais no território lombardo fazia parte do que foi chamado de Renascimento do século XII e que teve seu início no século XI:

O florescimento da escrita médica em Salerno foi ao mesmo tempo um renascimento, uma redescoberta dos antigos textos e teorias médicos, e uma nova saída, uma nova síntese das práticas médicas originárias da Europa, com uma medicina muito mais formal, mais filosoficamente sofisticada recentemente ingressa na Europa Latina, a partir do mundo de língua árabe. (GREEN, 2001, p. 2)

A cultura árabe foi imprescindível para a medicina ocidental. Com advento do islamismo (século VII), os árabes se expandem geograficamente entrando em contato com várias culturas, passando a conhecer os escritos antigos e traduzi-los para o árabe. Inicia-se um grande processo de intercâmbios culturais. Os árabes se notabilizarão como propagadores e catalisadores das transformações científicas que se seguiram.³⁵ Não recebem a tradição galênica de forma passiva, mas a modificam enriquecendo-a com seus avanços em química, farmácia, botânica e administração de hospitais. Entre os manuscritos traduzidos para o árabe estavam textos desaparecidos de Ptolomeu, Euclides, Galeno e tantos outros provenientes das ciências antigas. É esta cultura árabe que irromperá no Ocidente feudal em torno do século XI. Nas traduções minuciosas dos textos de Hipócrates, de Galeno e dos bizantinos, que reside o grande mérito dos árabes. Assim, proceder-se-á ao retorno do patrimônio greco-romano para o Ocidente pelo viés das traduções do árabe para o latim. Deste modo, textos médicos dos antigos cientistas gregos, novamente tornam-se acessíveis a estudiosos ocidentais.

Antes do século XII, o contato entre o Islã e a Europa Cristã se deu pelo longo controle da Península Ibérica pelos muçulmanos, conjuntura da qual derivará as célebres traduções

³⁵SAMAILI, Soraya. *Os árabes e suas contribuições para a ciência e medicina*. Instituto da Cultura Árabe, 23.10.2009. Disponível em: <http://www.icarabe.org/artigos/os-arabes-e-suas-contribuicoes-para-a-ciencia-e-medicina> Acesso em: 27 abr. 2018.

toledanas; pelas Cruzadas e pelo domínio da Sicília que se torna um centro de difusão do conhecimento árabe e mantém um significativo comércio com o sul da Itália. Na raiz do que tornou única a medicina salernitana está, sem dúvida, com ênfase Green (2001, p. 9), “o reconhecimento pelos cristãos que os muçulmanos tinham mercadorias intelectuais a oferecer; tão valiosas quanto suas especiarias e perfumes”.

A medicina bizantina notabilizou-se pela preservação de todo o conhecimento adquirido durante a época greco-romana e influenciou a medicina islâmica e a medicina ocidental. Os primeiros médicos bizantinos, como Dioscórides (40-90), bebem nas fontes da Antiguidade como Hipócrates, contudo alargam significativamente esse conhecimento. Oribásio de Pérgamo, médico grego que viveu no século IV, reúne e organiza o saber de Hipócrates e de Galeno nos setenta tomos da Coletânea das Artes Médicas - referencial médico durante séculos. Os médicos bizantinos registravam e categorizavam os procedimentos e informações em manuais, especificando diagnósticos e ilustrando as técnicas empregadas. Exemplo de contribuição nessa seara, o *Epitome Medicale Libri Septem*, compêndio escrito por Paulo de Égina (625-690), nos finais do século VII. Será verdadeira fonte informativa para os séculos seguintes. A medicina de Paulo baseia-se especialmente em Galeno. As ideias contidas nos tratados de Hipócrates chegam à Europa Ocidental de forma direta e indireta e em períodos distintos. A obra Aforismos estará disponível em latim no século VI e fragmentos de tratados de ginecologia e embriologia chegarão em levadas de traduções até o século XIII. Muito do conhecimento hipocrático vem por meio da herança árabe.

O prelúdio do florescimento médico tem suas origens nas séries de traduções do árabe para o latim, que ocorrem no período de 1070 a 1090, produzidas pelo Monastério de Monte Cassino. A contribuição do monastério para a medicina de Salerno abrange tanto o provimento dos valiosos manuscritos médicos árabes e gregos, quanto a disponibilidade de monges que serão professores na Escola Médica, como Alfano I e Constantino (PRIORESCHI, 2003, p. 188).

Arcebispo de Salerno de 1058 a 1085, Alfano I foi responsável pela tradução de *De Natura hominis*, de Nemésio de Émeso (século IV) e pelo acolhimento do imigrante Constantino, vindo do norte da África.

Constantino apresenta ao mundo latino, por meio de suas traduções, um novo conjunto de textos assentados no pensamento árabe em matéria médica, com grande tônica em sexualidade, anatomia, fisiologia humana (CADDEN, 2003, p. 57). Encontrar-se-ão

disponíveis: *Pantegni*³⁶, *Viaticum*³⁷, *De coitu* e *De spermate* (JACQUART; THOMASSET, 1989, p. 13-15). Sua contribuição para a aprendizagem médica foi tão relevante que a repercussão de suas traduções e de suas obras autorais transcendem o século XI.

As fusões entre a tradição médica da comunidade de Salerno com as obras de Constantino testemunham como o ensino da filosofia natural e da medicina migraram dos monastérios para o centro urbano. A influência de Constantino torna-se evidente nos trabalhos médicos salernitanos.

O tratado *De passionibus mulierum curandarum ante, in et post partum*, atribuído à renomada Trótula de Ruggiero, será profundamente influenciado por *Viaticum*, obra do médico tunisiano Ibn al-Jazzar. Dividido em sete livros versando sobre etiologia e terapêuticas, o sexto livro dedica-se exclusivamente às doenças dos órgãos reprodutivos. *De passionibus*, juntamente com *De curis mulierum* e *De ornatu mulierum*, serão os “mais importantes textos sobre medicina da mulher na Europa ocidental medieval” (GREEN, 2001, p. 14).

A medicina árabe afirma-se ainda mais na Europa, no século XII. Das oficinas de tradução de Toledo, Guerardo de Cremona trará ao Ocidente latino duas sumas da medicina árabe: o Cânone da Medicina, escrito em árabe por Avicena, no início do século XI, e o *Liber ad Almansorem*, de Rhazes, escrito no século IX. O Cânone é uma detalhada e monumental obra em medicina. A nova medicina árabe era, rica em teoria e prática. Ainda que tenha estudado as teorias clássicas e a medicina árabe, a influência da medicina de Galeno estava muito presente em Avicena. O Cânone não se trata de uma mera teórica de várias fontes. É uma síntese que incorpora tanto a filosofia platônica, quanto a filosofia natural de Aristóteles, tanto a sabedoria persa, quanto os saberes de autores árabes, bem como a visão de Avicena sobre as teorias galênicas. É um veículo para a transmissão do que se denominará de nova medicina árabe (THOMASSET, 1990, p. 68). No início do século XIII, o Cânone já é amplamente conhecido nas faculdades de medicina da Europa, tornando-se ao final do século, parte essencial dos currículos.

Simultaneamente às traduções de Constantino do árabe para o latim, outros textos estavam sendo traduzidos principalmente do grego. Tais traduções foram sendo gradualmente

³⁶ Aborda temas gerais da medicina, como farmacêutica, urina, febre, dietas, intercurso sexual e lepra.

³⁷ Provê em cinco volumes, a básica investigação em etiologia e terapêutica. Monica Green (2001, p. 10) salienta que o sexto volume da obra é dedicado a doenças dos órgãos reprodutivos e foi dele que o tratado *De curis mulierum* extraiu orientações.

reunidas por professores para introduzir a arte da medicina. O compêndio chamado *Articella*³⁸ compreendia os textos básicos introdutórios do saber médico e representava a orientação para a prática que caracterizava a gênese da medicina salernitana. A associação dos textos médicos árabes e a produção salernitana refletirá o caráter distintivo da medicina salernitana a partir do século XI:

Ambos eram manifestações de uma tendência à medicina escrita e erudita e refletiam um apetite por discussões mais detalhadas e abrangentes de assuntos médicos, para além dos fragmentos das compilações anteriores da medicina monástica. (CADDEN, 2003, p. 68).

Sobre esse arcabouço teórico e prático, os médicos salernitanos criarão técnicas pedagógicas e investigativas pela análise de termos e conceitos, pela identificação de questões, pela seleção de pontos controversos e pela aposição de comentários explicativos. Emergirá um novo gênero de texto médico, criado na esfera de Salerno, e que singularizaria ainda mais a tradição médica do sul da Itália. Ao mesmo tempo, Cadden (2003, p. 69) explica que se moldava uma “formalização do ensino médico, que culminaria com a criação de uma corporação de professores de medicina e, eventualmente, uma universidade, com exames e procedimentos de habilitação”.

O passo seguinte dos professores de medicina de Salerno será compilar seu próprio saber. A produção científica consistirá em textos especializados em diversas áreas, como farmacologia, diagnóstico pela urina, administração de medicamentos, pequenas cirurgias, por exemplo.³⁹ Os mestres salernitanos Copho, Giovanni Plateario, Petrus Musandinus, Archimatteo, Bartholomeu, Giovanni de Sancto Paulo e Salernus escreverão enciclopédias e tratados sobre doenças e terapêuticas clínicas gerais. No entanto, nenhum desses escritores abrirá novos caminhos dentro da categorização de doenças ginecológicas (GREEN, 2001, p. 12-13). Os escritos médicos assinados por homens trouxeram muito pouca inovação à ginecologia e à obstetrícia e demonstraram escassas noções da fisiologia e anatomia do corpo feminino. A inovação, neste campo, virá pelas mãos de Trótula de Ruggiero.

Do século XII ao XVI, os mais populares tratados em doenças, problemas médicos e cosméticos da mulher eram atribuídos à Trotula. *De passionibus mulierum curandarum ante, in et post partum*, versando sobre ginecologia, obstetrícia e puericultura; *De curis mulierum*,

³⁸ Era composto inicialmente por cinco textos: *Isagoge* (introdutório dos princípios básicos da teoria da medicina), Aforismos e Prognósticos (de Hipócrates), Dos pulsos (Philareto) e Da urina (Theófilo).

³⁹ *Circa instans* (catálogo sobre ervas medicinais, minerais e outros produtos naturais), *Antidotarium Nicholai* (coleção de medicações) e *Practicae* (enciclopédia médica do século XII) tradução a amplitude da abordagem científica.

sobre amplas preocupações de ordem médica e *De ornatu mulierum*, abordando questões dermatológicas e cosméticas. Os três tratados circularam individualmente ou reunidos no compêndio denominado *Summa que dicitur Trótula*. Seguidamente copiados e traduzidos para inúmeras línguas vernáculas, foram a principal referência sobre ginecologia e obstetrícia disponível ao ensino e à prática médica.

A preparação teórica de Trótula toma por base os estudos de Hipócrates (460-377 a.C.), Galeno (129-200 d.C.), Dioscórides (40-90) e Oribásio (325-403 d.C.), primordialmente. Esse conhecimento científico caminha lado a lado com os exemplos práticos que tece.

O prólogo de *De passionibus mulierum curandarum ante, in et post partum* já anuncia que Trótula prestigia a autoridade clássica, da qual derivará todo o sistema explicativo da medicina e da terapêutica que adota em seus trabalhos:

E assim, com a ajuda de Deus, tenho trabalhado assiduamente para reunir em trechos as partes mais valiosas dos livros de Hipócrates e Galeno, para que eu possa explicar e discutir as causas de suas doenças, seus sintomas e suas curas. (GREEN, 2001, p. 65).

A ideia de equilíbrio é um traço característico dos textos hipocráticos, assentado no entendimento de que o corpo e sua fisiologia, as doenças e a saúde têm que estar balanceadas. A principal função de um médico é restaurar o equilíbrio do enfermo que se apresenta de forma diferente entre homem e mulher. Esta concepção pressupõe a ideia de polaridades, quente e frio, úmido e seco, que explicam a fisiologia humana de forma geral. Estas definições aparecem nos trabalhos de Hipócrates mais concretamente no esquema dos quatro humores: cólera (quente), fleumático (frio), bile negra (seco) e sangue (úmido).

Seguindo a teoria dos humores de derivação hipocrática e galênica, Trótula reconhece a menstruação como uma purgação necessária para manter o equilíbrio da saúde da mulher. Um terço do conteúdo de *De passionibus mulierum* é dedicado às patologias derivadas da retenção ou do excesso da menstruação (GREEN, 2001, p. 66-71).

De passionibus mulierum procura assimilar a medicina árabe. É fortemente embasado em *Viaticum*, obra do médico tunisiano Ibn al-Jazzar, que em grande parte traduz o pensamento médico de Galeno (GREEN, 2001, p. 25). Conceitos como do movimento uterino, diagnóstico para uma série de doenças da mulher, refletem a sobrevivência dessas noções da fisiologia da mulher da Antiguidade e indicam que Trótula adere à medicina hipocrática resgatada pela cultura árabe (GREEN, 2001, p. 71-72). Ao indicar como terapêutica a formulação de Oribasius de Pérgamo, o mais importante médico bizantino do século IV, demonstra que se apoia em

fontes diversas – característica da medicina de Salerno. Um grande arsenal de procedimentos terapêuticos, para tratamentos das doenças ginecológicas, é herdado da medicina prática grega: flebotomia ⁴⁰(retenção menstrual, constipação e tumores uterinos), terapia odorífera⁴¹ (movimentos uterinos), aplicação de fumigação na genitália⁴² (dor uterina), exemplificativamente.

Nem todas as práticas apontadas por Trótula são derivadas da experiência médica local do sul italiano. Os procedimentos neonatais,⁴³ minuciosamente apresentados por Trótula, estão presentes nos trabalhos do médico persa Rhazes, do século IX.

O caráter inovador da medicina salernitana também se apresenta na técnica cirúrgica empregada por Trótula para facilitar o parto.⁴⁴ É o primeiro registro histórico do emprego da episiotomia (SANTUCCI, 2005, p. 50).

Um dos princípios da tradição hipocrática que permeiam o *De curis mulierum* é que a regular atividade sexual é necessária para a saúde da mulher, sendo que transtornos psicológicos podem advir da abstinência sexual.⁴⁵ Recepcionar Hipócrates, em detrimento ao entendimento contraposto de Sorano⁴⁶, é exemplo de escolha científica dentre as várias que se apresentam à medicina salernitana.⁴⁷

A frequente indicação de banhos com fins medicinais ou cosméticos está tanto associada à tradição latina da cultura da água, observada nos banhos públicos romanos, como uma terapêutica recomendada nos textos gregos de Galeno. Seguindo a tradição islâmica muitas ervas e especiarias eram incorporadas aos banhos, às fumigações e às terapias odoríferas.

Em seus tratados, aponta a seus alunos e alunas o expediente necessário para cuidar da saúde feminina. Fornece-lhes referências de tratamentos de seus contemporâneos, como o preparo de um médico francês para retenção menstrual, e aos ensinamentos de outros médicos e professores da escola salernitana, como Copho. Faz referência direta à terapêutica bizantina de Paulo de Égina, com a utilização de pesários. O tratamento poderia englobar atitudes e atividades, como ingerir alimentos leves e tomar banhos mornos.⁴⁸

⁴⁰ *De passionibus mulierum curandarum*, f. 8, 10 e 66, respectivamente. In: Green, ib., p. 67 e 75.

⁴¹ *De passionibus mulierum curandarum*, f. 48. In: Green, ib., p. 72.

⁴² *De passionibus mulierum curandarum*, f. 112. In: Green, ib., p. 81.

⁴³ *De passionibus mulierum curandarum*, f. 124-127. In: Green, ib., p. 83-85.

⁴⁴ *De curis mulierum*, f. 149. In: Green, ib., p. 93.

⁴⁵ *De curis mulierum*, f. 141. In: Green, ib., p. 91.

⁴⁶ Sorano de Éfeso (século I-II).

⁴⁷ As formulações das autoridades clássicas apresentam variadas perspectivas sobre a sexualidade, a diferença sexual e a reprodução. Divergem quanto à fisiologia, à anatomia e sexualidade feminina, e suscitam tensões teóricas fundamentais. É esse arcabouço de formulações de cunho médico, com possibilidade de múltiplas escolhas e opções, que estará disponível à medicina medieval.

⁴⁸ *De passionibus mulierum curandarum*, f. 25, 115, 68 e 139. In: Green, op. cit., p. 69, 75, 81 e 90.

A medicação à base de ervas, plantas medicinais e ingredientes minerais compõem a base dos tratamentos. Estão presentes, tanto matéria médica local, quanto substâncias não autóctones, como a mirra e a acácia, originárias do Egito e da Arábia Saudita, ou musk, de origem asiática. Cabe ressaltar que Salerno detinha um ativo mercado de drogas e ervas. Muitas dessas espécies são citadas no *Regimen Sanitatis Salernitanum*⁴⁹, popular tratado didático-pedagógico, do século X, atribuído à *Schola Medica Salernitana*.

A filosofia hipocrática, segundo a qual a beleza é o sinal de um corpo saudável e em harmonia com o universo, é o fundamento do tratado *De ornatu mulierum* cuja a tônica é a beleza feminina.⁵⁰Em especial, reflete o lado empírico da medicina salernitana. A interação entre cristãos e muçulmanos, propiciada pela proximidade entre Salerno e a Sicília, observa-se nas práticas cosméticas utilizadas por mulheres sarracenas e no referencial de beleza almejado. Ademais, a única fonte expressa das terapias oferecidas é a cultura muçulmana.

Com a explosão do pensamento e da escrita médica no sul da Itália no século XI, as obras médicas salernitanas já não traduzirão apenas práticas locais, mas incorporarão o conhecimento médico clássico e, sobre ambos, formularão novas questões. A evolução da medicina medieval, no campo da ginecologia e obstetrícia, é tributária do esforço intelectual de Trótula. Seus tratados equiparar-se-ão a uma tecitura de fontes distintas: a filosofia clássica, a nova da medicina árabe, as contribuições bizantinas, o empirismo e a prática característica da cultura médica salernitana. Em suma, intrinsecamente relacionados com a dinâmica do contexto cultural que se descortina no sul da Itália.

Referências

Fontes

De passionibus mulierum curandarum ante, in et post partum. In: GREEN, Monica H. **The Trotula**: a medieval compendium of women's medicine. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2013.

De curis mulierum. In: GREEN, Monica H. **The Trotula**: a medieval compendium of women's medicine. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2013.

⁴⁹*Regimen Sanitatis Salernitanum*: obra coletiva cujo conteúdo tem por princípio o perfeito equilíbrio entre o homem e a natureza. Estima-se que tenha sido escrito em torno do século X, reunindo os preceitos de higiene ditados pela Escola de Médica de Salerno e baseia-se na tradição grega e árabe que resume o homem a parcela do cosmos. Disponível em: <http://www.lascuolamedicasalernitana.beniculturali.it/index.php?it/109/regimen-sanitatis> Acesso em 12 set. 2019.

⁵⁰Preconiza vastos tratamentos dermatológicos, contém aconselhamentos para a saúde bucal e indicações cosméticas.

De ornatu mulierum. In: GREEN, Monica H. **The Trotula**: a medieval compendium of women's medicine. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2013.

Bibliografia

ALLEN, Prudence. **The concept of woman**: the Aristotelian Revolution (750 BC- Ad 1250). Montreal – Londres, Eden Press, 1985.

BERTINI, Ferruccio. Trotula, il medico. In: **Medioevo al femminile**. Bari: Editori Laterza, 2005.

CADDEN, Joan. **Meanings of sex difference in the Middle Ages**: medicine, science and culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CAPPARONI, Pietro. “**Magistri Salernitani Nondum Cogniti**”. London: John Bales, Sons and Danielson, Ltd, 1923.

DALL’AVA-SANTUCCI, Josette. **Mulheres e médicas**: as pioneiras da medicina. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DE RENZI, Salvatore. **Storia documentata della Scuola Medica di Salerno**. 2. Ed., Milano: [s.n.], 1987.

GREEN, Monica H. **The Trotula**: a medieval compendium of women's medicine. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2013.

FERRARIS, Zöe Alaina; FERRARIS, Victor A. **The women of Salerno**: contribution to the origins of surgery from medieval Italy. The society of thoracic surgeons, 1997. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0003497597010795>. Acesso em: 02 nov.2019.

JACQUART, Danielle; THOMASSET, Claude. **Sexualidad y saber médico en la Edad Media**. Barcelona: Labor Universitaria Monografías, 1989.

PRIORESCHI, Plínio. **A history of medicine**. Omaha: Horatius Press, 2003. v. 5.

SAMAILI, Soraya. **Os árabes e suas contribuições para a ciência e medicina**. Instituto da Cultura Árabe, 23.10.2009. Disponível em: <http://www.icarabe.org/artigos/os-arabes-e-suas-contribuicoes-para-a-ciencia-e-medicina>. Acesso em: 27 abr. 2018.

**BREVE REFLEXÃO ENTRE MITO E UTOPIA, HISTÓRIA E LITERATURA
NO CANTAR DO MIO CID: UM ESTUDO VISTO DESDE O MITO DA
OMISSÃO HISTÓRICA E A UTOPIA DA IGUALDADE JURÍDICA NO
PERSONAGEM HISTÓRICO E LITERÁRIO RODRIGO DÍAZ DE VIVAR**

Luis Ernesto Barriga Alfaro⁵¹

Juan Ignacio Jurado-Centurión López⁵²

A obra com a qual decidimos trabalhar para esta análise é o *Cantar do Mio Cid*, de autoria anônima. Acreditamos que o *Cantar do Mio Cid* prestou seus serviços para sugerir aos seus ouvintes ou leitores contemporâneos, a partir da figura do personagem principal o Cid Campeador Rodrigo dias de vivar, a possibilidade de uma ruptura do enquistamento social de aquele momento, por mérito do serviço militar a todo aquele que desejasse mudar seu status pela força das suas próprias ações, pelos seus próprios méritos, a diferença dos nobres que receberam tudo por herança e se encontravam em melhor situação que os anteriormente mencionados.

Para conseguir tal efeito, o qual sustentasse, como pedra angular, na figura do personagem principal Rodrigo Díaz de Vivar, foi necessário utilizar algumas estratégias para poder dar vida ao Cid Campeador do *Cantar do Mio Cid*. Estratégias que foram aplicadas na figura de Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid histórico, para trazê-lo ao campo literário. Acreditamos na existência de uma construção proposital e elaborada da figura do Cid campeão, por mérito de uma acomodação de este personagem do âmbito do histórico ao literário. Entendemos que há relação existente entre o personagem histórico e o literário, os quais compõem atualmente o que hoje entendemos como o Cid Campeador, o herói nacional. Como suporte teórico, utilizamos o aporte dos teóricos literários de Roland Barthes e de Hilário Franco Júnior principalmente. Aproveitaremos os seus trabalhos feitos à luz da construção do mito nas teorias da omissão da história, e da utopia da igualdade jurídica respectivamente. Acreditamos que, alguns episódios da vida de Rodrigo Díaz de Vivar o personagem histórico foram apagados, e outros omitidos, e ainda em outros exagerados, todo com a finalidade de trazer à vida, mesmo que literária,

⁵¹ Graduado em Letras - Espanhol (UFPB). Mestrando em Teoria Literária (UFPB). v3682@hotmail.com

⁵² Mestrado e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor Titular no Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras (UFPB). juanig@terra.com.br

um novo ser lendário como é o Cid Campeador do cantar do Mio Cid e sua posterior projeção deste até herói nacional espanhol.

Podemos dizer que geralmente a necessidade perante uma situação determinada, exige de um herói. Assim, um herói será um personagem “dotado” de qualidades superiores, e tem como qualidade principal o que se disse e pensa sobre ele, em outras palavras, o mito construído na sua figura.

Entendemos que, muitos dos heróis literários, dos diversos gêneros que podemos encontrar na literatura, heróis que tem suas gêneses em pessoas reais na maior parte dos casos, cativam aos leitores ou espectadores pelas suas capacidades, habilidades e proezas. Aquilo nos leva a pensar que estas são características inerentes a suas respectivas pessoas, o que nos leva a pensar novamente em que independentemente de existir ou não necessidades específicas, estes seres ainda continuariam sendo aqueles personagens diferenciados das pessoas comuns. Porém, esta situação teria lógica? Ou é pelo contrário, que estes heróis existem porque há uma necessidade para sua existência?

Seria inútil pensar num cavaleiro heroico, da ficção ou das lendas, histórico ou literário, como poderia ser, Artur de Camelot, Amadis de Gaula, Rolando o sobrinho de Carlos Magno ou o Cid Campeador, numa ilha sem mais ninguém ou sem façanhas heroicas por fazer. Como disse Roland Barthes, nas suas Mitologias “Certos mitos amadurecem melhor em certas zonas sociais, também existem microclimas para o mito” (BARTHES, 1970, p. 241).

Por este motivo, somos orientados a pensar em pessoas e personagens, no real e na realidade aumentada, em necessidades e em utopias, como elementos construídos que representam e respondem ao seu próprio contexto social, no qual se encontram inseridos.

Assim, seguindo a mesma linha de pensamento analisamos O cantar do Mio Cid e tentamos entender ele como uma busca pela igualdade de classes. Podemos ver que a obra em si mesma, no seu conjunto, se projeta como uma situação na qual é uma resposta que procura dar solução a alguma coisa distinta a sua própria realidade ou inconformidade, diga-se uma utopia. Neste caso, uma utopia a qual está à responsabilidade do personagem principal da obra objeto desta análise, Rodrigo Díaz de Vivar, quem é o lenço no qual estão plasmados os valores arquetípicos do cavaleiro medieval, características do herói espanhol.

Se enfocamos o Cantar do Mio Cid, desde a teoria da construção do mito, na teoria da omissão da história de Roland Barthes, encontraremos resposta do por que existem duas ou mais versões da mesma pessoa chamada Rodrigo Díaz de Vivar. Assim também por extensão, não apenas aplicando-a pessoas, mas também a situações que deixaram pegadas na história e foram reinterpretadas. Nesse sentido, esta teoria do mito pode se aplicar a grande maioria de obras conhecidas, por citar um exemplo, como a dos *Comentarios Reales de los Incas* (1609)⁵³. Mas nosso estudo está no Cantar do Mio Cid, o qual não escapuliu da situação anterior, porque nos encontramos aqui com duas situações, as quais giram em torno à pessoa e personagem Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid Campeador, ambos heróis castelhanos, cavaleiros medievais, porém, um Histórico, o outro, Literário. (RICO, 2006, p. 240)

Quando o mito fala sobre um objeto, despoja-o de toda a história. Nele, a história evaporasse, transformasse numa empregada ideal: prepara, traz, coloca, o patrão chega e ela desaparece silenciosamente: podemos usufruir desse belo objeto sem nos questionarmos sobre a sua origem. (BARTHES, 1956, p. 243)

Mesmo que, o uso da figura da “empregada ideal” possa insinuar algo que está atualmente muito em uso, micromachismo⁵⁴, Rolan Barthes refere-se a que para construir-se um mito sobre algo ou alguém de alguma maneira acreditamos que temos, nesta linha de pensamento, como opções: esquecer a gênese real e reinventarmos os fatos acontecidos na realidade, ou vamos ter que efetuar um trabalho de seleção que vai contribuir a construção do mito, e o que se achar inapto ou defeituoso, teremos que descarta-lo, atenua-lo ou reinterpreta-lo por não contribuir ao proposito e pode acabar descontruindo o mito.

Podemos disser que o Cid Histórico é diferente do Literário, não entanto, Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid Campeador, é o Herói espanhol consagrado. Aqui é onde encontramos significância na teoria do mito, omissão da história, teorizada por Roland Barthes com a nossa análise. Por este motivo, propusemos uma análise historiográfica e literária da pessoa e do personagem Rodrigo Díaz de Vivar. Considerando que existem

⁵³ Do intitulado Inca, Garcilaso de la Vega, onde construiu uma visão idílica, romântica do Império dos Incas, da história deles, onde muitos elementos foram omitidos, como os sacrifícios humanos, escravidão, por citar alguns dos quais outros cronistas sim registraram

⁵⁴ Luis Bonino psicólogo argentino tem popularizado esta palavra. Afetam principalmente ao âmbito doméstico.

algumas desigualdades no que se sabe deste cavaleiro castelhano do século XI e sua posterior lenda.

Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid Histórico, ainda que seja considerado hoje um herói nacional, na sua época não existiam questões nacionalistas e muito menos Chauvinistas⁵⁵, por tanto, não podemos indicar a existência de uma vontade pessoal por querer ocupar aquele espaço. Ele, como Alferes vassalo de Sancho II dedicou-se aos afazeres bélicos, depois de desterrado, ganhava-se a vida lutando, ora contra muçulmanos, ora contra cristãos ao seu próprio benéfico, exatamente como o faria um mercenário.

Esta primeira imagem realista encontrasse longe da segunda imagem idílica de Rodrigo Díaz de Vivar, a do cavaleiro heroico como é lembrado agora. Obras que contribuíram para a construção idílica, as encontramos na tradição literária: o poema Carmem Campi Doctoris, a biografia Historia Roderici, a Primeira Crónica General e o Poema de Mio Cid. Onde todas estas obras relatam suas grandes façanhas heroicas, seu caráter de ultra cristão e de humilde vassalo, investindo este personagem de um caráter superior aos seus contemporâneos nobres ou vilões⁵⁶.

Neste fragmento do Carmem Campi Doctoris, encontramos umas características descritivas da figura de Rodrigo Díaz de Vivar, a qual dentre todas nos chamou particularmente a atenção pelas suas características bastante pitorescas, o que nos leva a pensar e imaginar que se trata de um ser dotado de uma grandeza superior, não apenas nas suas atitudes, também dotado de uma divindade projetada desde a sua figura e presença deslumbrante.

El mismo Cid se vistió la loriga,
nunca hombre alguno vio alguna mejor;
ciñó la espada que en oro forjó
mano maestra.
...Blande su lanza muy bien construída,
pulida en fresno de afamado bosque,
y aderezó su pica y punta fina
con hierro fuerte.
...Y porta en su brazo izquierdo un escudo,
que estaba ornado totalmente en oro,
llevaba un dragón pintado de modo
maravilloso.

⁵⁵ Adaptação do sobrenome do patriota francês Nicolas Chauvin.

⁵⁶ Homens das vilas, que pertencem ao vulgo, ao popular.

Nesse fragmento deixasse claro o aspeto áureo, resplandecente da figura e bravura do personagem, repartindo brilhante “luz” com suas vestes em ouro, e atemorizando a quem pousasse os olhos no seu escudo e armas.

Assim também, temos alguns autores que tem nas suas obras, ideias diferentes⁵⁷ sobre este personagem o Cid Campeador. Dentre estes podemos destacar a Richard Fletcher, com sua obra *Em Busca de El Cid*, Colin Smith com a sua *Introdução à edição crítica do Poema de Mio Cid*, entre outros que tentaram fazer um contraste entre o Cid histórico e o Cid Literário, mas sem conseguir com suas reflexões e achados, quebrar a imagem do mito do personagem. Para não nos estender e sair do intuito desta análise, colocamos a Richard Fletcher como representante para exemplificar esta sequência de autores ligados estreitamente com a realidade de Rodrigo Díaz de Vivar do que com sua ideia romantizada.

Su familia era aristocrática. Es importante insistir en ello, porque en este siglo de multitudes [el xx, cuando escribe Fletcher] se ha tendido a «democratizar» la figura del Cid y a darle la imagen, hoy atractiva, de alguien que partiendo de la miseria llegó a la riqueza. Es cierto que prosperó, pero la base social de la que procedía no era humilde (FLETCHER, *op. cit.*, p. 112)

Entendemos que o cantar do Mio Cid aparece como uma resposta a seu contexto, tentando exortar a mudança social a traves da arte da guerra. Acreditamos que para tal fim, se utilizou a figura de Rodrigo Díaz de Vivar para induzir ao público a gerar uma mudança na sua vida ao igual que em algum momento Rodrigo Díaz de Vivar fez. Com tudo, temos que observar que, assim como Fletcher indicou, o Cid não era um homem fora do círculo aristocrático que foi crescendo como alguns leitores poderiam entender, mas um cavaleiro “*infanson*” da baixa nobreza que conseguiu sair do seu status social para melhor pelos seus próprios méritos⁵⁸, o que já significa uma grande proeza naqueles tempos de estatismo social. Um tempo não conseguiu permanecer firme até sucumbir para o feudalismo.

Vimos algumas partes da vida de Rodrigo Díaz de Vivar o Cid histórico, e como alguns detalhes foram omitidos a proposito ou por necessidade, ao serviço da construção do personagem literário, o herói Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid Campeador. Agora, veremos o Cantar do Mio Cid desde a perspectiva da utopia da igualdade jurídica, teoria

⁵⁷ Tais como: Ramón Menéndez Pidal e Richard Fletcher. O primeiro defendeu até sua morte que o Poema de Mio Cid era um testemunho fiel de como foi El Cid histórico, já o segundo assinala em seu livro que tal obra, por ter caráter literário, não deveria ser lida como um testemunho histórico.

⁵⁸ E com a ajuda de Deus, a virgem e santo Isidoro de Sevilla como o indica o Cantar do Mio Cid.

desenvolvida por Hilário Franco Júnior. Ambas teorias se complementam e outorgam sentido à nossa análise da obra. Utopia, nas suas palavras:

Como se sabe, a palavra “utopia” foi criada em 1516 pelo inglês Thomas More para designar uma ilha imaginária – que emprestou o nome à sua obra – cuja sociedade perfeita era uma inversão da Inglaterra de sua época, e, portanto, uma crítica a ela.... Contudo, as utopias medievais diferenciam-se das posteriores pelo fato de nelas ter sido bem mais acentuadas a presença de componentes míticos. (FRANCO JÚNIOR, 1992)

Hilário Franco Júnior, faz uma ligação entre utopias e mitos, aponta que na criação de uma utopia, existem elementos fantásticos, elementos externos ao cotidiano, carregados de muita imaginação, mas sem ultrapassar os umbrais do real, para que esta recriação não consiga ser interpretada como romântica. Porém, deixa em evidencia que, recreações da realidade no período medieval, possuíam elementos míticos, ligando assim as noções de mito e ideologia.

Hilário Franco Júnior desenvolveu na sua obra *As utopias medievais* (1992), algumas características genéricas das utopias⁵⁹, dentre elas, há uma teoria que pode ser aplicada ao *Cantar do Mio Cid*, trata-se da utopia da igualdade jurídica, nela, o historiador, utiliza a imagem de Robin Hood, um fora da lei que com o tempo foi ganhando representação e popularidade, convertendo-se assim no herói dos injustiçados. De maneira similar é o que aconteceu com Rodrigo Díaz de Vivar, um mercenário que com o tempo ganhou a fama de herói nacional.

No cabe negar as origens lendárias de Robin Hood argumentando que a presença daquele material nas histórias sobre ele se deve “ao incorrigível habito de empréstimos praticados por todos os autores medievais” (179:221). Ora, se isso ocorria era por fazer parte da mentalidade dos poetas e de seu público, e assim o que não era mito na origem acabava por ser mitificado ou lendarizado. Assim o herói cumpria sua função social, pouco importando nesse sentido os amplos debates sobre a historicidade ou não do personagem: sua existência psicológica ultrapassava em muito sua possível existência concreta. (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 17)

Esta utopia da igualdade jurídica aponta a criação do herói, nela sinala que é indiferente o que a pessoa de fato vivenciou na realidade, a final o mais importante é a versão recriada deste fato ou personagem para a construção do herói, porque está ao

⁵⁹ A utopia da paz, a utopia da alternativa, a utopia da simplicidade, a utopia da igualdade jurídica e a utopia da autonomia.

serviço de uma necessidade social, à construção do mito, do modelo a emular. É por este motivo que a figura de Rodrigo Díaz de Vivar, a do Cid Literário ultrapassou a quem realmente foi Rodrigo Díaz de Vivar o Cid histórico. Não importando assim quem foi exatamente, o que importou é a carga ideologia e o potencial deste personagem para criar nele, o herói castelhano e que atualmente é considerado o maior herói nacional espanhol. Tanto assim pode chegar a ser este despojo de realidade ou verdade sobre o personagem até o ponto que, seja possível que este personagem herói *burgalés*, talvez não tenha nascido naquela região⁶⁰ de Castilha, porém, o herói tinha que ter aparecido, surgido de algum lugar e trazer fama e honra naquela região. Porque mesmo que seus estudiosos confiem no seu lugar de nascimento, não se tem a certeza daquilo, onde o mais próximo que podemos nos referenciar temporalmente falando é que foi em mediados do século XI⁶¹. Isso enquanto seu lugar de origem, enquanto a sua pessoa, e para piorar a situação do Herói, a historiografia árabe vai descrever ele como um bandido apátrida, sem lei nem honor, qual mercenário, qual ave de rapina. Mas a favor do Cid, podemos pensar que é razoavelmente lógico que os historiadores árabes não sintam simpatia com este personagem pelos feitos deste contra seus antepassados. Já a historiografia Cristiana, o converteu em herói quase sobrenatural.

Nesse sentido vemos como os antecedentes históricos ao personagem são irrelevantes a figura do herói, como a pessoa de Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid histórico serviu como um suporte para a confecção e criação do herói, visto a luz da teoria de Hilário Franco Júnior e de Roland Barthes.

Considerações finais

⁶⁰ No hay ningún documento contemporáneo al Cid que confirme que Rodrigo Díaz naciera en Vivar. Tampoco aparece esta localidad como su lugar de nacimiento en las fuentes del siglo XII (Historia Roderici, Carmen Campidoctoris y el Linaje de Rodrigo Díaz). El texto más antiguo que vincula al Campeador con Vivar, como el solar principal de sus propiedades, y que otorga al héroe el epíteto «el de Bivar», es el Cantar de Mio Cid, epopeya compuesta hacia 1200. Véase Fletcher [2007:111], Peña Pérez [2009:46-47] y el artículo en línea de Montaner Frutos, «Ficción y falsificación en el cartulario cidiano», en Carlos Heusch y Georges Martin (dirs.), Cahiers D'études Hispaniques Médiévales: Réécriture et falsification dans l'espagne médiévale, n.º 29, Lyon, ENS (École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines),2006, pág. 339.

⁶¹ Ramón Menéndez Pidal, en La España del Cid [1929: vol. II, 684-685], planteó para el nacimiento de Rodrigo Díaz una horquilla comprendida entre 1041 y 1047. Antonio Ubieto Arteta, en el otro extremo, la situó de 1051 a 1057 El «Cantar de Mio Cid» y algunos problemas históricos [1973:177]. Martínez Diez [1999:32] señala como año más probable 1048, y en todo caso no más tarde de 1050, postura que acepta Peña Pérez [2009:45]. Finalmente, Alberto Montaner [2011a:260] concluye que lo más seguro es que el Cid naciera entre 1045 y 1049.

Nossa hipótese partiu da ideia de que “acreditamos que aspetos da vida de Rodrigo Díaz de Vivar histórico, foram apagados em alguns casos, em outros omitidos, e ainda em outros, exagerados, todo com a finalidade de trazer à vida, mesmo que literária, um novo ser quase mítico, certamente lendário como é o Cid do cantar do Mio Cid e sua posterior projeção deste até o herói nacional espanhol”. Como anteriormente tínhamos dito. A final deste estudo se pode concluir que encontramos a sustentação teórica que confirmou a nossa hipótese.

Vimos à luz das teorias de Roland Barthes e Hilário Franco Júnior, como a figura de Rodrigo Díaz de Vivar sofreu algumas omissões, exagerações e em outras, algumas metamorfoses com o qual confirmamos que existiram diferenças entre os dois Cid, o histórico e o literário, diferenças que confirmam as nossas suspeitas, porém antes sem o sustento e legitimidade de autoridades tais como os dois teóricos mencionados anteriormente.

Foram as teorias aplicadas à construção do mito, especificamente o da omissão história e a utopia da igualdade jurídica que nos ajudaram a entender e confirmar nossa hipótese. Vimos como as duas teorias se amalgamam e reforçam a ideia da necessidade de acomodação da realidade histórica para poder adaptá-la a necessidade social, a qual requer, não necessariamente de algo que aconteceu no passado, porém de algo que tenha um sustento verosímil da realidade, no nosso caso, deste personagem do âmbito do histórico ao literário. Estes processos de descartes ou de acomodação junto com outras estratégias, seria suficiente para utilizá-lo como argila para poder dar molde e trazer a vida um produto que simpatize e com o tempo, consiga até ser venerado. Como foi e é na atualidade a lenda construída sobre Rodrigo Díaz de Vivar. O Cid Campeador, o herói castelhano, o campeão de burgos, e herói nacional espanhol.

Referências

ALMEIDA, Maria do S. **Poema do Cid**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ARTOLA, Miguel (dir.). **Historia de España 2**, la época medieval. Madrid: Alianza. 1999.

BALANDIER, Georges. **Antropologia política**. São Paulo: Difel, 1969.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, 4a ed. Pedro de Souza e Rejane Janowitz. - 4a ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. 258p.

BARBERO, Abílio, VIRGIL, Marcelo. **La formación del feudalismo em la Península Ibérica**. 4 ed. Barcelona: Crítica, 1984.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. São Paulo, v. 5, nº 11, 1991.

DUBY, Georges. **A história continua**. Rio de Janeiro: Zahar/Ed. UFRJ, 1994.

FLETCHER, Richard [1989], **El Cid, San Sebastián**, Nerea, 2007 (4ª ed. en español). Es trad. de The quest for El Cid, Londres, Hutchinson.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **As Utopias Medievais**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. «Autógrafos inéditos del Cid y de Jimena en dos diplomas de 1098 y 1101», **Revista de Filología Española**, t. 5 (1918), Madrid, Sucesores de Hernando. Copia digital: Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Promociones e Instituciones Culturales, 2009-2010. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=4240>

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. **La España del Cid**, Madrid, Plutarco, 1929 (2 vols.); 7ª ed. Revisada. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

RICO, Eduardo. **El Cid: El héroe literario a través de los siglos**. Dicenda: Estudos em língua e literatura espanhola. nº 24, 2006, p. 237-245.

O CORPUS AREOPAGITICUM E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A LITERATURA MEDIEVAL

Marcel Alcleante Alexandre de Sousa⁶²

1. Introdução

O Pseudo-Dionísio Areopagita é identificado como o autor do *Corpus Areopagiticum*. Erasmo de Roterdã arriscou em dizer que o Dionísio do Areópago e o autor do *Corpus* não se tratavam da mesma pessoa. Essencialmente o autor do *Corpus* viveu entre os séculos V e VI, na Síria, onde foram espalhados os seus textos. Mesmo assim, os textos dionisianos constam de influências de alguns filósofos como de Proclo, o qual é do século V (412-485), Jâmblico no século III e IV (250-230) e de Plotino no século III (204-270). Dionísio filósofo não é o mártir convertido do século I, por isso é assim chamado Pseudo-Dionísio. Compõe o *Corpus* a *Hierarquia Celeste*; *Hierarquia Eclesiástica*; *Nomes Divinos*; *Teologia Mística* e *Cartas*.

O pensamento do Pseudo-Dionísio problematiza um método para se pensar a propósito de Deus⁶³. É possível encontrar nos escritos uma preocupação com o modo de conhecer esse Ser como se conhece qualquer outro ser. Sendo assim, o filósofo trabalha com operações discursivas. Na *Hierarquia Celeste* trata dessas operações por meio de categorias descendentes. Já na *Hierarquia Eclesiástica* fala do aspecto ascendente. Mas, é, sobretudo, no plano dos atributos humanos dados a Deus que podemos encontrar um problema de ordem filosófica. A *Teologia Mística* trata de um método composto por uma linguagem denominada negativa. Por fim, nas *Cartas* encontramos conceitos significativos para apreensão do discurso dionisiano como, por exemplo, o de treva divina.

Na obra *Nomes Divinos* lemos o problema levantado pelo filósofo com a seguinte entonação: “como podemos examinar a fundo a Divindade transcendente que nos manifesta como inefável e inominável?” (PSEUDO-DIONÍSIO, *Nomes Divinos*, I, 1). Sendo inefável o que dizemos não é algo que faz parte desse Ser, mas o que chega a nossa razão. O que chega a nossa razão sobre Deus são atributos humanos. Logo, as

⁶² Mestre em Ciências das Religiões pela Universidade Federal da Paraíba.

⁶³ Ao evocar, a propósito de Deus (*Tearchia*), a velha palavra grega *arché*, Dionísio mostra-nos que o seu fito também é, de certa maneira, fisiológico: a busca da substância básica do princípio em que todas as coisas se fundam (CARVALHO, 1996, p. 36).

operações discursivas falam do humano e não de Deus. Nesse sentido, os nomes que damos a Deus são suficientes para dizer aquilo que ele é? Como esse problema pode ser resolvido na perspectiva do Pseudo-Dionísio?

Desta forma, precisamos reconhecer, contudo, que o que predomina amplamente na filosofia do Pseudo-Dionísio, tal como ela se manifesta no *Corpus*, é um movimento que aponta na direção do que hoje designaríamos como discursivo. Uma linguagem limítrofe, apofática. É por meia dela que falamos acerca de Deus, mesmo sabendo que o discurso humano é insuficiente para d'Ele tratar. Com esse aspecto, permanecemos circunscritos, em nossa pesquisa, com uma investigação acerca do problema dos nomes divinos na concepção do Pseudo-Dionísio.

Objetivamos apreender essas categorias filosóficas que se apresentam significativas para dialogar com as religiões de nossos dias. O homem tende a se volta para o seu interior, passa a entender o seu papel no mundo através de uma união com a divindade sendo, portanto, outra divindade que consegue amenizar as suas próprias agitações, logo compreendendo que o seu ser não é em vão na contemporaneidade, mas pode encontrar um sentido próprio no recolhimento e na unidade em meio à dispersão existente.

Evidenciar essa apreensão é desvelar a ingênua relação do homem religioso de nossos dias para com o Divino. Isso faz com que o ser humano perceba que os atributos dirigidos ao divino além de ser propriedades humanas, dizem mais sobre o humano que do divino. Assim, dizer de Deus o que Ele verdadeiramente é não é o mesmo que dizer de Deus o que o homem é.

2. Literatura areopagítica

O Pseudo-Dionísio Areopagita é assim chamado de 'Pseudo' devido a uma série de problemas relacionados à sua identidade. O aspecto de um personagem surgido na história da Igreja Cristã descrito nos *Atos dos Apóstolos* At 17, 16-23 foi causa de confusão do verdadeiro autor do *Corpus Dionysiacum*⁶⁴.

O livro dos *Atos dos Apóstolos* foi escrito possivelmente no século I (entre 80 e 90 d.C.). No final do século V e início do VI apareceu um conjunto de obras tendo por

⁶⁴ O conjunto de escritos atribuído a Pseudo – Dionísio Areopagita é conhecido por *Corpus Dionysiacum*.

autor o mesmo nome do personagem dos *Atos*, Dionísio Areopagita, o que fora convertido por Paulo de Tarso. Por longos séculos não haveria problemas quanto à autoria, pois pensavam tratar-se da mesma pessoa. Mas, em 533, Justiniano, um Imperador Bizantino do século V e VI, convoca uma conferência para se entrar em acordo quanto à natureza de Jesus Cristo. Por um lado estavam as teses dos ortodoxos baseadas nos padres da Igreja e, por outro, os monofisitas. Estes utilizaram o pensamento do *Corpus* para defender que a natureza de Cristo era apenas divina.

Em contraposição, os ortodoxos se valeram da tese de que não havia autoridade por parte de argumentos monofisitas, porque Dionísio Areopagita não era citado pelos padres da Igreja. Neste ponto, as dúvidas quanto à importância das obras dionisíacas iniciaram com Hipácio de Éfeso. Vejamos:

[...] durante uma conferência teológica realizada em Constantinopla. Convocada pelo imperador bizantino Justiniano, esse evento tinha como objetivo resolver uma velha disputa a respeito da pessoa de Jesus Cristo, que dividia o cristianismo em dois grupos de teólogos: os ortodoxos [...] e os monofisitas que viam o fundador da religião cristã com uma única natureza, a divina [...].

Em meio aos debates, os monofisitas apresentaram os textos de Dionísio, o Areopagita, para sustentar suas teses. Mas foram contestados por Hipácio de Éfeso, que questionou o valor das obras, lembrando que elas nunca haviam sido citadas pelos Pais da Igreja ao longo dos séculos anteriores (CASTRO, 2009, p. 17)

No século IX, Hilduíno⁶⁵, abade de São Dinis (mártir do areópago), escreve uma biografia sobre o Dionísio convertido por Paulo no areópago. A importância disso era que as obras do convertido “além de nos *Nomes Divinos* se remeter a São Paulo, endereçara uma das suas cartas ao apóstolo São João e de ter sido contemporâneo de Cristo”⁶⁶. Isso, na verdade, acrescentou o número de confusões referentes ao verdadeiro autor.

No Renascimento, a concórdia de Hilduíno sofreu críticas mais apuradas. Lourenço de Valla defendeu a tese de que Dionísio não havia sido mencionado por ninguém que antecedeu Gregório Magno. A confusão possibilitou que os textos tivessem muita influência na Idade Média, apesar de estarem baseados em aspectos não só cristãos,

⁶⁵ Ao todo foram constatadas 18 traduções do *Corpus Dionysiacum*. O 1º tradutor foi Hilduíno – 835. Vinte e cinco anos depois traduziu pela segunda vez João Escoto. No século XII, João Sarraceno chega a traduzi-lo pela terceira vez. Em 1235 Roberto Grosseteste faz a quarta tradução. Em 1436 a quinta tradução é de responsabilidade de Ambrósio Travesari. Cf. CARVALHO, 1996, p. 30-31.

⁶⁶ CARVALHO, 1996, p. 27. (As citações para CARVALHO seguem em: PSEUDO - DIONISIO. Teologia Mística. Versão do grego e estudo complementar de Mario Santiago de Carvalho. *Medievalia: textos e estudos*, Fundação Eng. Antonio de Almeida, Portugal, n. 10, 1996.).

mas também pagãos. O seu sistema filosófico influenciou em muito a filosofia medieval⁶⁷.

Plotino, Jâmblico, Proclus e Porfírio (discípulo de Plotino), Damásio (sucessor de Proclo) e Gregório de Nissa contribuíram para a filosofia do autor do *Corpus Dionysiacum*. A influência de Plotino é de que o conhecimento do Uno é adquirido por meio do entendimento a partir da purificação, da luz e da união. Através de Jâmblico encontramos a ênfase aos ritos (*Hierarquia Eclesiástica*) como oportunos ao conhecimento de Deus por meio do método ascendente. Foi através de Proclo que se tornou acessível a compreensão de que o Absoluto é inatingível, porém, os seres mensuráveis participam do imensurável por meio dos diferentes graus de aproximação. Pela “[...] interpretação do diálogo platônico *Parmênides*” (CASTRO, 2009, p. 23), tanto em Porfírio quanto em Damásio é possível encontrar similares concepções acerca da ideia da unidade enquanto portadora de todas as coisas.

Gregório de Nissa oferece o pensamento de Plotino a partir de uma dimensão cristã. Isso é apresentado por meio de uma analogia a experiência de Moisés com a teosofia de Deus no monte. O acontecido ocorre por meio de três aspectos destacados por Castro: a sarça ardente, a nuvem e as trevas. Assevera Castro:

A primeira se refere à purificação, em que ocorre o domínio das paixões e a paz consigo mesmo. A segunda consiste em levantar o pensamento a Deus, abandonando a tendência dos sentidos de se voltar para baixo. A terceira é a experiência mística, o sentido da imagem de Deus na alma, uma visão muito superior à contemplação das etapas anteriores (CASTRO, 2009, p. 25)

Embora menos conhecidos e citados, Porfírio (232-304) e Damásio (462-538) colaboraram para o pensamento do Pseudo-Dionísio. A contribuição foi o modo como interpretaram o *Parmênides* de Platão. Elementos como *moné* e *proódos* podem ser considerados como frutos dessa interpretação e, portanto, presentes na filosofia do Pseudo – Dionísio Areopagita.

Uma nota de Carvalho esclarece essa influência. Ei-la:

[...] *próton péras* (o segundo uno, directamente derivado do primeiro princípio) e *próte apeiría* (poder infinito e gerador, intermediário entre o segundo uno e o ser absoluto, e que se difunde em todos os restantes seres); enquanto *próton*

⁶⁷ Para LELOUP (2003, p. 53) “este hábito antigo de atribuir um certo número de textos a um personagem célebre ou digno de fê não indica uma ‘arte consumada de falsificação’, mas o cuidado de manter-se ligado a tradição, assim, como a afirmação de que tais textos participam de um Espírito semelhante ao que inspirou os apóstolos e os primeiros verdadeiros filósofos”.

péras corresponde à *moné*, *próte apeiría* exprime o movimento do *proódos* divino [...] Por participar de *péras*, o ser absoluto é uma unidade (*èn òn*); por participar de *apeiría* contém, embora de forma indistinta, a multiplicidade, que cada vez mais se irá clarificando e distinguindo (CARVALHO, 1996, p. 42-43).

As leis do sistema dionisiano descrito, leva-nos a pensar na manifestação da *Tearchia*. As coisas provem d'Ele e para Ele devem voltar. A *moné* é a característica divina. Mesmo com a emanação a divindade é a mesma. Como manifestação, *proodos*, Deus diz o que realmente é: bondade, amor... Como resposta a isso, os seres manifestos voltam-se ao Absoluto. Deus agrupa todos no seu amor, isso é a lei da *epistrophé*.

O *Corpus Dionysiacum* pode ser dividido em dois momentos: as obras conhecidas e as não conhecidas. Textos conhecidos: *Hierarquia Celeste*; *Hierarquia Eclesiástica*; *Nomes Divinos*; *Teologia Mística*; *Cartas*. Textos desconhecidos: *Esboços Teológicos*; *Teologia Simbólica*; *Hinos Divinos: As propriedades e Ordens Angélicas*; *Do justo e da Teodiceia*; *A alma*.

Na *Hierarquia Celeste* é apresentada uma investigação da possibilidade de se conhecer o Ser que está além de tudo. Para o autor, essa possibilidade acontece por meio das hierarquias celestiais. O Pseudo-Dionísio considera a ideia de *Tearquia* como conciliadora das iniciações dos segredos celestiais, ou seja, o autor do conhecimento.

Para Dionísio Areopagita três podem ser consideradas as hierarquias divinas que partem da proximidade com a *Tearquia*. A sua luz provém com perfeição. No processo de descida, a luminosidade diminui para que possa chegar aos homens, essa é a segunda hierarquia. A terceira é considerada como o último momento, ou seja, os seres humanos usam essa iluminação para contemplar a *Tearchia*. A primeira diz que “a *Tearchia* é a unidade de três pessoas a qual exerce sua beneficente Providência a todas as suas criaturas. Ela é o princípio e a causa de toda essência, envolve o universo de maneira supra-essencial” (PSEUDO-DIONÍSIO, *Hierarquia Celeste*, 212 C).

Além das hierarquias, são consideradas por Dionísio três ordens. Os incandescentes, as sabedorias e as perfeições. A primeira corresponde aos Serafins, a segunda aos Querubins e à terceira aos Tronos. Os Serafins circulam a *Tearchia*, logo se inebriam da luz que rodeia a realidade divina. Os Querubins expressam a possibilidade de uma aproximação por meio da graça de descender da Luz e em seguida a de

compartilhá-las com os homens. Os Tronos são superiores a tudo o que se aproxima do homem (CASTRO, 2009, p. 27).

A função das hierarquias é falar da possibilitar dos homens conhecerem a *Tearchia*. Para o Pseudo-Dionísio, “estas rodas inflamadas e que recebem a forma divina têm o poder de rodar sobre si mesmas pois movem-se perpetuamente em torno do Bem imutável [...]” (PSEUDO-DIONÍSIO, *Hierarquia Celeste*, 340 A.).

Na *Hierarquia Eclesiástica* é possível notar a analogia feita a Jâmblico. É uma obra de caráter ritualístico em que é descrita a subida à Luz. O centro é o de a hierarquia humana conduzir o próprio homem a Deus. Elementos como os cânticos introdutórios, a apresentação do catecúmeno ao bispo, o despojar das vestes e uma nova vestimenta, o óleo e o banho com a água são alguns símbolos trabalhados na *Hierarquia Eclesiástica* como forma de elevação à Deidade compondo o seu quadro iniciático. O outro, a eucaristia, também é influenciada por um conjunto de símbolos que se remete à pureza para se tratar da divindade. Como destaque, o ato de banhar as mãos para se aproximar da eucaristia revelam como o mistério é sagrado. Sendo assim, também nessa hierarquia existem os mais próximos da Luz. A unção é um símbolo que marca os iniciados e os faz responsáveis pela iniciação de outros.

Para o Pseudo - Dionísio, a *Hierarquia Eclesiástica* pode ser vista como propícia ao conhecimento de Deus a partir da iluminação concedido aos homens. A luz é transmitida pela Igreja. Os líderes religiosos, enquanto parte do mundo sensível, transcendem os homens a Deus.

Assim, podemos afirmar que a Bondade da divina Beatitude, permanecendo inteira e constantemente semelhante e idêntica a si mesma, dispensa generosamente a todo aquele que a contempla os raios benfeitores de sua própria luz com os olhos da inteligência ((PSEUDO-DIONÍSIO, *Hierarquia Celeste*, 397 D)

O tratamento das *Hierarquias Celeste e Eclesiástica* é considerado por Brandão (BRANDÃO, 2005, p. 91) como uma *teurgia* (obra concebida por Deus). Ao contrário disso, é encontrado em os *Nomes Divinos* e na *Teologia Mística* a segunda divisão dos textos conhecidos. Além de ser uma segunda divisão, eles se subdividem em teologia afirmativa e teologia negativa.

Na obra intitulada *Nomes Divinos*, Pseudo-Dionísio Areopagita procurou descrever Deus a partir de nomes que as *Escrituras Sagradas* oferecem. Na obra, Deus é

a causa de todas as coisas. Além de ser a causa é o Bem e o Amor. Por esse motivo, é puramente a essência que tudo atrai e a tudo supera. Assim, os nomes, o Bem, o Ser, a Vida e a Sabedoria mostram a insuficiência atribuída dos nomes divinos que se apresenta como autora e detentora das possibilidades de chegar ao seu conhecimento. Para Pseudo-Dionísio não é possível que se atribuam homenagens nem com as palavras ou com forças, nem com inteligência (PSEUDO-DIONÍSIO, *Nomes Divinos*, I, 5).

Ao encarar essa realidade chega-se ao ponto central e problemático da obra: captamos apenas nomes, mas a Divindade está além de qualquer forma que a inteligência queira apreender. Assim, é preciso a existência de nomes que lhe sejam convenientes, pois é possível, apenas, entender o que Dele provém. O Divino supera todo o conceito.

O filósofo apresenta por primeiro, nessa obra, o que é preciso para se aproximar da *Tearquia*. Na *Teologia Mística* vemos a continuidade dessa possibilidade através da teologia negativa. Além destes, fazem parte das obras dionisianas dez *Cartas* que se dirigem a Gaio, a Doroteu, a Sasipater, a Policarpo, a Demófilo, a Tito e a João. São quatro *Cartas* dirigidas ao monge Gaio: na primeira, encontra-se a tentativa dionisiana de descrever o conhecimento de Deus a partir do não-saber; com a segunda descreve a Deidade como princípio que está além de tudo; a terceira, Dionísio Areopagita diz de Jesus a sua natureza, que é divina; e a quarta *Carta*, ainda endereçada a Gaio, fala da natureza divina de Cristo, apesar de ter se apresentado como homem.

A quinta *Carta* dirigida a Doroteu lhe fala Pseudo-Dionísio da Treva. Com a sexta, ao escrever para o presbítero Sosipater, não exclui o tema da verdade, pois é sobre ela que o presbítero deveria se basear e nunca a perder de vista. Com a sétima, endereçada ao bispo Policarpo, preocupa-se com a transmissão das revelações divinas. A oitava, foi escrita para o monge Demófilo e, na *Carta*, exorta a dignidade das hierarquias eclesiásticas. A nona *Carta* foi dirigida ao bispo Tito. O tema é da significância das *Escrituras* que se fundam simbolicamente nos mistérios divinos. A décima é uma *Carta* de ânimo encaminhada a João, o teólogo.

A problemática apresentada pelo Areopagita gira em torno de uma ciência. O objeto é a *Tearchia*. Como os seres humanos podem conhecer esse princípio? Como dar atributos que correspondam a sua essência? Além disso, como a inteligência humana apreende esse princípio e dar-lhe nome? Pois, os nomes dados a Deus são nomes

humanos. Tais atributos tonam-se impróprios, limitados. Nesse sentido, convém recorrer ao modo como o Pseudo-Dionísio faz filosofia acerca dessa temática.

Nosso autor recorre as *Escrituras*. Isso justifica termos várias citações bíblicas em seus textos. Faz opção por um método de abordagem, a linguagem negativa. O método negativo é entendido por Dionísio como aquele que parte das coisas sensíveis para as inteligíveis. A negação se a tudo em que sendo perfeição para os seres mensuráveis é imperfeito. O método afirmativo parte do inteligível para as sensíveis. Por isso, a afirmação consiste em afirmar de Deus todas as coisas perfeitas que nos seres mensuráveis podem ser encontradas, porém se escolhem as mais excelsas.

O método negativo parte da via sensível como forma de se aproximar da causa de todas as coisas, no entanto, como origem de todas as coisas, Ele não é sensível. O ser que está acima de toda a substância e de todo o conhecer humano não é do mundo da opinião nem da razão. Ele contradiz isso. Ele, assim como diz Pseudo-Dionísio, está “liberto de tudo, [e] está além das coisas” (PSEUDO-DIONÍSIO, *Nomes Divinos*, I1048B).

Não encontramos nos textos do Areopagita relatos de experiência mística. Percebemos um interesse em falar do limite da linguagem quando trata de conceituar um ser que está acima de toda inteligência (PSEUDO-DIONÍSIO, *Nomes Divinos*, I, 5.). Desse modo, temos na obra *Nomes Divinos* do Pseudo-Dionísio Areopagita o problema dos nomes divinos. Com esse texto discutimos se podemos nomear Deus? Quais os nomes podem atribuir-lhe, caso seja possível? Deus tem nome próprio ou d’Ele falamos metaforicamente? “De fato, Deus concede às coisas serem e serem bem; é ele que nos move e que nos move em direção a ele, para que sejamos melhores ainda” (GILSON, 2007, p. 94).

O esclarecimento de Gilson sobre os escritos do Pseudo-Dionísio descreve a descoberta do humano diante de si a caminho do divino. O seu querer aproxima-os por meio de um fascínio o qual o filósofo se deixa para lançar-se por inteiro na imobilidade de Deus. Assim, o entendimento extingue o homem interno deixando-o numa dimensão semelhante a do Absoluto. Sendo, portanto, a manifestação da Mônoda a ser revelada. “Cada homem é verdadeiramente uma parte de Deus (*moira theou*), no sentido de que sua essência preexiste eternamente Nele” (GILSON, 2007, p. 94). O ‘como’ que

anteriormente havia mencionado por meio de Gilson consiste nesse fato. É preciso voltar à essência, a si próprio.

Se a criação é manifestação da luz, então essa luz está presente na criação, porém com a disseminação do *não-ser* acabou por desviar do princípio originário e ao qual tudo está fundado. Distante dele não há possibilidade de *ser*, mas de *não-ser*. Concluímos essa discussão com o seguinte conceito enunciado por Gilson como aspecto singular do conhecimento para o Areopagita. É na linguagem, ponto alto do movimento da alma, que “[...] ao voltar-se a si mesma descobre sua porção divina e se eleva a Deus” (BEZERRA, 2009, p. 27). Apesar disso, algo que deve ser levado em consideração é o desaparecimento da distância que existe entre o homem e a divindade. O homem apesar dos seus limites ontológicos fala de Deus a partir do que lhe está inerente.

3. Conclusão

No *Corpus* temos a obra *Nomes Divinos* com características filosóficas. Pode ser apontamentos para uma reflexão nas ciências das religiões. Tal reflexão está fundamentada nos atributos que o homem religioso concede a Deus. Por se tratar de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, parcialmente, nossa conclusão perpassa pela hipótese de que os nomes de Deus são atributos do ser humano. São nomes básicos e limitados.

O método filosófico do Pseudo – Dionísio desperta embasamentos para uma filosofia da religião. Embora seja pouco citado pelos clássicos da filosofia da religião queremos correr o risco de afirmar que suas teorias são importantes para o campo da religião. O homem dos nossos dias usa os atributos divinos para proveito pessoal. Deus como *ente* precisa ser apreciado como uma categoria universal e não mensurável aos conceitos das comunidades religiosas.

Perguntamos: qual o interesse das religiões em falar de modo pessoal de um nome de Deus? Por que o nome de Deus não é universal? Por que chamar de Alá, Jeová, Santíssima Trindade etc.? Isso acontece por causa de uma experiência religiosa ou por causa de interesses antropológicos?

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. De Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. Dionísio Pseudo-Areopagita. In: **História da Filosofia Cristã**. Tradução e nota introdutória de Raimundo Vier, OFM. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 115-124.

BLANCO, María Rosario de Paz. Modos de la mística. In: **Lenguaje y experiencia en la mística judia**. Madrid, 2008. p. 09 – 19. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/8069/2/T30435.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2010.

BEZERRA, Cícero Cunha. **Dionísio Pseudo-Areopagita: mística e neoplatonismo**. São Paulo: Paulus, 2009.

BRANDÃO, Bernardo Guadalupe dos Santos Lins. Mística e Paidéia: O Pseudo-Dionísio Areopagita. **Mirabilia: Revista de História Antiga e Medieval**, São Paulo, vol. 4, n. 2, p. 82-100, 2005. Disponível em: <http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num4/artigos/art7.htm>. Acesso em: 08 fev. 2011.

BRANDÃO, Bernardo Guadalupe dos Santos Lins. A tradição do discurso apofático na filosofia grega. **Hypnos**. São Paulo, ano 12, n. 18, p. 90-97, 2007. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/hypnos/article/view/4823/3382>. Acesso em: 10 dez. 2010.

BOFF, Leonardo. Introdução. In: **O livro da divina consolação e outros textos seletos**. Trad. De Raimundo Vier; Fidelis Vering, Leonardo Boff, Emmanuel Carneiro Leão e Gilberto Gonçalves Garcia. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 11-48. (Coleção Pensamento Humano).

BAY, Dora Maria Dutra. Fascínio e terror: o sagrado. **Cadernos de Pesquisa interdisciplinar em ciências humanas**. Florianópolis, vol. 5, n. 61, 2004, p. 1-18. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1195/4443>. Acesso em: 01 mar. 2011.

COSTA, Ricardo da. A luz deriva do bem e é imagem da bondade: a metafísica da Luz do Pseudo-Dionísio Areopagita na concepção artística do abade Suger de Saint-Denis. **Scintilla**, Curitiba, vol. 6, n. 2, 2009, p. 39-52. Disponível em: <http://www.saoboaventura.edu.br/galeria/getImage/45/5782435398992816.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2011.

CASTRO, Roberto Carlos Gomes. O filósofo do não saber. In: **Negatividade e participação: a influência do Pseudo Dionísio Areopagita em Tomás de Aquino – teologia, filosofia e educação**. São Paulo, 2009. p. 15 – 38. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde.../teseok.pdf. Acesso em: 01 mar. 2011.

CASTRO, Roberto Carlos Gomes. A Carta I do Pseudo – Dionísio Areopagita: um resumo da Teologia Negativa. **Revista Internacional d'Humanitats. Bellaterra**, n. 18, p. 81-84, 2010. Disponível em: <http://www.hottopos.com/rih18/roberto.pdf>. Acesso em 01 mar. 2011.

DICIONÁRIO DE MÍSTICA. Dirigido por: L. Borriello; E. Caruana; M.R. Del Genio e N. Suffi. São Paulo: Paulus/Loyola, 2003.

ECKHART, Mestre. Primeiro Sermão. In: **Os Sermões Alemães Completos**. Trad. de Marcos Beltão. Disponível em: <http://caminhodomeio.files.wordpress.com/2009/06/meister-eckhart-os-sermoes-alemaes.pdf>. Acesso em: 29 de jul. 2011.

FIDORA, Alexander; NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. Iuxta rationalem quam diximus nostram theologiam. Originalidad y alcance metafísicos de la teología racional de Isaac de Stella. In: María Jesús Soto Bruna (org.). **Metafísica y antropología en el siglo XII**. Pamplona: EUNSA, 2005, p. 109-125.

GANDRA, Manoel. **Hermetismo: cronologia geral**. Disponível em: <http://www.cesdies.net/hermetica/fsp/Hermetismo%20-%20cronologia%20geral.pdf>. Acesso em: 11 de jan. 2011.

GILSON, Étienne. De Dionísio a João Damasceno. In: **A Filosofia na Idade Média**. Trad. de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 83-103.

JAYARAM. The meaning of Samkara and Shankara. In: **Hinduism**. Disponível em: <http://www.hinduwebsite.com/siva/sankara.asp> >. Acesso em: 29 mar. 2012.

LELOUP, Jean-Yves. **Introdução aos verdadeiros filósofos: os Padres Gregos: um continente esquecido do pensamento ocidental**. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2003.

LIMA VAZ, Henrique Cláudio de. **Experiência Mística e Filosofia na Tradição Ocidental**. São Paulo: Loyola, 2000.

MARÇAL, José Carlos. A negatividade do Corpus Areopagiticum. **Μετάνοια**. São João del-Rei, MG, n. 13, 2011, p. 1-18. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalable/1_MARÇAL%282%29.pdf. Acesso em: 07 abr. 2012.

MARSOLA, Maurício Pagotto. Nas fontes da teologia negativa: aphaíresis e apóphasis em Plotino e Proclo. **Síntese - Rev. de Filosofia**. Belo Horizonte, vol. 34, n. 110, 2007, p. 363-372. Disponível em: <http://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/viewFile/163/289>. Acesso em: 22 mar. 2011.

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. Videre Deum: via afetiva ou intelectual? Os pressupostos da questão. In: **Amor, caritas e dilectio – Elementos para uma hermenêutica do amor no pensamento de Nicolau de Cusa**. Coimbra, 2009, p. 114 – 121. (Tese de Doutorado). In: Estudo Geral. Repertório Digital da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Disponível em:

https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/9688/5/MSimoneMNogueira_Tese.pdf.

Acesso em: 25 nov. 2011.

PSEUDO-DIONISIO. **Teologia Mística**. Versão do grego e estudo complementar de Mario Santiago de Carvalho. *Mediævalia: textos e estudos*, Fundação Eng. Antonio de Almeida, Portugal, n. 10, 1996.

PSEUDO-DIONISIO. **Obra completa**. Trad. de Roque Aparecido Frangiotte. São Paulo: Paulus, 2004. (Coleção educadores da humanidade).

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Trad. De Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.

PLATÃO. Livro V. In: **A República**. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 11. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

REDMOND, Walter. Lógica y mística: Progreso espiritual y progreso filosófico. **Diánoia**. México, v. 54, n. 62, 2009, p. 73-90. Disponível em: <http://dianoia.filosoficas.unam.mx/info/2009/62-Redmond.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2010.

SANTOS, Bento Silva. Escritura e tradição como regra da verdade teológica em Dionísio Pseudo-Areopagita. **Redes. Revista Capixaba de Filosofia e Teologia**, Vitória, ES, ano 1, n.1, 2003, p. 115-132.

TUGENDHAT, Ernst. Sobre mística. **Diálogo Científico**. Santiago de Chile, vol. 14, n. ½, 2005, p. 11- 21.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Trad. de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

**MECHTHILD DE MAGDEBURG:
MESTRA E MÃE DA MÍSTICA RENANA - A MINNE MEDIEVAL**

Maria José Caldeira do Amaral⁶⁸

Introdução

A Obra de Mechthild de Magdeburg - *Das FlieBende Licht der Gottheit* – A Luz que flui da cabeça de Deus, em tradução literal, destaca, na perspectiva da mística medieval feminina, a integridade entre a presença da experiência carnal e espiritual no processo da experiência de união com Deus no contexto de sua vida mística. Essa forma de vida religiosa, extra-claustro e semi-religiosa, teve sua origem nos países de língua germânica, no vale do Reno, como é o caso de Hadewijch da Antuérpia, Beatriz de Nazareth, no século XI e XII; Ângela de Foligno, no final do século XIII e Catarina de Siena, no séc. XIV, na Itália; na França, Margarida de Oingt (Lyon) e Marguerite Porete (Valência); na Inglaterra, séc. XV, Juliana de Norwich.; Guilherma de Bohemia que viveu em Milão em 1260, como beguina. (Cf. CIRLOT & GARÍ, 1999, p.12). *Eros e agape* regem a união da alma com Deus e os relatos dessa união, no âmbito das beguinhas, se sustentam com a influência da tradição monástica cisterciense, a partir da interpretação literal e antropomórfica da linguagem bíblica, principalmente do *Cântico dos Cânticos*, iniciada por Orígenes e continuada na Idade Média por São Bernardo de Claraval e pela escola dos Vitorinos, representada por Hugo de São Vitor e Ricardo de São Vitor, dentre outros. O fino amor, o amor cortês, o desejo, a distância, a falta, a loucura, o amor violento, o amor insano, o verdadeiro Amor, o aniquilamento estão lavrados na linguagem da experiência do amor de Deus na alma. Uma linguagem muito distante da linguagem *scholar* da época, mas que a contem em si mesma. MCGINN (2003, v. III p. 228) aponta uma diferença importante em relação a essas influências: tanto os autores da escola monástica do século XII quanto as mulheres místicas do século XIII, estavam convencidos de que o verdadeiro amor de Deus envolvia o sentido de violência e veemência, como a *violentia caritas* de Ricardo de São Vitor, por exemplo; mas a linguagem das mulheres religiosas ultrapassava a linguagem masculina na ênfase que era dada por elas no efeito devastador da loucura de amor no desejo. O amor esponsal entre

⁶⁸ Psicóloga Clínica, Mestre e Doutora em Ciências da Religião PUC/SP e Pós-Doutoranda em Teologia na PUC/PR. Pesquisadora do LABO/FUNDASP/PUC/SP e do LERTE/Teologia PUC/SP.

Deus e a alma, para elas, não era somente o amor de uma alma finita direcionada a algo infinito; o amor mútuo (*amor mutuus*) presente na teologia da mística monástica é o amor esponsal entre Deus e o homem no qual está o mais pleno e mais elevado de todos os afetos (*affectus*). Mechthild de Magdeburg, Hadewijch da Antuérpia e Marguerite Porete, especialmente, descrevem essa mutualidade como contínua e verdadeiramente única: uma união de profundidade abissal na qual a alma torna-se completamente equalizada ao Amado e ao Amante Infinito. (Cf. AMARAL, 2014, p. 66)

O *Das FlieBende Licht der Gottheit* é a única fonte capaz de fornecer dados biográficos de Mechthild. Sua obra revelada por Deus foi escrita em primeira pessoa e em língua vernacular. As informações acerca da vida e obra de Mechthild estão compiladas nos estudos mais recentes da história da literatura medieval alemã no contexto da tradição ocidental onde uma cronologia de sua vida é extraída a partir de suas próprias referências, tais como: a sua idade, o tempo em que viveu a presença de Deus, a idade em que saiu de casa e foi viver como beguina. As alusões a sua vida, em seus livros, são raras e referem-se a tempo e lugares. Sua obra é considerada como um dos primeiros livros escritos em língua vernacular na Alemanha por uma mulher. Mechthild de Magdeburg nasce em 1207 nas proximidades de Magdeburg. Em 1230, ela deixa a casa dos pais, com 23 anos, para viver em Magdeburg, como beguina. Em 1250, ela inicia a sua escrita e escreve o *livro I* ao *livro V* até 1259. Em 1260, fica doente e, possivelmente, passa uns tempos na sua casa. Em 1270/71, o *livro VI* estava pronto. Em 1270 Mechthild entra para o convento de Helfa. Entre 1270 e 1282, ela escreve o *livro VII*. Em 1282 ela morre.

Na obra da beguina alemã, encontramos, não só a intensidade espiritual que lhe é própria como também a presença de uma insistência, em sua linguagem, na necessidade de abandonar Deus para encontrá-Lo, um radicalismo místico e vivencial característico da teologia apofática ou teologia negativa.⁶⁹ Mechthild é considerada Mestra e Mãe da mística renana, devido, ainda, ao tom altamente sensual de sua linguagem expressiva na lírica medieval alemã. Nas últimas décadas do século XII encontramos a influência da

⁶⁹ Teologia Negativa ou Teologia Apofática desenvolvida pelo conhecimento teológico tradicional em Gregório de Nissa, Pseudo Dionísio, Máximo Confessor e Gregório Palamas (Cf. PONDÉ, 2003, n 4, pp. 74-92). O autor sustenta o esgotamento da linguagem humana aqui como a linguagem da razão não assistida por Deus: “É pela presença de Deus diante do campo de realização cognitiva que se dá a ascese apofática. Trata-se de uma experiência linguística que fala de uma superação da linguagem pela catástrofe que esta sofre ao ser despedaçada contra aquilo que é irrepresentável (logo, funda-se uma consciência dessa impossibilidade de representação). Esse ‘estar em Deus’ opõe o ‘excesso’ a falta, sendo que tal ‘excesso’ parece aos olhos do não visitado (a razão não assistida por Deus) como a falta do que exatamente abunda.”

poesia provençal francesa, especialmente na nobreza alemã; os poetas da Alemanha criaram um novo gênero da poesia provençal, a *Minnesang*, poesia trovadoresca, a partir da qual são desenvolvidas características próprias, dentre elas, uma seriedade integral do sentimento amoroso cuja meta é a dama única e exclusiva. A *Minnesang* é uma expressão que gira em torno do amor somente.⁷⁰

A *Minne* Medieval: A Amor

Segundo McGINN o sentido da palavra feminina *Minne* – Amor encontra-se em fase de esclarecimento por pesquisadores modernos no eixo do estudo da mística cortês, principalmente na relação com o mesmo conceito na configuração do sentido da palavra *caritas* na tradição da teologia monástica. Os registros de místicos e de místicas, frequentemente associados à mística cortês, permanecem, ainda hoje, em fase de investigação. Para Bárbara Newman (NEWMAN, c1995, p. 137-9), a mudança na posição dentro da relação de amor entre Deus e o ser humano, na mística feminina, se dá frente à colocação, na linguagem, do fino amor (*fin'amour*)⁷¹ do protagonista masculino em direção a seu objeto de desejo personificado na personagem feminina, para construir uma nova forma de apreensão do mistério do amor entre Deus e a pessoa humana. Outra diferença, agora, apontada por McGinn, está no fato de que, enquanto a interpretação e inserção do poema bíblico *O Cântico dos Cânticos*⁷² na construção teológica,

⁷⁰ Os expoentes e personagens dessa literatura são o imperador Henrique VI, Friedrich Von Hausen, Heinrich von Veldeke, Wolfram von Eschenbach, o Gottfried de Strassburg, Walther von der Vogelwilde e Der Marner, dentre outros. O sentido da poesia trovadoresca alemã era o da manifestação do amor inalcançável, sem esperanças, experimentado pelo poeta diante da beleza deslumbrante de uma dama casada de nobre linhagem. Os poetas se colocaram a serviço da assim denominada *hohe Minne*, o amor elevado e digno, que estava em oposição ao amor vulgar, a *niedere Minne*. A *Minnesang* era a expressão de um sentimento primário que estava nas bases de uma conduta que o sublimava segundo os cânones de uma sociedade aristocrática que preservava o triunfo de valores como, a constância, a fidelidade, a dedicação desinteressada e o culto à beleza da alma. (Cf. MODERN, 1995, pp. 57-90).

⁷¹ Em quase todas as obras poéticas de língua vulgar, nos registros medievais, encontramos um amor verdadeiro e um falso amor: o *rechte Liebe* ou *fin'amour* confrontados com o *unrechte* ou *fals'amour*. e *Amars*. Em sua maioria o *minnesänger* de língua vulgar do século XII se satisfazia em entoar alguns aspectos do amor (alegria, desgosto, angústia, mágoa, desejo carnal, louvor às qualidades da dama cortejada, medo e fracasso do coração que ama, dentre outros). Por isso a pesquisa diante dos sentidos a serem definidos no amor cortês é difícil e arriscada, quando esses sentidos estão relacionados com outras concepções medievais do amor. No século XIII, o sentido do amor humano passa a ser categorizado e hierarquizado na literatura em língua vulgar. Existe uma grande diferença entre a terminologia medieval e a terminologia moderna e isso favorece a ambiguidade que permanece ainda sobre as questões acerca da natureza do amor. (Cf. ROMANIA, Tomo 110, 118° Année, 1989, pp.76-77).

⁷² Em meu leito, pela noite,
Procurei o amado da minha alma.
Procurei e não encontrei!
Vou levantar-me,

principalmente em São Bernardo e em William de Saint Thierry, se dá entre breves períodos experimentados como “presença” e longos períodos como “ausência”, nos escritos de Hadewijch, Mechthild, Marguerite Porete e Beatriz de Nazareth, por exemplo, encontramos uma fusão paradoxal desses estados, nos quais a ausência pode significar presença e vice versa. (Cf. McGINN, 2003, vol III, pp.169-70).

No Glossário dos Sermões Alemães de Meister Eckhart⁷³ (ECKHART, 2006, p. 327) a *Minne* é a essência, o âmago visceral de Deus, a deidade propriamente dita. Toda etimologia dessa palavra e todo seu parentesco grego e latino⁷⁴ estão relacionados com o sentido dado por São Boaventura ao vocábulo – *Mens (-tis), nous*, mente – que designa o nível mais alto de liberdade no ser humano, o seu ápice, no e através do qual o ser humano é tocado por Deus e penetra para dentro de Deus” (ECKHART, 2006, nota11, p. 343). Nesse sentido, a palavra *Minne* sustenta o movimento visceral de Deus no ato puro e elevado, suspenso, disponível e vivo na alma humana. A raiz indo-germânica *men* significa pensar, no sentido de estar suspenso, solto, disposto, à espera, vivo de coração. A *Minne*, como ato puro (*actus purus*) é o *ontologicum* do ente na sua totalidade do mundo medieval:

A presença da pura e límpida doação total da *Minne* no todo, na totalidade do ente, do que é e pode ser, atua como *imensidão*, como *profundidade*, e como *originariedade*. Como *imensidão* *Minne* abraça e assume todos os entes, desde os supremos até os ínfimos, não deixando de fora nenhum ente, nem sequer o próprio nada. É a largueza da generosidade. Como *profundidade*, atravessa e impregna de cima a baixo todas as dimensões e ordenações do ente, de tal sorte que desce do céu até o inferno, subsume, suporta, faz seus todos os altos e todos os abismos, todas as positivities e todas as negatividades do ente, penetra nos seus mais obscuros e ocultos recantos da maldade, para ali buscar, por mínimos que sejam, os vestígios de igualdade com o seu ser-*Minne*, nos fundos de mais variegados níveis da intensidade de ser. Como *originariedade*, *Minne* é como que o in-stante do ponto de salto de todo ente, isto é, de cada ente, cada vez na novidade da primeira e última chance da possibilidade da acolhida do ser, oferecendo-se sempre nova e de novo, como fonte, livre e solta na gratuidade da geração do ente, fazendo-o sua cria, seu filho, como a refundação de si, sem mais nem menos, na igualdade de condição. (ECKHART, 2006, p. 345).

Vou rondar pela cidade,
Pelas ruas, pelas praças,
Procurando o amado de minha alma...
Procurei e não encontrei... (Ct. Cts, 3, 1-2)

⁷³ Como Mechthild de Magdeburg, o termo usado no alemão medieval por Meister Eckhart para o amor (*Liebe*) é *Minne*. (Cf. ECKHART, 2006, p. 327).

⁷⁴ As aproximações da palavra *Minne* consideradas no grego e no latim estão assim elencadas: *Menos* (sentido) no grego, *Mimneskein* (recordar-se), *Memini* (lembrar-se) no latim, *Mens* (mente) no latim, *Monere* (admoestar). (Cf. ECKHART, 2006, p. 343).

Mechthild alcança certo radicalismo místico como o de Maister Eckhart, a partir do qual o esvaziamento e a negatividade não estão a serviço da impossibilidade da expressão e sim a serviço de um caminho para o conhecimento da experiência de Deus (Cf. CIRLOT & GARÍ, 1999, p. 49). Para Maister Eckhart, a descrição mística é sempre negativa, isto é, de Deus só podemos dizer o que Ele não é por meio do aniquilamento de qualquer intencionalidade no discurso. Para Mechthild, o fim do amor humano é também o que lhe causa. Deus era, ao mesmo tempo, o que ela desejava e o que fazia com que ela o desejasse. Deus mesmo mostrava isso a ela, pois o amor a Deus experimentado por ela tinha a participação dele mesmo e, assim a natureza do amor estava na dileção (*diligere*) natural que o *ágape* opera e consoma na alma humana, ou seja no fato de que Mechthild amava a Deus mais do que a si mesma, pois era assim que ele desejava. A união mística consumada se desdobra na dissolução da alma em Deus, na qual a alma é absorvida e aniquilada em Deus, mas não a qualquer custo, mas no curso de um processo de desapego, o *abgescheidenheit*, em estilo agostiniano - a alma rendida em sua interioridade verdadeira pela verdade do verbo: processo acompanhado da ideia de dissolução - a *aphaeresis* dionisiana - ambas as noções fluentes na alma objetivadas ao sentido do ato de Amor, da *Minne*, que faz com que a alma saia de si própria para deixar Deus entrar. Constatamos a dissolução na intencionalidade do discurso de Eckhart em paralelo ao desapego e a dissolução da alma em Mechthild, como uma construção de um movimento altero. A alteridade, aqui, não hesita em instalar-se na semelhança disposta no discurso e na experiência erótica que é gerada no *ágape* constituinte da graça, concedida à alma e relatada por Mechthild. No universo da mística da autora, o *abgescheidenheit* está na descrição de uma experiência de um só movimento que nasce do ato de amar e que circula esse mesmo universo como fonte daquilo que o anima.

O conceito de mística, como experiência direta de Deus em Mechthild de Magdeburg, está disponibilizado na constituição trina de seus escritos formalizada na imagem de unidade vital ligada às três pessoas da Santíssima Trindade: a primeira é a encarnação de Cristo que é formativa, moldando a força da vida terrena – o corpo; a segunda é a ação direta do Espírito Santo como o doador (*the Giver of Life*) nas palavras de Margot Shimidt no Prefácio da tradução para o inglês do *Das FlieBende Licht der Gottheit* (SHIMIDT, 1955, p. xxx), do qual é dado o próprio ato de escrever – a ação do espírito; e, a terceira, Deus desejante eterno - nem aumentando nem diminuindo o desejo

da alma, apenas permanecendo na alma como uma vontade, um poder e um saber do movimento da *Minne*.

Deus e o Universo: a imagem de uma esfera imensurável sem fundo e sem altura

O *Liber XXIV Philosophorum* ou o *Livro dos XXIV filósofos*, literatura hermética medieval, autor desconhecido é apresentado aos medievais em seu prólogo como o livro dos vinte e quatro sábios que tinham em comum acordo estabelecer algo seguro sobre Deus. Se Mechthild teve conhecimento desse livro não sabemos, porém, como mestra, destaca em seu único livro, o *Das flieBende Licht der Gottheit*, a segunda definição, a mais conhecida de toda a coletânea, marca encontrada posteriormente em Pascal e Leibniz. Essa definição é a base da configuração da proposição aristotélica (*Metafísica*, I, 5, 986 b21): a identificação entre Deus e o Universo que já havia sido professada por Xenófanos, ainda que, para o mundo antigo, a ideia de uma esfera infinita era estranha:

Mais que uma assimilação entre Deus e o céu que contém tudo sem ser contido por nada, a proposição visa, por meio de uma comparação de imagens, a incorporeidade do Princípio divino, infinito, uma vez que seu centro está em todo lugar, transcendendo toda percepção simples, já que sua circunferência não ocupa nenhum lugar determinado: *Deus é uma esfera infinita cujo centro está em todo lugar, e cuja circunferência em lugar nenhum.* (Cf. DE LIBERA, 2004, p. 352)

Nos livros de Mechthild há um debate entre *eros* e *ágape*, porém esse debate é uma apreensão posterior à tensão que é intrínseca à sua própria (de Mechthild) experiência de união com Deus encarnado. Essa tensão está no discurso em torno da natureza da alma, no capítulo 31 do livro VI cujo título é *Como Deus fez a Alma. Referente ao Prazer e a Dor. Como Deus é como uma esfera.*

Eu disse em uma passagem deste livro que a Deidade é por natureza meu pai. Você não entende isto, e diz: “Tudo que Deus fez conosco é completamente uma questão de graça e não de natureza.” “Você está certo, mas eu estou certa também. Considere esta analogia. Não importa o quanto sejam bons os olhos de uma pessoa, ela não conseguirá enxergar além de uma légua. Não importa o quanto perspicaz a mente de uma pessoa seja, ela não conseguirá compreender coisas não-físicas exceto com fé, e ela procura como um homem cego na escuridão. A alma amorosa que ama tudo que Deus ama e odeia tudo que Deus odeia possui um olho que Deus a ilumina. Com ele, ela perscruta dentro da Deidade eterna e vê como a Deidade tem trabalhado na alma com sua natureza. Ele a formou de acordo com si mesmo. Ele plantou-a em si mesmo. Com ela, principalmente entre as criaturas, ele se uniu. Ele a anexou em si mesmo e despejou tanto de sua natureza divina nela que ela não pode

dizer mais nada além de que com toda esta unidade ele é mais que Pai dela.”
(MM, VI, 31)⁷⁵

Para a beguina alemã, a alma amorosa que ama tudo que Deus ama possui um olho no qual Deus a ilumina. Ela vê dentro da deidade eterna e vê como essa deidade tem trabalhado na alma com a sua natureza (de Deus). E Ele a formou como Ele mesmo, plantou-a em Si mesmo e se uniu a ela, mais do que a todas as criaturas: *Ele a anexou em si mesmo e despejou tanto de sua natureza divina nela que ela não pode dizer mais nada além de que, com toda esta unidade ele é mais que Pai dela.* O máximo que pode ser dito pela alma é que Deus é mais que Pai dela mesma. De acordo com Mechthild, o corpo recebe seu valor porque está relacionado como irmão de Jesus Cristo e de todo o seu trabalho e labutas realizadas com amor sincero ao sofrer com a pobreza, a dor, a humilhação, a morte. E o Espírito Santo tem nos dado todas as dádivas que recebemos com sua graça. Mas, é aqui que Mechthild entra no debate sobre natureza e graça, pois essa concepção trinitária entre o Pai, o Filho e o Espírito, em ação conjunta, é uma ação de um Deus invisível, do Qual não podemos falar, nem conceber. Esse Deus invisível existia antes da própria criação; mas, onde estava Deus antes de ter criado qualquer coisa? Para Mechthild, Ele estava em Si mesmo e todas as coisas estavam tão presentes e tão manifestas para Ele como estão hoje. E como podemos dar forma a esse Deus invisível e inconcebível? Mechthild usa a imagem de uma esfera, em sua linguagem, para responder a essa pergunta: todas as coisas estavam dentro dessa esfera sem fechadura e sem porta. Na parte mais baixa dessa esfera está a fundação sem fundo, abaixo de todos os abismos, e a parte mais alta da esfera é um topo acima do qual não há nada. A circunferência dessa esfera é um círculo imensurável. Nesse ponto, Deus ainda não se tornou um criador. E, quando Deus criou todas as coisas, essa esfera não se abriu; ela se manteve inteira e manter-se-á inteira para sempre. Quando Deus se tornou criador, todas as criaturas se tornaram manifestas em si mesmas: os seres humanos foram criados para amar, conhecer, desfrutar e obedecer a Deus; e os pássaros e animais foram criados para viverem de acordo com as suas naturezas. E, depois de constituir a integridade de Deus na imagem da esfera imensurável sem fundo e sem altura, ela diz: *Agora ouça isto: Qualquer coisa que conheçamos não é nada até que amemos Deus*

⁷⁵ Grifos meus. As citações referentes ao *Das FlieBende Licht der Gottheit*, neste artigo estão em itálico e identificadas com as iniciais da autora, seguidas do número do livro em romanos e o capítulo referente ao mesmo livro em cardinais, obedecendo à norma mais utilizada entre comentadores e tradutores da obra.

apropriadamente em todas as coisas, assim como ele mesmo criou todas as coisas com amor apropriadamente na medida certa e as ofereceu a nós ensinando-nos o amor.
(MM, VI, 31)

Nessa explanação de Mechthild está a afirmação da realidade da alma na trindade, como o lugar no qual Jesus Cristo torna-se unido com a alma, pois a encarnação é um plano eterno que sempre existiu e sempre existirá, e não apenas uma atitude tomada por Deus em função da queda de Adão, como já dissemos. O homem (o humano) possui, então, uma natureza completa na trindade e, como o corpo é descrito como irmão do corpo de Cristo, a humanidade da alma (corpo e alma) de um Deus que se faz homem é pura obediência e ausência de pecado. Nessa identidade corporal está inscrita toda a dor, toda a injustiça e todo o sofrimento sentido por Mechthild ao ter a coragem de desafiar toda e qualquer concepção sobre a trindade divina, no sentido de responder àqueles que dizem que *tudo o que Deus faz a nós é completamente uma questão de graça e não de natureza*, ao que ela responde: *você está certo, mas eu estou certa também*. Ela se refere à natureza da alma e do corpo na deidade sem fim, sem começo, sem fundo e sem altura. A humanidade que se desfaz da humanidade e o Deus que se desfaz de sua Deidade constituem juntos e unidos à graça na mesma natureza e, Deus é, para Mechthild, o mais justo dos amantes. Ferindo a ortodoxia, a concepção trinitária na luz que flui da deidade nos corações em verdade está para além de ser concebida ou mesmo configurada.

Considerações Finais

Natureza e graça, *eros e ágape*, o abismo e o desprendimento estão lavrados na concepção da *Minne*, esse Amor que, a partir da experiência da beguina de Magdeburg e, no final de sua vida, monja em Helfa, encontra na configuração trinitária a possibilidade de constelar a profundidade, a imensidão e a origem do universo na doação total da experiência de Deus e seu caráter ontológico. A *Minne* Medieval da mestra e mãe da mística renana vivenciada em sua vida e obra é uma restituição desse amor de Deus a Deus, em Deus e por Deus e, como tal, Mechthild interroga sua constatação diante de sua descrença equalizada à bondade de Deus: *Ai amado senhor, como pode minha desgraça ser igual à sua bondade?* O amor da alma, no *Das FlieBende Licht der Gottheit* pode e é o querer-se ser igual pela vontade divina. Se o próprio Deus é dar, é concedida à alma humana a sua desapropriação - o desapego; o abandono aos sentidos das palavras lidas pela nossa razão inteligível e sensível próprias da teoria do conhecimento, ou mesmo das

imagens constituídas e consteladas numa mística excessiva constitui o amor do qual fala Mechthild que está além das aporias da moral e da imagem. É preciso compreender que a natureza no mais íntimo de si mesma, no seu centro, no seu fundo, coincide com a graça inefável. *Eros* e *ágape* não se opõem, pois na similaridade entre natureza e graça, o amor do qual fala a teologia de Mechthild sustenta a relação com o eterno cumprimento escatológico e seus fins últimos, propósito da trindade divina existente desde antes da criação. Na linguagem, ele vai até as últimas consequências para se hipostasiar como viável na expressão da similitude do amor, da alma e de Deus – imagem mística e semelhança topológica da Trindade eterna, o único e último recurso, o mais extremo que se impõe na obra da autora alemã em algo que ultrapassa essa imagem mística da *Minne*: o dogma incrustado na experiência como índole divina.

E, a *Minne*, finalmente, como a anatomia da alma, em linguagem lírica expõe o diálogo entra amado e amante continuamente no livro I do *Das flieBende Licht der Gottheit*:

Ela ama, continua amando e ela não sabe como fazer de outro modo. ((MM, I,10)

Você deve pedir para Deus amar você [apaixonadamente] apaixonadamente, com frequência, e por muito tempo [longamente]; então você deve se tornar pura, bela e sagrada. (MM, I, 23)

[...]

Ah, Senhor, ame-me apaixonadamente [passionalmente], ame-me [frequentemente] sempre e ame-me longamente. Pois, quanto mais apaixonadamente você me ama, mais pura eu me torno. Quanto mais frequentemente você me ama mais bonita eu me torno. Quanto mais longamente você me ama, mais sagrada eu me tornarei aqui na terra. (MM, I,23)

Como Deus responde à alma:

Amar você apaixonadamente vem da minha natureza, porque eu sou amor em si. Amar você frequentemente vem do meu desejo, pois eu desejo ser amado apaixonadamente. Amar você longamente vem do meu ser eterno, pois eu sou sem fim e sem começo. (MM, I, 24)

Amar apaixonadamente, frequentemente e longamente nos dá o sentido essencial da *Minne*: a alma, a origem da alma, o amor e Deus são invocados pelo desejo eterno e infinito que flui incessante. A alma que ama subsidiada pelo sofrimento na dor do desejo flui apaixonadamente e sem repouso. Mechthild antecipa o florescimento da mística renana e, por isso, é considerada sua mestra e mãe. Seus fundamentos principais, a partir de sua consciência e vivência sponsal, conferem à experiência direta de Deus a habitação

trinitária – a união transformadora da alma em Deus no amor como conhecimento e dom da graça incriada.

Referências

AMARAL, Maria José Caldeira do. **Eros e ágape – Minne**: Amar e Desejar Deus na luz Fluente da Deidade de Mechthild de Magdeburg. São Paulo: Editora Reflexão, 2014.

CIRLOT, Vitória & GARÍ, Blanca. **La Mirada Interior/escritoras místicas e visionárias en la Edad Media**. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.

DAS FLIEBENDE LICHT DER GOTTHEIT. **Nach der Einsiedler Handschrift in Kritischem Vergleich mit der gesamten Überlieferung**. Ed. Hans Neumann. München; Zürich: Artemis-Verlag (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; Bd 100) Text/ besorgt von Gisela Vollmann-Profe, 1990.

DE LIBERA, Alain. **A Filosofia Medieval**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MEISTER ECKHART, **Sermões alemães**: sermões 1 a 60. Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco; Petrópolis, Vozes, 2006.

McGINN, Bernard. **The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism (1200-1350)**. The presence of God: A history of Western Christian Mysticism. New York: Crossroad, 2003.

MODERN, Rodolfo E. **História de La Literatura Alemana – Breviários**. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

NEWMAN, Barbara. **From virile woman to woman Christ**: studies in medieval religion and literature (Middle Ages series). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, c1995.

PONDÉ, Luiz Felipe, Elementos para uma Teoria da Consciência Apofática. **REVER – Revista de Estudos da Religião**, n 4, 2003, p. 74-92. https://www.pucsp.br/rever/rv4_2003/p_ponde.pdf.

ROMANIA, Recueil **Trimestriel Consacré a L'étude des Langues et des Littératures Romanes**, publié par Paul MEYER et Gaston PARIS, Tomo 110, 118^o Année. Paris: F. Vieweg, Libraire-Éditeur, 1989.

SCHIMIDT, Margot. Prefácio. In: MECHTHILD OF MAGDEBURG. **The Flowing Light of the Godhead**. Transl. and introduced by Frank Tobin. Published in The Classics of Western Spirituality. New York, Mahwah: Paulist Press, 1998.

O MEDIEVALISMO BRASILEIRO E A LONGA IDADE MÉDIA

Najla Lopes Lima⁷⁶

Introdução

Desde sua colonização até o período posterior a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o Brasil viveu em diversas áreas de sua formação grande influência europeia e, no que diz respeito a questão cultural, os franceses tiveram grande destaque (D'ALLESSIO, 1994, p. 127). Esse relacionamento intelectual e cultural entre Brasil e França teve seu aprofundamento com a vinda da Missão Francesa em 1934, que contou com a presença de Fernand Braudel, para a fundação da Universidade de São Paulo, e com ela o acolhimento brasileiro das propostas metodológicas da tradição dos *Annales*, utilizadas até hoje pelos historiadores brasileiros.

Essa grande influência francesa apresentou um novo método de se olhar para a História, onde se buscava pensar para além da história política e econômica que dominava o período. A primeira geração composta por Marc Bloch e Lucien Febvre apresentou a Nova História, movimento historiográfico que não visava apenas os acontecimentos, mas buscava entender os sentimentos, os costumes, as sensibilidades coletivas e os valores das sociedades analisadas a fim de entender seu processo histórico. No campo dos estudos sobre a Idade Média essa influência também está presente. Grandes historiadores medievalistas franceses como Bloch, Georges Duby e o próprio Jacques Le Goff se tornaram referências no campo dos estudos sobre o medievo para os brasileiros.

Diante dessa grande influência francesa e da grande importância dos estudos medievais realizados por Le Goff, o presente artigo busca entender qual o impacto do conceito de Longa Idade Média apresentado pelo autor, analisando como os historiadores brasileiros recebem e trabalham o conceito através de um mapeamento historiográfico. Para além de um levantamento quantitativo, o objetivo é analisar qualitativamente os

⁷⁶ Graduanda em História pela Universidade Federal da Paraíba. Pesquisa derivada do Projeto “*Por uma Longa Idade Média: o impacto do conceito de Jacques Le Goff nas historiografias brasileira e francesa (1977-2018)*” e apoiada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-UFPB 2018/2019), sob a orientação do Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza.

adeptos e os que refutam o conceito e quais os argumentos adotados para esses posicionamentos.

A Longa Idade Média de Le Goff

Vista de forma depreciativa pelos humanistas dos séculos XIV-XVI e pelos filósofos das luzes do século XVIII, a Idade Média foi tratada como um período intermediário entre duas eras: a Antiguidade, que era vista pelos mesmos como período de inspiração e a Modernidade, período que marcaria a retomada do progresso da humanidade, período de esclarecimento e de avanço. O próprio termo “Idade Média” – atribuído ao período ainda no século XV – tornou-se pejorativo representando um período tido como bárbaro, de trevas e sombras, onde se tinha o predomínio do obscurantismo intelectual e religioso. Posteriormente, no século XIX, a Idade Média é retomada pelo Romantismo, que busca “reabilitá-la” como um período de luz e de fé, valorizando a arte gótica, as catedrais e os castelos medievais.

Porém, é apenas a partir do século XX, com a Escola dos *Annales* que a Idade Média ganha novos olhares, dentre eles o do historiador Jacques Le Goff que buscou enxergá-la sem extremos: ao passo que a Idade Média possuía suas sombras, ela também possuía suas belezas, suas luzes. Partindo desse olhar e baseando-se nos novos métodos de se fazer a história, Le Goff utiliza-se de duas grandes referências - Fernand Braudel e sua tese de Longa Duração e de Marc Bloch e de sua ideia de um diálogo entre passado e presente, rupturas e permanências - para defender uma continuidade da Idade Média, o que ele denominou de “Longa Idade Média”.

Ao analisar o Renascimento italiano, embora reconheça alguns avanços, Le Goff conclui que não existiria uma ruptura concreta que marcaria o fim da Idade Média no século XV. O autor defende que “[...] nenhuma troca (de período), porém, tem como referência uma única data, um único fato, um único lugar, num único domínio de atividade humana” (LE GOFF, 2005, p. 55), mas que a história é um processo de transição que ocorre de modo contínuo. O Renascimento italiano teria sido mais um renascimento medieval, como o renascimento Carolíngio nos séculos VIII e IX e o renascimento do século XII (LE GOFF, 1994 p. 361), movimentos que tinham como inspiração resgatar traços da Antiguidade. Em “*A História deve ser dividida em pedaços?*”, Le Goff realiza

uma análise crítica sobre a periodização, sua importância para o ofício do historiador e seus problemas para a compreensão das transições de períodos. Ele reafirma sua visão do Renascimento italiano ao demonstrar que as grandes mudanças atribuídas a esse período seriam continuidades e transformações decorrentes de elementos presentes ainda no medieval, dando ênfase na continuidade e apontando que “[...] um “verdadeiro” período histórico é habitualmente longo: ele evolui, pois a História jamais é imóvel.” (LE GOFF, 2015, p. 129).

Crítico da periodização adotada, o autor defende que a história deve ser analisada para além da divisão em períodos, utilizando-se da história dos valores para se chegar a uma análise sobre a estrutura dos pensamentos do homem e da mulher medieval (LE GOFF, 2008, p. 38), e assim entender as permanências e rupturas vividas por essa sociedade. Sua análise parte do domínio da Igreja sobre o modo de vida daquela sociedade, passando pelos avanços do domínio do homem em relação a natureza, sua relação com o trabalho, seus costumes (vestimentas, comportamentos), sua atividade educacional e intelectual e os avanços vividos nessas áreas, na cultura – com a arte gótica e a valorização das catedrais – e o desenvolvimento populacional e urbano. Analisa também a Igreja, seus aspectos negativos e seus avanços, buscando a compreensão de como o homem e a mulher medieval lidavam com essas questões, como os avanços foram absorvidos e como as transformações foram ocorrendo para que se pudesse perceber e afirmar as permanências e rupturas do medieval para além do século XV.

Para o autor a Idade Média não termina no século XV e “o Renascimento, tomado como época específica pela história contemporânea tradicional, só marcou um último subperíodo de uma longa Idade Média” (LE GOFF, 2015, p. 131). Ele defende uma Longa Idade Média que avançaria para além do século XVI, afirmando que:

a mesma dependência de uma economia rural à mercê das fomes, a mesma fragilidade das máquinas, a mesma vida urbana em que a burguesia não chegava a conquistar o poder, a mesma forte presença da Igreja, as mesmas mentalidades "feudais", e o impacto sempre forte da crença no milagre, os métodos sempre escolásticos de ensino universitário, os mesmos ritos monárquicos prolongam a Idade Média (LE GOFF, 2008, p. 14).

Essa Longa Idade Média encontraria seu fim apenas no século XVIII com a Revolução Francesa e na Revolução Industrial, quando o processo econômico, social e a mentalidade da sociedade medieval passariam por transformações que, apesar de ainda

existirem permanências que se prolongam até os dias atuais, abririam caminhos para um novo modelo de sociedade e um novo período histórico.

A Longa Idade Média para os historiadores brasileiros

No levantamento historiográfico realizado pela pesquisa com a análise de livros, atas de congresso e dos principais periódicos do país, foi possível constatar que o conceito de Longa Idade Média encontrou espaço na produção historiográfica brasileira, onde foi possível detectar seis historiadores brasileiros – Maria Filomena Coelho, Maria Eurydice de Barros Ribeiro, Laura de Mello e Souza, Carmem Lícia Palazzo, José Gimenez e Hilário Franco Jr - e um evento – a *VII Semana de Estudos Medievais* - que abordaram explicitamente o conceito. Através da análise qualitativa dessa produção que será retratada a seguir, foi possível perceber como cada um desses autores se posicionam sobre o prolongamento do medievo proposto por Le Goff.

Realizado em novembro de 2009 na Universidade de Brasília, a *VII Semana de Estudos Medievais* organizada pelo Programa de Estudos Medievais - PEM/UnB e intitulada “*Por uma longa duração: perspectivas dos Estudos Medievais no Brasil*”, propôs discutir a longa duração e a construção e utilização do conceito. As produções buscaram discutir e problematizar o deslocamento cronológico proposto tanto para a alta Idade Média, quanto para o prolongamento da baixa Idade Média proposto por Le Goff com o conceito de Longa Idade Média, e debater seu impacto para a tradição historiográfica ocidental. Na análise realizada foi possível detectar reflexões onde, através de uma análise de longa duração, os trabalhos buscaram refletir sobre as continuidades e rupturas do medievo e os reflexos dessas continuidades para os estudos sobre a América Ibérica Colonial

Sendo uma das organizadoras da *VII Semana de Estudos Medievais*, a historiadora Maria Filomena Coelho, graduada em História pela Universidade de Brasília (1987) e doutora em História Medieval pela *Universidad Complutense* de Madrid (1993) também se propôs a abordar o conceito. Em seu artigo “*A longa Idade Média: reflexões e problemas*”, ela realiza uma análise crítica sobre o conceito de Le Goff. A autora sistematiza os pontos em que o conceito está apoiado e assim como Le Goff, relaciona o Renascimento italiano a uma cultura medieval e não moderna, ressaltando a estrutura de

longa duração presente no conceito. A autora realiza uma crítica ao termo “*longa Idade Média*” e ao desenvolvimento dado por Le Goff, por deixar muitas dúvidas conceituais. Destaca ainda os problemas de aplicabilidade do conceito ao período colonial americano e os problemas de se usar a ideia de herança/sobrevivência para se analisar as permanências da longa Idade Média, sugerindo como fio condutor para o conceito, abordagens sobre a longa duração que incidam em valores da sociedade medieval e sobre sua cultura política. Embora realize tais pontuações, a autora ressalta a importância da discussão sobre o conceito para os estudos medievais.

Outra historiadora também atuante na organização da *VII Semana de Estudos Medievais*, Maria Eurydice de Barros Ribeiro, doutora em *Lettres d'Etat* (antigo regime) em História pela Universidade de Paris X – *Nanterre* (1990) e membra da Academia Portuguesa de História, analisa em seu artigo “*Entre sobras e clarões: a busca pela Idade Média, Jaques Le Goff (1924-2014)*” o impacto da obra de Le Goff. A autora aborda o conceito de Longa Idade Média como um conceito que possibilitou o reconhecimento de traços medievais no período colonial da América Ibérica. Destaca como esse conceito gera rejeição por ser entendido como um tempo sem rupturas, ou como um imperialismo dos medievalistas, dividindo opiniões. Ao perpassar pelas obras de Le Goff, destaca e reforça a crítica feita a periodização e ao Renascimento italiano como um marco para um novo período, afirmando que “hoje mais do que nunca, sabe-se que a história não se alimenta de ciclos de vida e de morte” (RIBEIRO, 2016, p. 31), desta forma o Renascimento seria um conceito inapropriado para a mudança de período. Ribeiro também evidencia a importância do imaginário medieval ao se analisar o prolongamento da Idade Média como parte da representação e por isso a importância de se consultar e utilizar a iconografia como fonte para essa análise.

Em seu artigo “*A presença do imaginário medieval no Brasil colonial: descrição dos viajantes*”, o historiador José Carlos Gimenez, doutor em História pela Universidade Federal do Paraná (2005), se apoia no conceito *legofianno* para analisar a presença do imaginário medieval no Brasil através da análise das produções literárias dos viajantes europeus que visitaram o país nos primeiros séculos do período colonial. Ele utiliza-se da perspectiva de Longa Idade Média para demonstrar que as mudanças no imaginário europeu, em contato com o Novo Mundo, não teria se dado de forma brusca e radical, mas que esses viajantes que chegavam às Américas tinham seus conhecimentos - geográfico, racional e científico - fundamentados nas crenças medievais e pautavam suas

descrições nesse conhecimento e no imaginário medieval carregado do elemento fantástico.

Outra historiadora que trabalha com a permanência do imaginário medieval no Brasil através das obras literárias dos viajantes é Carmen Lícia Palazzo. Doutora em História pela Universidade de Brasília (1999), Palazzo adere em seu livro “*Entre mitos, utopias e razão: os olhares franceses sobre o Brasil (Séculos XVI a XVIII)*” ao conceito de Le Goff, demonstrando a presença do imaginário medieval nos séculos XVI e XVII, a partir da percepção da permanência do pensamento mitológico e utópico nos relatos produzidos pelos viajantes franceses em passagens pelo Brasil, destacando a questão religiosa e fantástica presente no expansionismo que levou à chegada dos europeus as Américas. A autora cita o mito da Cocanha, de Preste João, o milenarismo, a ideia de paraíso e a fartura e baseia seu trabalho na análise das mentalidades reiterando a visão de continuidades do medievo e o conceito de Longa Idade Média de Le Goff.

Dentre o resultado do levantamento historiográfico, a historiadora Laura de Mello e Souza, doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1986), é a única profissional cuja especialidade é História Moderna, a abordar o conceito. Em seu artigo “*Idade Média e Época Moderna: Fronteiras e Problemas*” publicado em 2005 na Revista Signum, ela realiza uma análise crítica sobre a mudança de períodos e sobre o conceito de Le Goff, buscando entender as problemáticas e as questões que norteiam o debate sobre a transição do período medieval para o moderno. A autora destaca no pensamento de Le Goff sua crítica a periodização e apresenta pontos do debate historiográfico entre medievalistas e modernistas. Aborda elementos como o Estado moderno e o absolutismo, as permanências e rupturas políticas do medievo e a novidade da modernidade do Estado, trazendo o reflexo dessas mudanças sobre as transformações econômicas e sociais, e levando ao debate sobre o surgimento do capitalismo e da classe burguesa. Aponta a questão cultural, religiosa e das crenças populares, discordando de Le Goff que vê a Reforma como uma ruptura mais plausível com o mundo feudal, e apontando a feitiçaria como algo dúbio no debate da transição entre os períodos. Na parte final de sua análise, a autora analisa o Renascimento, classificando-o como um fenômeno *desperiodizador* que teria envolvido não apenas as artes, mas todo o campo das ideias, ocorrendo no mesmo contexto em que os historiadores debatiam o fim do feudalismo e o começo do capitalismo. E, mesmo diante das permanências do período medieval, a autora discorda de Le Goff ao classificar o Renascimento como uma divisão entre os períodos, e termina

por concordar com Panofsky classificando os renascimentos medievais como transitórios e o Renascimento italiano como algo permanente.

O último historiador analisado foi Hilário Franco Júnior. Doutor em História pela Universidade de São Paulo (1982) e pós-doutor pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (1993) tendo como professor o próprio Le Goff. O autor é uma referência no que diz respeito aos estudos sobre a Idade Média, sendo o enfoque de seus estudos questões voltadas a sensibilidade coletiva, a cultura, a mitologia e ao imaginário medieval. Em seu livro “A Idade Média: nascimento do Ocidente” (2001) propõe-se a tratar a parte final sobre o significado da Idade Média, realizando uma análise sobre a Longa Idade Média. O autor realiza uma reflexão sobre continuidades e rupturas do medievo dentro dos quatro movimentos considerados inauguradores do período Moderno: Renascimento, Protestantismo, Descobrimentos e Centralização do poder, destacando as permanências medievais nesses movimentos, terminando por afirmar que “como pensa Jacques Le Goff, não seria absurdo estender os séculos “medievais” até as transformações, estas sim novas, “modernas”, provocadas pela Revolução Industrial e Revolução Francesa” (FRANCO JÚNIOR, 2001).

Mas, é no livro “*Cocanha: a história de um país imaginário*” que o autor adota com mais clareza o conceito de Le Goff. No capítulo intitulado “*A Cocanha nas versões tardias*”, o autor analisa a continuidade do mito da Cocanha para além do medievo e da Europa, adentrando ao século XX e se estendendo até o Nordeste Brasileiro. É através de uma longa duração da Idade Média que o autor consegue identificar as permanências do mito e do imaginário medieval para além do século XVI e, embora sofra algumas alterações, o mito ainda mantém sua essência. Ele analisa essa trajetória do mito no pós-medievo afirmando que ela “[...] reforça a tese de Jacques Le Goff sobre a existência de uma “longa Idade Média” que se teria estendido até as vésperas da Revolução Industrial” (FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 197).

Considerações Finais

A análise realizada permite perceber que a grande influência da historiografia francesa sobre a historiografia brasileira, possibilitou que o conceito de longa Idade Média proposto por Le Goff, encontrasse espaço nos debates e estudos históricos no

Brasil. Através da análise quantitativa foi possível detectar seis autores e um evento que de forma explícita se propuseram a abordar e debater o conceito. Na análise qualitativa foi possível identificar a recepção e o impacto do conceito ao provocar abordagens críticas sobre as questões levantadas por Le Goff, mas também abordagens que viram no conceito uma possibilidade de se ampliar os estudos sobre o medievo e suas continuidades no tempo e espaço – com o prolongamento até o século XVIII e com seu alcance nas Américas.

A ideia de prolongamento da Idade Média, embora gere refutações e críticas pela forma como foi elaborada, também gerou uma aceitação e abriu caminhos para um novo entendimento sobre as continuidades do medievo, principalmente para historiadores que trabalham com o campo do imaginário, gerando debates quanto a periodização e quanto as influências do pensamento medieval para além do século XV no Brasil.

Referências

BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

BASCHET, Jérôme. **Jacques Le Goff e o local correto das discontinuidades na História**. Brathair, vol. 16, n. 2, 2016, p. 114-135. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/1248/984>. Acesso em: 22/05/2019.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

COELHO, Maria Filomena Pinto da Costa & RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Apresentação. In: **Atas da VII Semana de Estudos Medievais. Por uma longa duração: perspectivas dos estudos medievais no Brasil**. Brasília: PEM-UnB, 2010, p. 11-13.

COELHO, Maria Filomena P. da C. **A longa Idade Média: reflexões e problemas**. In: **Atas da VII Semana de Estudos Medievais. Por uma longa duração: perspectivas dos estudos medievais no Brasil**. Brasília: PEM-UnB, 2010, p. 57-76.

D'ALLESSIO, Marcia M. **Os Annales no Brasil: algumas reflexões**. Anos 90, Porto Alegre, n. 2, 1994, p. 127-142. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6129/0>. Acesso em: 22/05/2019.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média**. Nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha**: a história de um país imaginário. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Raízes medievais do Brasil. **Revista USP**, vol. 78, 2008, p. 80-104. Disponível em: www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13680/15498. Acesso em: 22/05/2019.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Similibus simile cognoscitur. O pensamento analógico medieval. **Medievalista on-line**, n. 14, 2013, p. 01-37. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA14/INDEX.html>. Acesso em: 22/05/2019.

GIMENEZ, José Carlos A presença do imaginário medieval no Brasil colonial: descrição dos viajantes. **Acta Scientiarum**, Maringá, n. 23, 2001, p. 207-213.

LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: Editora da UNESP, 2015.

LE GOFF, Jacques. Uma longa Idade Média. In: **Em busca da Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 51-85.

LE GOFF, Jacques. Por uma longa Idade Média. In: **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Estampa, 1994, p. 35-41.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

PALAZZO, Carmen L. **Entre mitos, utopias e razão: os olhares dos franceses sobre o Brasil (séculos XVI a XVIII)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Entre sombras e clarões: a busca pela Idade Média. Jacques Le Goff (1924-2014). **Brathair**, vol. 16 (1), 2016, p. 23-33.

SOUZA, Laura de Mello e. Idade Média e Época Moderna: Fronteiras e Problemas. **Signum**, São Paulo, n. 7, 2005, p. 223-248.

VII SEMANA DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 2009, Brasília. **Por uma Longa Duração: perspectivas dos estudos medievais no Brasil**. Sobradinho: Imagem, 2010, p. 371.

DO TROVADOR AO NEOTROVADOR: TRAÇOS MEDIÉVICOS NA POESIA MODERNISTA DE MÁRIO DE ANDRADE

Rebeca Machado de Albuquerque⁷⁷

Isaque da Silva Moraes⁷⁸

Anabelle Sousa Azevedo⁷⁹

Introdução

A queda do Império Romano Ocidental, em 476 d. C., faz emergir a Idade Média, período histórico que se estende até o fim do século XV. Conhecida, também, como a “Idade das Trevas” devido à ascensão Renascentista, que passou a se distanciar dos valores medievais, alegavam ser uma época de imenso retrocesso e insignificante desenvolvimento para a humanidade. No entanto, contemporaneamente, sabe-se que o período medieval foi marcado por importantes avanços como: o desenvolvimento de técnicas agrícolas, o nascimento das universidades, a eclosão dos movimentos góticos e românicos, produções artísticas musicais, plásticas e, também, uma grande produção literária. Assim, surge nesse período as cantigas trovadorescas e as novelas de cavalaria, expressões de um movimento literário que marcou a época (PERNOUD, 1997).

Quando abandonamos o conceito estabelecido pela Renascença e começamos a mergulhar no sentimento romântico que reviveu a poesia da época, estabelecemos o princípio do que viria a ser o Trovadorismo. Na França, do século XI, é possível encontrar as primeiras manifestações literárias, os troveiros do norte e os trovadores da Provença, no sul, da qual encontraram no romance as expressões do épico e do lírico. Malgrado sua gênese esteja no século XI, é somente no século XII que essa literatura se depara com seu apogeu e com o feudalismo estabelecido, é imposta uma hierarquia na qual cada sujeito tinha seus deveres e direitos definidos, nessa sociedade a Cavalaria se manifesta como expressão combativa, moral e religiosa. Dessa maneira, são engendradas novas configurações nos castelos e a mulher, agora, passa a ter relevância no meio social.

Nos salões palacianos iniciava um novo modelo organizacional, onde a poesia, a música e a arte renascem, possibilitando assim o nascimento da Cortesia e, por conseguinte, o amor cortês (SPINA, 1956). Contudo, a mulher perante a nova concepção, difere nos extremos da França, tendo em vista que na literatura do Norte ela exerce papel

⁷⁷ Graduanda em Letras/UEPB

⁷⁸ Graduanda em Letras/UEPB

⁷⁹ Graduanda em Letras/UEPB

secundário, com o tema da morte perpassando os versos das canções de gesta e no Sul, todo o galanteado existente, faz da mulher a inspiração poética. Esse caráter discordante reverbera como o ideal criado em torno da mulher daquela época também era divergente, pois a mulher adorada na lírica, geralmente, não era a mesma daquela da figura de dona do lar (PERNOUD, 1997). Essa perspectiva literária percorre toda a Europa, que foi atravessada pelos temas do amor, da morte e da natureza.

A arte de trovar medieval era dividida em dois grandes segmentos estilísticos, o “trobarclús” e o “trobar ric”, pertencentes às escolas herméticas, dos quais os poetas e suas produções estavam filiados. Entretanto, também havia a escola simples (trobar leu), dentre suas principais características destacamos: ser uma poesia acessível, de versificação simples e com pouco rebuscamento. Tais diagramações diferiam das herméticas, pois elas eram dominadas pela nobreza, o que acarretou em uma poética elitizada. No Trobarclús (primeiros traços da poesia trovadoresca), podemos encontrar: uma versificação complicada, palavras e expressões raras, muitos conceitos, além de uma linguagem obscura, enigmática e inacessível. Por sua vez, no Trobar ric (caráter aristocrático), os aspectos são de uma poesia mais imagética, sonora, ornamentada, de valores sensoriais e de preferência por rimas difíceis.

A forma lírica é o que predomina no final do século XII, sendo uma manifestação poética encontrada, sobretudo, interseccionada com a musicalidade. De maneira condutora dessa poesia, podemos mencionar diversas manifestações literárias próprias dos trovadores, como o sirventês, a tenção, o plunch, a alba, a pastorela e, principalmente, a cansó (canção). O amor e a paixão são temas que permeiam toda essa literatura, como são evidenciados nas cantigas de amor, esse período, também, é marcado por críticas políticas, caráter satírico e ironias, que estão presentes nas cantigas de escárnio e maldizer, de forma indireta e direta, respectivamente. E, por fim, nas cantigas de amigo são expressos, de maneira singular, os sentimentos da ausência desse amor tão idealizado na época.

Posto isto, neste trabalho, pretendemos fazer um percurso cronológico dialogando entre as características literárias do período medieval, de forma a apontar traços da poesia trovadoresca no modernismo brasileiro, particularmente, nos poemas de um dos maiores modernistas da primeira fase, Mário de Andrade. Para tanto, utilizaremos de um viés de pesquisa bibliográfico, adentrando nos constructos teóricos de SPINA (1956) para evidenciar os aspectos que compõem o trovadorismo e as cantigas de amigo medievais,

além de MALEVAL (2002), GOMES (2019) e LÓPEZ (1997) para estabelecer as conexões do que é e quais as semelhanças que podemos encontrar no movimento conhecido como neotrovadorismo.

Enfoques acerca das Cantigas de Amigo medievais

O lirismo que perpassa o período medieval é marcado principalmente pelas cantigas de amor e de amigo. Em *Apresentação da Lírica Trovadoresca* (1956), Segismundo Spina evidencia que “durante a primeira fase a poesia lírica está fortemente compromissada com a música e relativamente com a dança, a cantiga d’amigo mais do que a cantiga d’amor.” (p. 37). Tal diagramação revela os primeiros indícios de manifestações poéticas, por meio das cantigas, considerando que apenas no século XV é que surgiram as primeiras individualidades poéticas (SPINA, 1956).

Se nas cantigas de amor havia uma exaltação do ser feminino pelo trovador, de maneira a idealizar esse feminino numa posição inalcançável, nas cantigas de amigo, por sua vez, emerge a voz dessas mulheres e os seus sentimentos, como a saudade, provocados pela ausência do sujeito masculino. “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” (GOMES, 2019, p. 59). Acerca das cantigas de amigo, Maleval (2002) afirma:

Nelas, as jovens solteiras, alvas, delgadas, todas igualmente belas, exprimiam anseios amorosos, o desejo de encontrar ou reencontrar o namorado, *amigo* chamado, a saudade provocada pela sua ausência; tinham por interlocutores a mãe ou as irmãs ou o próprio amigo ou algum elemento da natureza ou da religião, etc.. Exercendo um papel ativo no processo de sedução, não se limitavam, principalmente nas *paralelísticas*, a serem objeto do respeitoso culto prestado à mulher incorpórea das *cantigas de amor*. (MALEVAL, 2002, p. 15)

Essas cantigas eram autóctones da região da Galícia, cantadas por mulheres e apresentavam uma ambientação campesina, ou seja, da natureza, rios, fontes, mares e estavam atreladas ao amor-desejo, abarcando o erotismo e o sentimento de saudade do amigo. A enunciação feminina é um dos principais traços que as diferem das cantigas de amor, considerando que nas cantigas de amor a enunciação era masculina. Além disso, muitas delas eram paralelísticas, cantigas que continham refrãos e eles se repetiam, facilitando a memorização, “[...] bem como outras formas de repetição, literal ou de

palavras, estrutural ou sintática e rítmica, e mental ou semântica, isto é, de significação ou conceito” (MALEVAL, 2002, p. 16).

As cantigas de amigo, a partir de assuntos abordados mais específicos, também receberam outras denominações, como o cantar de romaria, a alva, a pastorela, as bailadas e as marinhas ou barcarolas (SPINA, 1956). O cantar de romaria faz referência a donzela que convida suas companheiras para procissões em busca do amigo, a amiga que faz promessas pedindo que o amigo volte ou que ele tenha proteção em suas viagens. Por sua vez, a alva comporta as cantigas que tem como tema principal a alvorada, a partida do amante ao breve da aurora. Nas barcarolas, o componente primordial é o mar, enquanto nas bailadas são as danças e na pastorela é um ambiente rústico, que difere dos ambientes palacianos das cantigas de amor. De acordo com Gomes (2019):

Nos diálogos e lamentos típicos da Cantiga de Amigo, pode-se perceber a vida cotidiana das mulheres na época medieval. Tanto entre as mulheres (mães, amigas ou irmãs), quanto no cenário e personificação da natureza, pois o perfil feminino das cantigas de Amigo 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 agricultores. (GOMES, 2019, p. 58)

As representações dessas cantigas não se encerraram com o fim do Trovadorismo ou da Idade Média, suas ressonâncias chegaram à modernidade e são percebidas até mesmo na contemporaneidade. Diversos autores e artistas como Mário de Andrade, Chico Buarque, Hilda Hilst e Caetano Veloso, trazem em seus escritos novas reformulações dessas cantigas, que são pertencentes a um movimento conhecido como neotrovadorismo, no qual são resgatados elementos da lírica medieval.

Neotrovadorismo

Apesar da sua importância no campo literário, o Trovadorismo e toda a cultura galaico-portuguesa foram silenciados pelo centralismo espanhol em toda a Península Ibérica durante a unificação pelos Reis Católicos em fins do século XV. Contudo, apenas séculos depois, influenciados por vanguardas literárias no contexto de pré-Guerra Civil Espanhola, traços mediévidicos das cantigas trovadorescas voltam a aparecer na literatura moderna do século XX. Desta forma, surgiu o Neotrovadorismo, fenômeno que BouzaBrey (1992) definiu como sendo original, autóctone, extremamente propício ao sentimento de nacionalidade no contexto socio-político-cultural galego.

Esse interesse na retomada dos traços medievais na literatura não ocorreu ao acaso, visto que a sua primeira manifestação foi em um momento em que se buscava aflorar o sentimento de nacionalidade com a afirmação identitária de um povo que acabara de redescobrir a lírica medieval, possibilitando a atualização de uma cultura que, por muito tempo, foi apagada. Para López (1997), o Neotrovadorismo foi uma atualização, no plano da criação literária, da lírica trovadoresca galego-portuguesa e, por isso, situa-se como uma referência literária para outras propostas de renovação poética no contexto da redescoberta da lírica medieval do galego-português, pois, é, de certa maneira, um movimento que pressupõe a recuperação do passado poético medieval, como defende Maleval (2002, p.23):

Tal movimento neotrovadoresco – se é assim que podemos caracterizá-lo, uma vez que sem manifestos ou outro tipo de doutrinamento – não fora meramente saudosista do esplendor passado. Embora heterogêneo, pode ser definido como, na síntese de Xosé Manuel Enriquez, uma “recriación do universo poético medieval (ambiente e recursos formais: paralelismo, refrán, leixapren...) co espírito do século XX” (apud BOUZA BREY, 1992, p.30)

Temas como o amor e a saudade, muito recorrentes na poesia trovadoresca, unidas à traços da poesia moderna, reaparecem no Neotrovadorismo como forma de inserir uma identidade nacional nas novas tendências literárias. “Nele se uniram as audácias metafóricas da poesia moderna com as velhas formas de expressão lírica, tornando-o um fenômeno também original, além de autóctone, extremamente propício ao sentimento de nacionalidade” (MALEVAL, 2002, p. 23). Com isso, objetivava-se unir o sentimento de nacionalidade ao contexto político-cultural da época. Segundo López (1997):

Nos estudos de literatura galega denomínase Neotrobadorismo um movimento poético que, iniciado nos anos vinte, a raíz da redescuberta poética dos cancioneros medievais galego-portugueses, recrea as cantigas medievais (de amigo, principalmente) nunxeito novo de cantigas. Contémplase a sí como unha das grandes liñas de renovación da poesía galega no panorama poético do primeiro tercio deste século. Mais a poesía de inspiración medieval tico unha longa fortuna na literatura galega, prolongando-se durante a pós-guerra e mesmo, sob diferentes formas, nos nossos días. (LÓPEZ, 1997, p. 11)

Ressonâncias Trovadorescas na Literatura: Tradição e Modernidade

Quanto às ressonâncias trovadorescas na literatura, López (1997) e Cunha (2008) partem do princípio que, com o redescobrimto do trovadorismo, surgiu um novo conceito de poesia medieval. Conceito este que traz o neotrovadorismo como uma

fórmula estilística que seria seguida por diversos autores modernos, tanto no reavivamento dos seus símbolos e personagens, versos ou expressões, manifestados no plano temático ou vocabular, quanto em composições que manifestam uma aproximação evidente com a sonoridade da lírica medieval, mesmo quando, no nível temático, se distanciam das cantigas mediélicas. Com isso, podemos observar diversos diálogos com essa estética através dos séculos que lhe sucederam.

Como exemplo, observamos os claros diálogos com o trovadorismo no poema *D. Dinis* do renomado poeta contemporâneo Fernando Pessoa. O poema está presente em seu livro *Mensagem*:

*Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador de naus a haver,
E ouve um silêncio múrmuro consigo:
É o rumor dos pinhais que, como um trigo
De Império, ondulam sem se poder ver.
Arroio, esse cantar, jovem e puro, Busca o oceano por achar;
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,
É o som presente desse mar futuro,
É a voz da terra ansiando pelo mar.
(PESSOA, 1972, p.73).*

Sobre as reaproximações com estéticas anteriores presentes no poema, a professora medievalista Maleval (2002) pontua:

O poema remete-nos para a época do rei-trovador, acentuando-lhe os presságios do futuro Império ultramarino em belíssimas imagens (dos pinhais), dotadas de cor sugestiva de riqueza (“como um trigo de Império”), movimento (“ondulam”) e som (“rumor”, “fala”, “marulho”), que se confundem com o seu cantar de “arroio”, na busca do oceano desconhecido (MALEVAL, 2002, p. 10)

Além disso, um traço que se faz presente na literatura até os dias atuais, é a marcação do diálogo entre vozes femininas, que nos remete, imediatamente, à cantiga de amigo, “gênero poético cultivado pelos trovadores, cuja principal característica é a expressão dos sentimentos através de um eu-lírico feminino” (CALADO, 2000, p 24). Com isso, torna-se possível observar, tanto nas poesias cantadas, quanto nas poesias dos livros, diversas recorrências às temáticas ligadas ao medievo.

Mário de Andrade

Como consequência da II Revolução Industrial, o capitalismo se expandiu pelo mundo, trazendo um caráter moderno às grandes metrópoles, a exemplo dos países europeus. Além disso, nesse mesmo território, a tensão entre as potências capitalistas era tão notória quanto a renovação dos movimentos artísticos. Conseqüentemente, os movimentos artísticos europeus se espalharam até encontrarem solo brasileiro, influenciando fortemente a literatura e as artes plásticas, dando início ao movimento conhecido pelo nome de Vanguardas.

No entanto, as Vanguardas perderam seu espaço com o surgimento do Modernismo, em sua primeira fase, logo após a concretização da Semana de Arte Moderna, que aconteceu no ano de 1922, na cidade de São Paulo. Esse foi o estopim para que o Brasil se tornasse celeiro de uma arte literária marcada pela liberdade, pelo nacionalismo, pela ironia e pelo forte coloquialismo.

É justamente em meio a esses novos ingredientes da vida moderna que está o artista moderno criador de uma nova sensibilidade, capaz de modernizar um gênero literário “esquecido” e dar-lhe um tom de “novo” e, sobretudo, de “brasileiro”.

Nascido na capital paulista, assim como a estética modernista brasileira, pode-se afirmar que Mário de Andrade foi um dos pioneiros desse movimento, junto com outros grandes nomes da literatura brasileira, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. No mesmo ano da Semana de Arte Moderna, Mário publicou o livro que o tornaria pioneiro da poesia moderna brasileira: *Pauliceia Desvairada*. Esse livro traz uma nova perspectiva acerca da escrita, oferecendo um humor irônico, a exemplo de “Ode ao Burguês”, que, mesmo depois de décadas, continua sendo um clássico da literatura brasileira.

Segundo Facchin (2012), Mário de Andrade se preocupava em transmitir uma imagem fiel da realidade brasileira como forma de estabelecer uma identidade cultural nacional. Além da literatura e da música, ele debruçava-se incessantemente acerca dos estudos sobre o folclore brasileiro, e é exatamente isso que justifica toda sua dedicação em exaltar a cultura brasileira. No entanto, é válido ressaltar que as obras nem sempre destacavam aquilo que era positivo a respeito da Pátria Amada, tendo em vista que a criticidade era uma das características mais marcantes do movimento moderno.

Por esses motivos, podemos afirmar que Mário também desejava construir os alicerces de uma cultura verdadeiramente nacional e, partindo desse pressuposto, podemos citar *Macunaíma* (1927), que foi a obra mais representativa desse referido autor, além de ser um dos primeiros romances modernistas brasileiros. O nome do livro possui

origem indígena e significa “o grande mal”, o que nos remete a mais uma característica do movimento moderno, que era a valorização da cultura indígena.

O autor paulista era, sem dúvidas, reconhecido também por uma inovação no uso da linguagem e da estética poética. De acordo com Campos (2013):

O projeto modernista de desbravamento do país estava na base da aspiração estética dos modernos: engendrar uma arte e cultura que se relacionasse de forma desproblematizada com a tradição europeia ao mesmo tempo que ostentasse uma cor genuinamente e inconfundivelmente brasileira, para além dos estereótipos do exotismo e da barbárie. (CAMPOS, 2013, p. 141)

Dessa forma, pode-se afirmar que Mário de Andrade conseguiu associar a tradição europeia com a realidade brasileira ao inserir traços típicos da estética trovadoresca em muitas de seus poemas, e que esses traços serão observados a seguir.

O primeiro poema a ser analisado será um trecho de *Poemas da Amiga*. Ele é composto por onze partes e faz parte do livro *Remate de Males*:

*Voltei-me em flor. Mas era apenas tua lembrança.
Estavas longe doce amiga e só vi no perfil da cidade
O arcanjo forte do arranha-céu cor de rosa,
Mexendo asas azuis dentro da tarde.*

*Quando eu morrer quero ficar,
Não contem aos meus amigos,
Sepultado em minha cidade,
Saudade.*

(ANDRADE, 1930, p. 150)

O primeiro ponto, que está inclusive presente no título do poema, é a presença de uma “amiga” para a qual o eu lírico dirige seu discurso, o que nos remete as cantigas de amigo trovadorescas. Além disso, o eu lírico, nessas mesmas cantigas, descreviam uma saudade imensa que sentiam do amigo para o qual a cantiga se dirigia, característica essa que já foi abordada anteriormente neste mesmo artigo, e é exatamente essa a situação descrita nesse trecho da poesia de Mário de Andrade.

Outra semelhança que merece destaque entre ambos os estilos poéticos é a presença de símbolos que caracterizam uma certa religiosidade, que está descrito quando o poeta modernista fala sobre os “arcanjos mexendo as asas azuis”. No entanto, apesar de algumas características trovadorescas estarem muito claras nessa poesia, ao lê-la na íntegra, percebe-se o uso de uma metáfora pois, a “amiga” a qual ele se refere durante toda a narrativa é, na verdade, a sua cidade natal. Em contrapartida, na estética

trovadoresca, as cantigas de amigo se dirigiam, de fato, à uma pessoa pela qual o eu lírico nutria um sentimento de amor muito forte.

O próximo poema a ser analisado é um trecho da *Cantiga do Ai*, também presente no livro *Remate de Males*:

*Ai, eu padeço de penas de amor,
Meu peito está cheio de luz e de dor!*

*Ai, uma ingrata tão fria me olhou,
Que vou-me daqui sem saber pra onde vou!*

*Eu cheirei um dia um aroma de flor
E vai, fiquei doendo de penas de amor!*

*Foi minha ingrata que por mim passou!
Ai, gentes! Eu parto! Não sei pra onde vou!*
(ANDRADE, 1930, p.41)

Novamente, podemos começar a classificar as semelhanças com a estética trovadoresca a partir do título do poema. O trovadorismo é caracterizado pelas poesias que recebem o nome de cantigas e, “Cantiga do ai” nos remete a um cenário poético muito parecido com aquele do século XII.

Além disso, é perceptível a lamentação do eu lírico, desencadeada por um amor que lhe causa frustração, pois sua amada o havia desprezado, e ele afirma que se encontra “doendo de penas de amor”. A lamentação pela senhora, que seria o objeto de desejo do eu lírico, é outra característica muito comum no trovadorismo, visto que muitas das cantigas de amor se pautavam exatamente na lamúria de um amor não recíproco.

Partindo agora para a análise estilística, o poema possui uma estrutura binária em suas estrofes: “Ai, eu padeço de penas de amor / Meu peito está cheio de luz e de dor / Ai, uma ingrata tão fria me olhou / Que vou-me daqui sem saber pra onde vou”. Esse estilo de escrita é muito comum nas cantigas de amigo paralelísticas, pois, nesse caso, os versos que compõem as estrofes têm a mesma terminação, e elas se alternam entre si.

O próximo poema a ser analisado será um trecho de *Lira Paulistana*, que faz parte do livro *Lira Paulistana seguida de o Carro da Miséria*:

*Ruas do meu São Paulo,
Onde está o amor vivo,
Onde está?*

*Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?*

*Ruas do meu São Paulo,
Amor maior que o cibo,
Onde está?*

*Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?*
(ANDRADE, 1945, p. 14)

O título do poema deixa claro a primeira influência do trovadorismo, pois “Lira Paulistana” faz referência, primeiramente, ao instrumento lira, que era usado pelos trovadores ao entoar suas cantigas. Além disso, pode-se entender também que esse poema foi escrito não apenas para ser declamado, mas para ser cantado, assim como as cantigas do século XII. Por causa desse fator, o leitor percebe a musicalidade existente em seus versos.

Essa poesia, por sua vez, apresenta uma variação de uma característica quanto à sua estilística. Os versos “Ruas do meu São Paulo” e “Caminhos da cidade” são repetidos, alternadamente, no início das estrofes. Já o verso “Onde está?” é repetido em todas elas.

Diferentemente da última poesia analisada, que alternava a repetição da última sílaba ao fim dos versos, esse poema faz o uso da repetição de versos inteiros, e essa técnica também é chamada de paralelismo, e que, como já foi explanado neste presente artigo, era muito comum nas cantigas de amigo trovadorescas.

Além disso, agora observando o discurso poético, o sentimento de lamentação pela ausência de um amor e de amigos prevalece, assim como na última poesia analisada, causando, no leitor, a percepção de um sentimento de solidão e, até mesmo, de abandono por parte do eu lírico.

O último poema a ser analisado será *O trovador*, presente no livro *Pauliceia Desvairada*:

*Sentimentos em mim do asperamente
Dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
Intermitentemente no meu coração arlequinal
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
Na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...
Sou um tupi tangendo um alaúde!*
(ANDRADE, 2017, p. 27)

Assim como nos demais poemas analisados, o título mostra a primeira marca de semelhança com a estética trovadoresca. “O trovador” deixa essa analogia muito clara, uma vez que ele se refere ao homem que entoava as cantigas na idade medieval, e além de referir-se, Mário também se reconhece como um deles.

Dessa forma, o autor traz um verso que aborda duas características muito enigmáticas, sendo uma delas marca do modernismo, e outra, do trovadorismo. Ao dizer “Sou um tupi tangendo um alaúde” ele faz menção, primeiramente, aos índios, já que referenciar a cultura indígena é um traço muito forte do movimento modernista e, além disso, é um traço muito presente no próprio estilo de escrita do autor. Por conseguinte, o alaúde era o instrumento que os trovadores usavam, no século XII, para entoar os versos de suas cantigas.

Essa mesma ideia é reforçada nos versos anteriores: “Cantabona! Cantabona! / Dlorom...” que representam onomatopeias. As duas primeiras seriam os sons que os índios fazem ao tocar seus tambores, já a terceira seria o som do alaúde.

Levando em consideração a metáfora produzida neste poema, e que a criação de uma identidade nacional era um ponto muito importante para o modernismo, Mário de Andrade quis reportar-se à influência europeia na história do Brasil, fazendo com que ambas as culturas fossem reconhecidas como formadores da civilização brasileira.

Considerações Finais

Considerando o período medieval e sua principal marca literária, que são as cantigas trovadorescas, pode-se afirmar que a arte de trovar não ficou retida apenas ao seu tempo correspondente na historicidade, pois as manifestações dessa literatura na modernidade foram muito evidentes, originando o movimento conhecido como neotrovadorismo. Este último é, de certa maneira, um movimento que pressupõe a recuperação do passado poético medieval, assim como defende Maleval (2002).

É fato que os movimentos literários advindos da Europa sempre influenciaram fortemente a cultura brasileira, principalmente no que diz respeito ao movimento modernista da década de 90. Com isso, Mário de Andrade, a partir de suas produções, emerge como um neotrovador, introduzindo em sua poética traços marcantes do lirismo medieval, ampliando os horizontes de sua literatura. Dessa forma, no Brasil, o palco da arte literária foi marcado pela liberdade, pelo nacionalismo, pela ironia e pelo forte

coloquialismo. Mas, além disso, de uma arte que fez referência as cantigas de amigo medievais.

Ademais, também é possível testemunhar escritas com um teor religioso que abarcavam instrumentos musicais da cultura trovadoresca, como o alaúde e as liras, mas também estilísticas muito semelhantes as das cantigas, além da estrutura binária das estrofes e o paralelismo. Todas essas características marcam pontos de intercessão entre a poesia medieval e a poesia moderna de Mário de Andrade, deixando muito clara suas relações.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Remate de Males**. 1ª. Edição. São Paulo, 1930.

ANDRADE, Mário de. **Lira Paulistana seguida de o Carro da Miséria**. Livraria Martins Editora S.A. 1ª. Edição. São Paulo, 1945.

ANDRADE, Mário de. Pauliceia **Desvairada**. Editora Novo Século. Barueri, SP, 2017.

CALADO, Luciana E. de F. **Chico Buarque: um moderno trovador**. João Pessoa: Ideia, 2000.

CAMPOS, Nathalia de Aguiar Ferreira. A prosa de Mário de Andrade, poeta. **Revista do Programa Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras – UFMG**. Belo Horizonte, v. 19, n. 1, 2013, p. 140-160.

CUNHA, S. M. S. A. Dissertação intitulada —UnChant Novel: **A inspiração (neo)trovadoresca na poética de Jorge de Senal**, apresentada à Universidade de Aveiro, por Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha, em 2008.

FACCHIN, Michelle Aranda. Mário de Andrade e o Modernismo: Percursos de um Nacionalismo Consciente. **Revista de Literatura, História e Memória**. Cascavel, PR. v.8, n.11, 2012, p. 45-55.

FONCECA, Arrovani Luiz. Do Uraricoera a Paulicéia: Imaginário e Cultura nos anos 20 em Mario de Andrade. **Revista Discente do Programa de Pós Graduação em História – UFJF**. Juiz de Fora, MG. v. 1, n. 2, 2015.

GOMES, Anália Sofia Cordeiro de Lima. **Bailas de abril: lirismo e política na reescrita dos cantares de amigo de Natália Correia**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, p. 109. 2019.

LÓPEZ, Teresa. **O neotrobadorismo**. Espanha: Edicions A Nossa Terra, 1997.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Peregrinação e poesia**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

PERNOUD, Régine. **Luz sobre a idade média**. Portugal: Publicações Europa-America, 1997.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Ática, 1972

SPINA, Segismundo. **Apresentação da Lírica Trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria acadêmica, 1956.

HILDEGARDA DE BINGEN E FLORBELA ESPANCA: UM OLHAR SOBRE A FIGURA FEMININA ENTRE AVE MARIA E EVA

Sofia Fidélis de Lisboa⁸⁰

A finalidade da natureza de um ser perfeito é a do homem e esse ideal surgiu com a concepção das duas figuras bíblicas, Adão e Eva. Perpetuando e divulgando esse pensamento ao longo da história, a Igreja que na Idade Média tinha o maior poder sociocultural, maior até que o da monarquia, contribuiu para que houvesse regras comportamentais. Transmitiram o pensamento de submissão da mulher, julgando estas como inferiores aos homens, além de depreciar Eva, chamando-a de manipuladora e a culpando pela expulsão do homem do paraíso.

As mulheres religiosas e leigas tiveram um papel importante durante a Idade Média. Segundo a historiadora Régine Pernoud (p. 120) “A Idade Média representa a grande época da mulher, e se há um domínio em que seu reinado se afirma, é o domínio literário”. Dentre essas mulheres literatas podemos citar Hildegarda de Bingen no século XII, Beatriz De Nazaré, Hadewijch, Matilde de Magdeburgo, Margarida d’Oingt dentre os séculos XIII e XIV.

As palavras destas mulheres confirmam suas retóricas, caracterizadas pelas memórias, domínio de palavras, de linguagem, além de terem um carisma literário, na qual a um envolvimento entre o leitor e o escritor. Por isso havia o temor e receio em dar o poder da escrita para as mulheres, pois seus conhecimentos teológicos, onde há uma relação com a vida espiritual e sendo consistentes com a verdade Deus, diziam de uma maneira mais concisa a transmissão da verdade, provando que há uma eficácia em suas com o texto, com a palavra, derrubando de certo modo o que a Igreja pregava tanto nos cultos quanto diante da sociedade.

Por terem se comprometido com a vida religiosa, estas mulheres citadas, eram chamadas de beguinhas. Nunca fizeram votos, mas procuravam viver uma vida consagrada fora do claustro, a partir de orações e serviços. Alguns trabalhos diaconais, que a Igreja não realizava mais, como alimentar os pobres, pagar dívidas de prisioneiros e outros,

⁸⁰ Graduada em Letras Português pela Universidade Federal da Paraíba.

continuou com estas mulheres, sendo ativas na sociedade e se importando com o outro, muitas vezes atiçavam a raiva nos padres e bispos.

Uma dessas beguinas foi a abadessa Hildegarda de Bingen, autora de setenta sinfonias e uma escritora que abordou temas como o homem e sua relação com o cosmos, a alimentação, o papel da mulher, curas e entre outros. Até seus quarenta e três anos, narrou suas incríveis visões, que começaram a surgir durante sua infância, a partir disto, seu destino se moldou para uma vida religiosa, na qual poderia ajudar milhares de pessoas com sua inteligência.

Seus livros despertaram grande alvoroço e paixão por aquele que lia, trazendo polêmicas que muitos pensavam, mas, não tinham a coragem de dizer. Foi uma das primeiras mulheres a receber aprovação papal e ter voz dentro do mundo religioso, no qual era predominantemente de figuras masculinas. Suas preces foram recitadas em grandes catedrais, chamando a atenção de figuras públicas poderosas como Frederico, o Barba-Ruiva.

Outra escritora que irá ser citada neste artigo, é uma das figuras mais polêmicas da literatura portuguesa, Florbela Espanca. Nascida no dia de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, padroeira de Portugal, foi tida como filha ilegítima por parte de pai desconhecido, porém teve uma infância feliz e cheia de cuidados.

A poética florbeliana trabalha com o balanceamento do bem e do mal com a figura da mulher. Ilustrando que há uma parte do nosso eu feminino que flerta com o demoníaco, ou seja, a luxúria, a sedução, a manipulação, a sexualidade faz parte do princípio ocasional para o entendimento da complexidade que é a mulher.

Seus escritos, pensamentos e declarações fizeram com que Florbela fosse perseguida e atacada pelos religiosos e o governo ditatorial de Salazar, fazendo-a ter doenças psicológicas e querer reclusão. Entretanto continuou a escrever sobre a mulher e para a mulher, havendo um diálogo implícito na qual a poetisa portuguesa, explicava que as mulheres daquele período não estavam sós, que ela entendia todo o sentimento de luxúria e desejo que sentiam, buscando a normalização destas emoções e esclarecendo que não havia pecado em relação a isto.

Porém, aos trinta e seis anos Florbela Espanca morre por cometer suicídio gerando comoção e discursos. Maria Lúcia Dal Farra enfatiza que “uma maciça mistificação em

torno desse acontecimento (família católica, interdição da palavra ‘suicídio’ na imprensa, receio de falatório)” (ESPANCA, 1996, p. XIV).”

A Idade Média foi uma época de grandes acontecimentos políticos e artísticos apresentando uma relevante forma de expressão em vários campos do conhecimento, as mulheres desta época tiveram um importante papel sociocultural com a evolução do domínio artístico, medicinal, matemático e outros e isso se perpetuou até os dias atuais.

As vozes femininas sempre enfrentaram obstáculos para serem ouvidas, para expressarem-se, tanto na modalidade oral quanto na escrita, mais do que os escritores masculinos. Esta constatação vem de uma tradição ocidental, na qual o patriarcado tem uma voz poderosa.

É significativo acentuar a escrita das mulheres para que não se percam, para que não sejam silenciadas através do tempo. Nas últimas décadas tivemos grandes produções acadêmicas a respeito das escritoras femininas, havendo descobertas de obras que haviam sido negligenciadas pela historiografia tradicional e agora estão ganhando a merecida notoriedade. É de grande relevância que estas mulheres tiveram papéis fundamentais na vida eclesiástica, política, social, cultural, teológica, medicinal e entre outros campos. Compartilhando seus conhecimentos com figuras poderosas como o Papa, bispos, líderes políticos.

Entretanto, a luta destas mulheres para conseguirem serem ouvidas foi uma tarefa árdua, por mais que algumas tivessem tido reconhecimento merecido em seu tempo, algumas autoridades denunciavam esses tipos de autorias alegando uma espécie de transgressão, proibindo a circulação dos textos, questionando os pensamentos destas mulheres, desqualificando-as por conta de seu gênero. A pesquisadora Maria Simone Marinho Nogueira explica da seguinte maneira o contexto da Baixa Idade Média:

Um período onde não cabia às mulheres o dom de pregar, ensinar ou escrever, sobretudo o que pregaram, ensinaram e escreveram. Logo, suas vozes e escritas soam como uma espécie de transgressão, aliás, de muitas transgressões que, aos poucos, e no seu conjunto, podem ser lidas à luz da construção de uma resistência que molda a tentativa de mudança do que está estabelecido. (NOGUEIRA, 2018, p. 132)

As autoras femininas medievais contribuíram para que a literatura medieval aumentasse seu acervo em relação à testemunhos e ideais do sagrado, muitas dessas mulheres escreveram sobre a sua relação com o divino, aproximando-se do místico e

tentando explicar a representação da mulher nos textos literários. Como a historiadora Danielle Régnier-Bohler cita:

A palavra feminina medieval no entanto apenas pede para se abrir, e se reconhece a existência de algumas mulheres trovadoras, se admite a existência de uma certa Maria de França, se seguem os traços ainda muito pouco conhecidos, mas bem afirmados, de uma Cristina de Pisano, penetra-se no campo da mulher letrada, e mais largamente no da espiritualidade feminina (RÉGNIER-BOHLER, 1990, p. 519-520)

Ao falarmos em “mística” estamos nos referindo a um grande número de mulheres, entre elas Marguerite Porete⁸¹, Catarina de Siena⁸², Rosvita⁸³, tornaram-se figuras fundamentais na vida religiosa na Idade Medieval. Dedicar uma vida a religiosidade nunca foi fácil, os clérigos ocupam grandes status de poder, mandando e desmandando não só na Igreja como na sociedade e até na monarquia. Mas, estas mulheres conseguiram revolucionar movimentos internos e externos na religiosidade, explanando suas profecias, visões, pensamentos, visando seu próprio lugar de fala, caracterizando-se por linguagens poéticas, alegóricas e um estilo de vida espiritual, como é o caso da santa Hildegarda de Bingen.

No outro lado temos a mística contemporânea, que irá expressar sua experiência religiosa através da transcendência, promovendo o testemunho do fascínio e do místico. O mistério é um dos principais elementos que temos nesse período histórico em relação ao misticismo contemporâneo, pois o mistério é um acontecimento religioso universal, na qual há uma experimentação do seu eu mais íntimo e subjetivo.

Entretanto, o misticismo do hoje ligada ao mistério que acomete o Divino, disponibiliza um aprofundamento da subjetividade com a interpretação que pode ser tirado disto e é um dos desafios do século XX, porque houveram transformações de como se vê a religião, pois até chegar este ponto, na história houveram revoluções como a Reforma Protestante, Iluminismo e entre outros.

A transcendência é uma manifestação dos desejos mais íntimos que refletem uma experiência particular daquilo que se viu e sentiu, tomando o seu Deus como único. As

⁸¹ Marguerite Porete foi primeiro caso de condenação por heresia na França, em meio à cultura e à espiritualidade europeia cristã do final da Idade Média.

⁸² Catarina de Siena foi uma filósofa escolástica e teóloga do século XIV.

⁸³ Rosvita de Gandersheim foi a primeira poetisa de origem germânica, tendo escrito toda a sua obra em latim.

místicas contemporâneas vão dinamizar seus pensamentos e interpretações que elas sentiram ao transcender, buscando o erótico para expressarem-se. Como diz Rudolf Otto:

A criatura que, perante ele treme, se humilha e perde a coragem, experimenta ao mesmo tempo o impulso de se voltar para ele e até dele se apropriar de qualquer maneira. O mistério não é para ela só espantoso, é também o maravilhoso. Ao lado deste elemento perturbador aparece algo que seduz, arrasta, arrebatava estranhamente, que cresce em intensidade até produzir o delírio e o inebriamento; é o elemento dionisíaco da ação do numen. (MARIANI, *apud* OTTO, 1920, p. 50)

Como na Idade Média, as vozes femininas contemporâneas sofreram repressão por seus escritos, seus pensamentos, sendo questionadas sobre sua religiosidade. Em Portugal, na época do salazarismo, Florbela Espanca recebeu várias críticas, principalmente pelos seguidores da Igreja, por tratar a religiosidade e a mulher com um teor erótico.

Nas estruturas patriarcais ao longo das eras, houve um paradoxo na devoção do homem pela mulher, alguns sentiam medo, outros queriam desvendar o mistério da figura feminina e este medo fez com que a mulher fosse vista como uma imagem do pecado e assim fossem negligenciadas.

Um mal magnífico, venenosa e enganadora, era assim que chamavam as mulheres naquela época. A Igreja embarcou nessa imagem da mulher ser fruto de um pecado, principalmente quando existe a figura de Eva, para se usar de exemplo. E as escritoras abriram espaço para trabalhar acerca da dicotomia e moralismo existente entre as duas figuras femininas: Maria e Eva.

Na história cristã, a sexualidade é um pecado por excelência e desde a criação da sociedade patriarcal e tradicional, os homens começaram a ter um costume de culpar as mulheres pelos seus feitos. Os religiosos da época usam essa imagem de pecadora de Eva, para excluir a mulher da religião. Santo Agostinho dizia:

Todo ser humano possui uma alma espiritual assexuada e um corpo sexuado. No indivíduo masculino, o corpo reflete a alma, o que não é o caso da mulher. O homem é portanto plenamente a imagem de Deus, mas não a mulher, que é só é por sua alma e cujo corpo constitui um obstáculo permanente ao exercício de sua razão. Inferior ao homem, a mulher deve então ser-lhe submissa. (AGOSTINHO *apud* DELUMEAU, 1989, p. 316)

Hildegarda de Bingen mudou este pensamento de Santo Agostinho na sua segunda visão intitulada de “*A criação e a queda*”, de forma alegórica descreve a queda de Lúcifer

e dos anjos que o seguiam, sendo representados por estrelas ou “lâmpadas vivas”. E consequentemente a queda de Adão e Eva.

Eva é representada por uma nuvem brilhante, cheia de estrelas, porque é a mãe de todos os viventes, e assim seus filhos não nascidos, substituiriam os anjos caídos. A escritora discorda da narrativa do Gênesis, pois enquanto este culpa Eva pela expulsão do ser humano do Paraíso, Hildegarda absolve Eva, colocando a culpa no Satã, havendo uma nova interpretação e rompendo com a tendência misógina quanto se interpreta Gênesis.

Hildegarda explica que as consequências dos atos de Eva ao comer a maçã, fez dela uma vilã e esta imagem criada perpetuou-se por vários séculos, porém o que a abadessa esclarece é que o pecado de Eva foi menor que o de Lúcifer, pois ela só queria o conhecimento do mundo que viviam, já Lúcifer traiu o Senhor ao gananciar mais.

A moral e a imagem pública de Eva ficou marcada pela queda do Paraíso, tanto que até os dias atuais ela é lembrada por este ato, fazendo-a ser uma figura vilanizada, não tanto quanto antigamente, mas ainda sim carrega essa imagem. A partir de Eva, as suas filhas, são tachadas como sedutoras e que levam os homens a perdição.

Hildegarda de Bingen na cantiga “*Responsório*”, explana um pouco sobre como enxergava a culpabilidade de Eva excluindo a sua culpa que por séculos foi lhe atribuída, além de glorificar Maria:

Ave, Maria, ó autora de vida,
que reedificas a salvação,
a morte pertubaste
a serpente esmagaste,
para a qual se levantou Eva
erecta a cabeça de orgulho.
Calcaste-a sob os pés,
o celestial Filho de Deus
Deus inspirou.
antíssima Mãe, salve,
teu Nascimento do céu enviado deste ao mundo
que o Espírito de Deus inspirou.
Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
Que o Espírito de Deus inspirou.

Nesta cantiga temos a representação da serpente como uma das culpadas pela morte de Eva. Pois, foi com a figura da serpente que o diabo se fez presente na queda de Adão e Eva. Hildegarda explica que a escolha deste animal foi feita a partir da dualidade de sua natureza, podendo ficar tanto na água quanto na terra.

A serpente tem um viés manipulador, que engana o homem com sua malícia e ambiguidade em suas falas. Ao conseguir tamanha façanha o diabo conseguiu com que o homem perdesse tudo que tinha desde sua integridade até a confiança de deus:

—Ao provar a maçã, o homem adquiriu a ciência do bem e do mal e, em seu julgamento, não percebeu que havia pecado; o diabo foi quem infundiu no homem todo o mal, mal que foi apagado pelas águas do batismol (HILDEGARDA, LVM, 6,16).

Ao cometer o pecado mais transgressor e original, o ser humano ao trair a confiança de Deus, fez com que as portas do Paraíso fossem fechadas para a humanidade. E só abririam novamente estas portas, quando o filho de Deus, Jesus, nascesse, pois ele seria a encarnação da pureza e da sabedoria. Como está explicito neste trecho de *Responsório* de Hildegarda de Bingen:

para a qual se levantou Eva
erecta a cabeça de orgulho.
Calcaste-a sob os pés,
o celestial Filho de Deus
Deus inspirou

Se com a queda a mulher é submetida a passar por ciclos de dores, tanto menstrual quanto do parto. Com o nascimento de Cristo, temos uma redenção. Sendo assim Maria uma figura importante na cantiga *Responsório*.

Santíssima Mãe, salve,
teu Nascimento do céu enviado deste ao mundo
que o Espírito de Deus inspirou.
Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
Que o Espírito de Deus inspirou.

Hildegarda compara Eva e Maria quando diz que a criação de Eva foi feita sem nenhuma dor ou sofrimento, assim como o nascimento de Jesus Cristo, onde Maria não passou pela dor do parto:

—Eva não foi criada de semente, sim da carne do homem, já que Deus a criou com aquela mesma manifestação da potência com que mandou seu Filho à Virgem. (...) jamais tinham vindo ao mundo outras mulheres como Eva Virgem e Mãe, e Maria, Mãe e Virgem. Deste modo, Deus se revestiu de forma humana e com ela ocultou a mesma natureza divina, a que os anjos contemplam no Céul. (HILDEGARDA, LDO, 3, 2, 13).

Sawyer (1992, p. 281) defende a ideia de que existe uma “relação tipológica” entre ambas mulheres, apresentando o modo como os vários representantes da Igreja fortifica o ideal de suas similaridades, mas também de suas diferenças.

Por mais que a Igreja prolifere a visão negativa de Eva, existe uma ambiguidade acerca deste pensamento. Eva é culpada pela queda, mas também ela é considerada fundamental, assim como Maria, para a volta de Cristo. Na qual, Maria é considerada a “nova Eva” quando carrega em seu ventre Jesus, o filho de Deus, o impacto de sua importância vai redimir os pecados cometidos por Eva, trazendo um salvador para a humanidade.

Maria e Eva são seguidas por pensamentos duais. Eva é o modelo que a mulher é, ao passo em que Maria é o que a mulher deveria ser, mesmo tendo uma imagem muito imaculada para ser seguida por qualquer pessoa. Como Toldy (1998, p. 41) explica: “O discurso de exaltação de Maria por contraste com Eva estabelece a cisão, não apenas entre ela e Eva, mas entre ela e todas as mulheres, representadas em Eva.”

Enquanto Hildegarda tem uma visão religiosa e social acerca de Eva e Maria. Florbela Espanca vai se abranger em outro campo, o transcendental e místico, para falar dessas suas figuras femininas da Bíblia.

O eu lírico poético de Florbela Espanca tem a capacidade de transformar as palavras, seduzindo o leitor com sua singularidade. O eu lírico faz o convite ao leitor para que experimente as emoções, os desejos, fazendo-o aceitar os riscos.

As vozes femininas que muito se expressam em suas poesias, são as três figuras femininas religiosas: Lilith, Eva e Maria. Estes mitos ocidentais expressam-se em temas como sedução, vaidade, pecado, sonhos em contrapartida também há a virgindade, a dor, o sofrimento. Assuntos que são opostos ao que a sociedade patriarcal está acostumada a tratar.

Lilith na visão judaico-cristã, segundo o Zohar, foi a primeira mulher de Adão, sendo criada ao mesmo que o homem. A sua imagem na cultura ocidental cristã foi esquecida pelo fato que ela não era submissa a Adão, sendo mais que sua esposa ou objeto sexual, questionando e argumentando sobre tudo.

Por não aceitar ser inferior a Adão, Lilith se rebela, criando uma ruptura no equilíbrio que havia. Quando a mulher se afasta, Adão se sente só, abandonado e tem medo, indo falar com Deus sobre. Lilith virou uma figura que não se dobra as vontades do homem. A ideia que uma mulher não é submissa, faz com que o catolicismo exclua a sua imagem e sua história dos seus registros, pois o patriarcado tem que reinar e perpetuar o poder masculino pelo restante da sociedade.

Um exemplo de que se a mulher cometer um erro acaba virando a vilã da história, esta é Eva. Desde o princípio foi criada para ser boa e submissa, mesmo assim ela não escapa dos julgamentos cristãos, pois nesta visão ela é a culpada pela queda original, expulsando o ser humano do paraíso.

Existe uma dualidade entre Lilith e Eva, enquanto a primeira tem um caráter de resistência, Eva por mais que tenha sido submissa, não deixa de fazer as suas vontades, tendo pensamentos próprios que a fazem se questionar, por isso que conseguiu ser enganada pela serpente, porque o animal percebeu a natureza curiosa da mulher.

Nas poesias de Florbela Espanca, a figura de Lilith vai ser perpetuada através dos sonhos e do misticismo das várias obras da poetisa, como Maria Lucia Dal Farra destacou em um dos prefácios de Florbela:

A escolha do sonho como registro de capturação da realidade, o peso concreto da morte, associado ao amor, e a escolha de valores noturnos enquanto específicos designadores do feminino. E, desde aqui, desde a nascente da poética de Florbela, ficam definitivamente seladas e imbricadas as suas mais significativas constantes: a condição feminina e a marginalidade. Tanto o sonho, quanto a morte abrem a vida, para esta jovem poetisa, em um espaço intervalar revertem-na num universo de exceção, num mundo-fora-da-existência que, gratificadamente, abre uma brecha na ordem inabalável e convencional. Aí, a vida se desloca do curso habitual e as regras se tornam outras. Há uma suspensão do tempo real e do espaço físico, que contraria o princípio da realidade, visto por Florbela como prerrogativa masculina, e que instaura, ao contrário, o princípio do prazer, atribuição feminina (1996, p. XXVIII).

O mito de Eva também faz parte da tradição judaico-cristã. O patriarcado a julga por ser insatisfeita, pois Deus lhe deu tudo que o ser humano poderia precisar, mas mesmo assim se sentiu insatisfeita, comendo da maçã e propiciou a expulsão do paraíso.

Florbela Espanca fala um pouco sobre essas duas figuras femininas, juntamente com o pensamento de se tornar a Virgem Maria, no poema *Mais Alto* que se encontra no livro *Charneca em Flor*.

Mais alto, sim! mais alto, mais além
Do sonho, onde morar a dor da vida,
Até sair de mim! Ser a Perdida,
A que se não encontra! Aquela a quem

O mundo não conhece por Alguém!
Ser orgulho, ser águia na subida,
Até chegar a ser, entontecida,
Aquela que sonhou o meu desdém!

Mais alto, sim! Mais alto! A Intangível!
Turrís Ebúrnea erguida nos espaços,
A rutilante luz dum impossível!

Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber
O mal da vida dentro dos meus braços,
Dos meus divinos braços de Mulher!

Para Florbela Espanca a dor tem um sentido ambíguo porque, apesar de tudo o que se têm a respeito sobre o sofrimento, mágoa, rejeição, em contrapartida há uma identificação de gênero. A corrente da “dor da vida” representa um bem maior, pois é com todo esse misto de emoções que a poetisa consegue dar vida aos seus trabalhos.

Segundo Del Farra (1996, p. 100), ao transcender, Florbela deriva em se torna a Intangível, a Turrís Ebúrnea⁸⁴, uma Virgem Maria envolvida por uma luz brilhante, onde a imagem da mulher Santa é um ser impossível. Como está explícito nesse trecho do poema “Mais Alto”:

Mais alto, sim! Mais alto! Onde couber
O mal da vida dentro dos meus braços,
Dos meus divinos braços de Mulher!

Carl Jung (1978) em uma abordagem psicológica acerca das simbologias em sonho, sugere um inconsciente tanto coletivo quanto pessoal. Identificando figuras do

⁸⁴ Turrís Ebúrnea, é uma expressão em latim para “Torre de Marfim”. Na tradição judaico-cristã é um símbolo de nobre pureza

mundo exterior que fica preso em nossa mente, que ao adormecer pode se manifestar através do inconsciente, Jung lida essas questões sob o aspecto dos arquétipos.

Os arquétipos se manifestam através de símbolos universais, que ajudam no melhor desenvolvimento que o significado de alguns sonhos ou figuras aparecem. Cada símbolo ou figura que aparece no sonho pode representar um aspecto do sonhador, onde talvez esteja sofrendo por algo ou está ansioso e etc.

Para a psicologia junguiana, os símbolos são linguagens na qual expressamos em nossos sonhos, podendo dizer mais que palavras. Por mais que se utilize de símbolos universais nessa metodologia psicológica, há a necessidade de saber do inconsciente do paciente, para ter uma compreensão mais profunda acerca do entendimento do sonho.

Os arquétipos mais importantes são os animus/anima⁸⁵ e a sombra. Todos representam uma parte da pessoa que sonha e do que ela é. Podendo ser encontrado no sonho através de um ancião, ou de uma pessoa que admiramos, de um animal e entre outros.

Então, quando Florbela tem esse sonho de querer sair dela para alcançar o maior exemplo de pureza que a humanidade já conhece, ela está tentando se ligar com a Virgem Maria. Mas, sem desmerecer as outras figuras femininas, - Lilith e Eva -, pois invés de rejeita-las, deseja o contrário, acolhê-las em seus braços, nos seus *“divinos braços de mulher”*

A terceira figura que Florbela Espanca trabalha em seus poemas é Maria. O que nós sabemos sobre a vida dela, vem através do Novo Testamento da Bíblia, na qual a sua maior realização e reconhecimento vem pelo fato de ter sido a mãe de Jesus Cristo, o Salvador.

Por cuja concepção ter sido imaculada, isto é, da mais pura forma sem o desejo e a realização do ato sexual, Maria acabou por ser santificada e usada como exemplo a ser seguida por todas as mulheres do ocidente.

Se analisarmos a partir de Jung, a simbologia coletiva que temos sob Maria é feita sob a perspectiva da Igreja, trazendo o status de virgem para a mulher, mesmo não mudando nenhum pensamento patriarcal, ou seja, Maria pode ter trazido uma redenção,

⁸⁵ Aspectos do inconsciente pessoal de um indivíduo, opostos a sua persona, ou uma característica consistente em sua personalidade.

mas a misoginia da sociedade continua a exercer um poder sob a mulher. Sicuteri, explica “O século atual viveu uma tentativa de recuperação simbólica do feminino na assunção dogmática de Maria aos céus, esquecendo-se do vetor terra/infernos, desconhecendo a existência de Lilith” (SICUTERI, 1985, p. 142).

Então pode-se pensar que por Maria ter sido alvo de orações, de pedidos, por grande parte dos cristãos do século IV, a Igreja a tornou uma eterna virgem fazendo com que esse tipo feminino fosse uma regra para todas as outras mulheres. Porém sempre evidenciando a culpa de Eva para que sempre haja uma manutenção no patriarcado.

Florbela Espanca quando escreve sobre um desses três mitos ela busca pela essência do feminino autônomo, isto é, evidenciando a autossuficiência da mulher. Mas, quando se trata de Maria, há um martírio em seus poemas. Como está evidenciado no soneto “*A minha dor*”, no Livro das Magoas.

A minha dor é um convento ideal
Cheio de claustros, sombras, arcarias,
Aonde a pedra em **convulsões** sombrias
Tem linhas dum requinte escultural.
Os sinos tem dobres d’agonia
Ao **gerner**, comovidos, o seu mal....
E todos têm som de funeral
Ao bater horas, no correr dos dias...
A minha Dor é um convento. Há lírios
Dum roxo macerado de **martírios**,
Tão belos como nunca os viu alguém!
Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo, e grito e choro!
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...
(ESPANCA, 1996, p. 138)

As palavras “convulsões”, “gerner”, “martírio” vão nos remeter ao erotismo dos poemas florbelianos, onde o eu lírico vai transcender ao sentir o orgasmo chegar, na qual há um louvor ao se martirizar, segundo Perrot (2007, p. 18) “é uma honra suntuosa”, de alcançar a glória, visto que, nesse contexto do convento, as mulheres ficam presas a um âmbito privado.

No soneto “*De joelhos*”, Florbela utiliza-se da denotação de uma oração para evocar a imagem de uma criança, que seria Jesus Cristo, e que todos deveriam se inclinar para o Salvador.

“Bendita seja a Mãe que te gerou.”
Bendito o leite que te fez crescer.
Bendito o berço onde te embalou
A tua ama, pra te adormecer!
Bendita essa canção que acalentou
Da tua vida o doce alvorecer...
Bendita seja a lua que inundou
De luz, a terra, só pra te ver..
Benditos sejam todos que te amarem,
As que em volta de ti ajoelharem,
Numa grande paixão fervente e louca!
E se mais que eu, um dia, te quiser
Alguém, bendita seja essa Mulher,
Bendito seja o beijo dessa boca.

Outros poemas de Florbela Espanca que vai nos levar para o campo do erotismo são: *Renúncia e Horas Rubras*, do *Livro de Sórora Saudade*. O primeiro poema vai se tratar do perigo da sedução, do erotismo, que são traços atrativos do Satanás.

A minha mocidade outrora eu pus
No tranqüilo convento da tristeza;
Lá passa dias, noites, sempre presa,
Olhos fechados, magras mãos em cruz....
Lá fora, a lua, Satanás, seduz!
Desdobra-se me requintes de beleza...
É como um beijo ardente a natureza...
A minha cela é como um rio de luz...
Fecha os teus olhos bem! Não vejas nada!
Empalidece mais! E, resignada,
Prende os teus braços a uma cruz maior!
Gela ainda a mortalha que te encerra!
Enche a boca de cinzas e de terra,

Ó minha mocidade toda em flor! (ESPANCA, 1996, p. 194)

Em *Horas Rubras*, o temperamento amoroso não se disfarça em seu título, mostrando a excitação da eu lírico, atingindo o seu ápice, no decorrer do tempo entre os dois amantes. A palavra “rubras”, remete ao tom de vermelho, muito associada a cor da paixão, enquanto os movimentos dos amantes vão acontecendo, as cores do céu vão mudando, do negro para o nascimento do sol, os raios solares em tons amarelados e alaranjados, a coloração relaciona-se com o orgasmo adquirido entre a mulher o homem, expondo uma verdadeira manifestação entre o céu e a terra.

Horas profundas, lentas e caladas
Feitas de beijos rubros e ardentes,
De noites de volúpia, noites quentes
Onde há risos de virgens desmaiadas...

Oiço olaias em flor às gargalhadas...
Tombam astros em fogo, astros dementes,
E do luar os beijos languescentes
São pedaços de prata p'las estradas...

Os meus lábios são brancos como lagos...
Os meus braços são leves como afagos,
Vestiu-os o luar de sedas puras...

Sou chama e neve e branca e mist'riosa...
E sou, talvez, na noite voluptuosa,
Ó meu Poeta, o beijo que procuras!

A análise dos poemas tanto de Hildegarda de Bingen quanto de Florbela Espanca, nos revela dois pensamentos que transcendentos, mas que têm suas diferenças, lutando por uma igualdade em tempos históricos distintos. Na abadessa, a sua religiosidade, sua medicina e seus pensamentos sociais vão expressar-se para dar lugar as mulheres, eliminado a culpabilidade que Eva carrega, e enxergando um papel que cabia a si em resgatar o papel da mulher na sociedade.

Já Florbela Espanca, traz consigo um erotismo misturado com a religiosidade, sendo ousada para a sua época. Denotando a identificação com o desejo pela liberdade de expressão artística, cultural e humana, mostrando que a mulher no século XX, anseia pela liberdade das amarras que secularmente foram construídas pelo pensamento e pelo domínio patriarcal que a emparedam, tanto na esfera sexual quanto na sociocultural.

Referências

BINGEN, Hildegarda de. **SCIVIAS**, conhece os caminhos do Senhor. Tradução: Paulo Ferreira Valério. São Paulo: Paulus, 2015. 772 p.

BINGEN, Hildegarda de. **Flor Brilhante**. 1.ed. Portugal: Assirio & Alvim. 2004

DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã: a mulher. In: **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 310-349.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**. Tradução: Maria Helena da Cruz Coelho Porto: Afrontamento, 1990. 5v. Volume 2.

ESPANCA, Florbela. **Charneca em Flor**. 1.ed. Portugal: Batel. 2011.

ESPANCA, Florbela. **Livro das Magoas**. Biblioteca digital. 2015.

ESPANCA, Florbela. **Soror da Saudade**. Lisboa: Tipografia A Americana. 1923.

FARRA, Maria Lúcia Dal. **Florbela Erótica**. 2002, n.19. Universidade de Sergipe.

FERREIRA, Leticia Schneider. **Entre Eva e Maria**: a construção do feminino e as representações do pecado da luxúria no Livro das Confissões de Martin Perez. 2012. 333f. *Dissertação de Doutorado*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

JUNG, C.G. **A Natureza da Psique**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MARIANI, Ceci Baptista. **Mística e Teologia**: Desafios contemporâneos e contribuições. 2009. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/18285/18285.PDF>. Acesso em: 1 de agosto de 2019.

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. Escritoras medievais: transgressões silenciadas. In: BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado (orgs.). **Vozes de Mulheres da Idade Média**. João Pessoa: Editora UFPB. 2018.

PERNOUD, Régine. **Hildegard de Bingen**: A consciência inspirada no século XII. Rio de Janeiro: Rocco. 1996

PINHEIRO, Mirtes Emília. **Desvendando Eva**: O feminino em Hildegarda de Bingen. 2017. 251f. *Dissertação de Doutorado*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Vozes literárias, vozes místicas. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (dirs.). **História das mulheres no ocidente**. Tradução: Maria Helena da Cruz Coelho Porto: Afrontamento, 1990. 5v. Volume 2

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: a Lua negra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

A FIGURA MARIANA NO NASCIMENTO DE SÃO JOÃO E VISITAÇÃO DE SANTA ISABEL

Verônica Cruz Cerqueira⁸⁶

O auto do *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel* de Fernão Mendes retrata a história do nascimento do referido santo e da visita que fez *Nossa Senhora* a sua prima *Isabel*, tal narrativa pode ser encontrada nos primeiros capítulos do Evangelho de S. Lucas, visto que foi este o evangelista que mais tratou dos fatos que ocorreram na infância de Cristo. Contudo, há ainda vários episódios que não estão diretamente ligados à narrativa bíblica, como é o caso do diálogo entre os judeus, *Golgota e Rabinel*, como também da disputa de dois estudantes devotos (*Dinarte e Levita*) de *S. João Batista* e de *S. João Evangelista*, além da introdução do diálogo e da cantoria dos pastores *Hilário, Constanço, Benito e Giom* que encerram o auto. Neste momento daremos ênfase a análise da parte que trata do argumento da peça e a partir dela observaremos como Fernão Mendes apresenta a figura mariana.

De início, entra um *Pregador*, Frei Grigório de Calicou (vv. 19-20), fazendo o papel de apresentador do auto, diz o argumento da peça, no qual encontramos as primeiras palavras sobre *Nossa Senhora*:

Entra primeiro o Pregador

Vade Virginis Maria
visitatio Elisabeth
e vade com alegria
levavam por companhia
a seu esposo José
esta senhora e a Fé
por mostrar sua humildade
visitou Elisabeth
com gram prazer e vontade
partindo de Nazaré
(CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 1-10).

Era comum no teatro religioso medieval o apresentador fazer a introdução do argumento da peça e, além disso, muitas vezes, exortava a platéia sobre sua conduta social e religiosa. É o que faz de forma veemente, Frei Grigório, quando prega sobre a santidade e a entrada no Paraíso, adverte a todos que é preciso ter boa conduta, jejuar e orar, praticar

⁸⁶ PPGLitCult-UFBA/SEDUC-AL.

a caridade e ser humilde, como também sempre almejar as coisas do alto. O caminho para o Paraíso é longo e tortuoso, por isso é preciso ter fé e ser piedoso:

E nam cuideis que é riso
minhas obras e falar
quero-vos desenganar
que quem for ò paraíso
santo se pode chamar.
E nam se pode alcançar
esta bem-aventurança
com prazer nem com folgar
mas com paixão e chorar
e ter grande confiança.
E assi ter esperança
no jejum e no rezar
porque a glória nam se alcança
com joguinhos nem jogar
nem a Deos fazer ofensa
senão com muita pendenza
e com males geminentes
e martirem penitentes
e com vta reperaença
assi qui vid'inocentes
por sumus tot nos patentes
os tiram de seu estado
fica o vinho entornado
e vós ficais magoado
com vossas mágoas presentes
(CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 31-55).

Para corroborar com seu discurso, o *Pregador* aponta modelos de santidade a serem seguidos para que os exortados possam alcançar o Paraíso, aponta-lhes como exemplo os dois santos que são personagens do auto, *S. João Batista* e *S. João Evangelista*, cada qual com sua contribuição no Plano da Salvação. O primeiro foi quem precedeu o Messias, a voz que clamou no deserto para que o povo preparasse o caminho para a chegada do Senhor (Jo 1, 23), com caminhar reto e caridoso, sendo prudentes em seus ofícios e batizava-os com água, afim de que fossem batizados por Cristo pelo Espírito Santo (Lc 3, 10-18). Enquanto o segundo, S. João, o evangelista, foi-lhe dada o privilégio da “revelação dos mistérios concernentes à Divindade do Verbo e ao fim do mundo” (VARAZZE, 2003, p.113), a ele Cristo confiou sua mãe (Jo 19, 25-27); é ele quem, junto com Pedro, dá testemunho da ressurreição de Cristo, após o anúncio feito por Maria Madalena (Jo 20, 1-10). Assim sendo, são os santos modelos mais adequados para serem seguidos por aqueles que pretendem entrar no Reino dos Céus, seres humanos que em vida sofreram, mas continuaram glorificando a Deus e por tal razão Frei Grigório os apresenta como exemplo de santidade.

Porque disse sam João
credente in salvator
et credentes in passion
porque crendo no senhor
nam terás condenação
e este santo barão
chamava-se Evangelista
porque dava mais rezão
e tinha mais devação
que nenhum caramonista.
E agora do Bautista
pomos outro fundamento
onde vai o nascimento
como na lenda é visto
e mais no seu argumento
e tiramos-lh' o tormento
e sua morte e paixão
por terdes contentamento
como se lê no avento
e mais nesta pregação
(CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 158-157).

Chegando ao final do prólogo, o *Pregador* retoma seu papel de apresentador e introduz na cena um resumo da história que se passará. Em seguida,

Vai-se o Pregador e vem Zacarias pedindo a Deos que lhe dê filho, e diz Zacarias:

Ó povo glorificado
servos de Deos verdadeiro
do senhor sejais salvado
pois eu triste desditado
sam tam mal-aventurado
sem ter filho nem herdeiro
e pois tenho tal marteiro
e vejo tanto pesar
ó Deos padre verdadeiro
pois és senhor por inteiro
tu me queiras ajudar
e me queiras consolar
que vivo desconsolado
e a ti quero clamar
pera que me hajas de dar
com que seja descansado
sem prazer nem alegria
nem menos vejo um dia
de meu bem tam desejado
como eu senhor queria.
Queria filho herdeiro
pera sempre te adorar
com amor mui verdadeiro
e assi o teu marteiro
que na cruz hás de passar
e assi pera pregar
a tua fé verdadeira
e no mundo a espalhar

e pera trazer bandeira
com que haja de guerrear
(CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 244-273).

Segundo o Evangelho de Lucas, Zacarias foi sacerdote de idade avançada, pertencia à ordem de Abias, vivia na Judeia e era encarregado pela manutenção do templo, na época do reinado de Herodes. Casado com Isabel, da descendência de Aarão, não teve filhos, pois sua esposa era estéril, mas como era um homem de fé, não deixou de sempre suplicar a Deus que lhes desse um filho (Lc 1, 5-25). No auto, após *Zacarias* terminar sua oração entra um *Anjo*, a trazer-lhe a boa nova. O diálogo, que acontece entre *Zacarias* e o *Anjo*, é uma das partes que ligam o auto religioso à *Bíblia*, na qual encontramos a seguinte passagem:

Disse-lhe o Anjo: ‘Não temas, Zacarias, porque tua súplica foi ouvida, e Isabel, tua mulher, te dará um filho, ao qual porás o nome de João. [...] ficará pleno do Espírito Santo ainda no seio da mãe e converterá muitos dos filhos de Israel ao Senhor, seu Deus. Ele caminhará a sua frente, como espírito e o poder de Elias’ (Lc 1, 13-17).

É a partir desta passagem que o auto é desenvolvido, a história do nascimento de S. João Batista, que é o último profeta a anunciar a chegada do Messias. Na narrativa bíblica, João Batista é o predecessor de Cristo, ou seja, ele é a prefiguração do Messias, esta interpretação figural, dá-se pelo fato de que João é a voz que clama no deserto a anunciar a chegada do Salvador, pois como está escrito em Lucas 3, 16: “João tomou a palavra e disse a todos: ‘Eu vos batizo com a água, mas vem aquele que é mais forte do que eu, do qual não sou digno de desamarrar as correias das sandálias; Ele vos batizará com o Espírito Santo e o fogo’”. Assim, é estabelecida uma ligação entre as duas pessoas, ou seja, João (a prefiguração) não significa somente a si mesmo, mas também a Cristo (figura), este completa a promessa feita pelo prefigurado, dentro de um tempo histórico, em um plano maior da Verdade.

Retomemos ao auto, após a saída do *Anjo*, entram em cena os dois judeus (*Golgota* e *Rabinel*), de início estão preocupados com a situação de *Zacarias*, logo depois encenam um diálogo jocoso imerso em querelas cotidianas, o que configura um entremez na peça.

Rabinel: Bom será de se buscar
o templo bem rebuscado
e revolver e catar
pera que hajamos d’achar
este mal tam enlodado.
Porque se estiver quedado

será a gente desmaiada
e o povo emborulhado
ũa trama escascada
por onde seja matado.
Golgata: Olhai cá senhor cunhado
não me faleis deste jeito
porque sam muito avisado
e sam muito mais dereito
qu'um pinheiro enchapotado
e porquanto é escusado
pera mi essa rezão
nam sendo vós o letrado
nem menos de concrusão
fazei-vos muito avisado.
Rabinel: Como sois endiabrado
valha-me santo Moisés
vós já sois mais agastado
que Abrão de Carcavém
nem que Bento Enfultrelado
está mais alapardado
que nam dá ũa fala dela
e jaz o triste coitado
aqui mais amarelado
que nam venha cera bela.
Golgata: Acende lá esta vela
acende muito asinha.
Rabinel: Esta nova adevinha
quebranto com muita mela
e lodo mui mais que tinha
(CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 363-397).

A querela termina quando decidem ir buscar ajuda para *Zacarias*, entra em cena o *Anjo* e manda *Zacarias* ir ter com sua mulher, para contar-lhe que terão o filho desejado e acrescenta que *Nossa Senhora* irá visitá-los, porém o *Anjo* já a apresenta como a Mãe de Deus. Conforme Erich Auerbach (2013 [1946]), nos dramas litúrgicos era comum haver uma sobreposição dos fatos narrados, ou seja, no texto do Evangelho de Lucas, Isabel só fica sabendo da gravidez de Maria quando esta chega a sua casa e a saúda. Mas no referido auto, o *Anjo* faz esse prenúncio a *Zacarias*, isso porque o teatro que surge da liturgia faz parte de um “drama único e imenso, cujo começo é a criação do mundo e o pecado original, [a culminância] é a Encarnação e a Paixão, e cujo final, ainda futuro e esperado, é o retorno de Cristo e o Juízo Final” (AUERBACH, 2013 [1946], p. 137). Desta forma, quando o *Anjo* proclama *Nossa Senhora* como “virgem madre de Deos” apresenta um dos dogmas religiosos da Igreja.

E vai-te logo essa hora
santo a tua pousada
e com tua esposada
te abraçarás agora
e será alumiada.

E mais será visitada
da virgem madre de Deos
santa e glorificada
e tu crê minha embaixada
porque me vou aos céus
(CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv.488-497).

Contudo os diálogos entre *Zacarias* e *Santa Isabel* que são apresentados ao público não constam no Evangelho de Lucas e é através deles que veremos como acontece a conversão do texto bíblico em linguagem popular, ou conforme afirma Erich Auerbach, como acontece a combinação do *sermo sublimis* com o *sermo humilis*, uma característica dos escritos do Cristianismo (AUERBACH, 2012 [2007]). No diálogo abaixo, podemos evidenciar a confraternização do piedoso casal, os versos ditos abaixo traduzem o momento da concepção, as palavras simples mostram como aqueles que sempre foram excluídos pela ausência de um filho regozijam na dádiva divina.

Chega onde está santa Isabel e faz que bate à porta e diz:

Abri-me por majestade
vossa pousada real
e abri-me com vontade
pois a graça divinal
nos quis assi visitar
com tal luz e claridade.

Santa Isabel: Oh divina caridade
oh divino criador
oh santíssima trindade
oh verdadeiro senhor
e amador da verdade
dizei-me, senhor, por Deos
esse prazer tam sobido
e dizei-me como marido
por amor do rei dos céus
do qual vós sejais querido.

Zacarias: Sabei que Deos tem ouvido
nosso rogo e devação
e a mi tem prometido
que antes do senhor nacido
nos dará fruto de bênção
e me deu tal liberdade
qual senhora vos direi
dizendo que eu terei
um filho o qual verei
no reino da claridade.

Aqui se abraça.

E receberei com vontade
este abraço singular
que o Deos da piedade
quis comprir nossa vontade
e tal fruto nos quis dar
(CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv.549-579).

Podemos dimensionar o impacto da cena sobre o possível público/leitor se considerarmos o quanto ela poderia espelhar uma sociedade que tinha como uma de suas situações basilares a família e o casamento, e que neste, para a segurança do casal, a maternidade era hipervalorizada, tornada papel central da esposa/mulher. Conforme Claudia Optiz,

na concepção medieval do mundo, a maternidade era tão importante como o casamento ou a situação familiar para o dia-a-dia da mulher e para a sua posição na sociedade. Dar à luz e criar os filhos eram as suas tarefas principais, a “profissão” das mulheres casadas, sobretudo nas regiões mediterrâneas da Europa, apesar do significado cada vez mais reduzido da gravidez e da educação dos filhos na vida quotidiana, tanto entre as famílias artesãs da cidade como entre a nobreza (1990, p. 377-378).

Assim, todo evento quotidiano representado era uma maneira de aproximar o povo do discurso religioso da época. Passado este momento, adentram a cena *José e Nossa Senhora*, que vai ter com *Isabel* e *José* diz a pequena ladainha:

Oh virgem glorificada
oh rosal mui excelente
senhora no vosso ventre
trazeis a rosa prantada
que há de salvar a gente
do pecado penitente
do qual Eva fez pecar
a Adão sendo inocente
mas por rogo da serpente
o fez assí condenar
e vós estrela do mar
e carreira dos errados
nunca soubestes pecar
mas quisestes emparar
e em vosso ventre guardar
o salvador dos pecados
e portanto virgem pura
sois mui dina de louvores
pois nenhũa criatura
teve mais poucos erros
nem do mal foi tam segura
(CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv.631-651).

Na dramaturgia hagiográfica era comum que o santo representado fosse aquele conhecido venerado pelo público contemporâneo à peça, assim *José* é-nos apresentado a imagem de um fiel cristão, suas palavras revelam a devoção que tem por *Nossa Senhora*, através delas percebemos que ele tem consciência de que Maria carrega em seu ventre o Salvador. É ela a Nova Eva, a que gerou “o salvador dos pecados”, “a estrela do mar”, “a carreira dos pecadores” e a “virgem glorificada”, esses epítetos utilizados por *José* são

comuns na tradição popular, fazem parte variadas ladainhas em louvor a Santa Maria. Podemos também observá-los no diálogo entre *Nossa Senhora* e *Santa Isabel*.

Aqui chega Nossa Senhora e diz santa Isabel:

Ó estrela e claridade
e do senhor esposada
ó rainha benta madre
ó virgem de piedade
e dos anjos coroada.
Não abasta a embaixada
que me quis mandar o padre
mas inda, virgem sagrada
ser eu de vós visitada
por ter maior dignidade.

Nossa Senhora:

Mas sabeis em verdade
tudo isto mereceis
e além disto tereis
o reino da claridade
onde sempre vivireis.

Santa Isabel:

E vós virgem reinareis
no reino celestial
onde senhora estareis
e por todos rogareis
ao senhor divinal

(CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 687-706).

A cena da visitação de *Nossa Senhora* a *Santa Isabel* revela toda a presteza daquela em acatar a vontade de Deus, pois mesmo estando grávida, fez a viagem de Nazaré para as montanhas de Judá. Muito além da revelação divina, temos a narrativa de fatos cotidianos da vida humana: são duas donas de casa compartilhando a alegria de serem mães, o convívio em família e a ajuda mútua. Todo este diálogo não pode ser encontrado na *Bíblia*, o que caracteriza uma estratégia do dramaturgo hagiográfico em acomodar “um acontecimento sublime na vida cotidiana, [sem esquecer] que se trata de um objeto sublime conduzido imediatamente da realidade mais simples à verdade mais elevada, escondida e divina” (AUERBACH, 2013 [1946], p.135-136).

Em relação à questão da atemporalidade no drama litúrgico, isto é, o artifício que permite que a narração bíblica seja entendida em qualquer momento da história, de forma que todo acontecimento cotidiano estará relacionado a um contexto histórico universal, para tanto observemos a fala a seguir:

Aqui adora sam João, estando no ventre de sua mãe, a nosso senhor, que Nossa Senhora trazia no seu santo ventre.

Sam João: Ó meu Deos angelical
ó santíssimo cordeiro

a ti Deos quero adorar
pois com teu santo marreiro
o mundo hás de salvar
e pera haver d'atentar
o povo no que direi
a ti quero Deos chamar
e a ti quero bradar
e digo ecce agnus Dei
domine miserere mei
ó meu Deos e meu senhor
a tua fé chamarei
e a ti senhor direi
ó meu Deos e redentor

(CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 707-721).

Na ocasião que o Anjo Gabriel anunciou a Maria que ela foi a escolhida para ser a mãe do Salvador e a saudou dizendo: “alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo” (Lc 1, 28), neste momento ela ficou repleta do Espírito Santo. Em seguida, impelida pelo mesmo espírito foi ao encontro de sua prima para auxiliá-la naquele momento singular. Conforme o Evangelho de Lucas, “quando Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança lhe estremeceu no ventre e Isabel ficou cheia do Espírito Santo” (Lc 1, 41). Muito mais que uma saudação, este momento representa a ligação entre as vidas de Cristo e João Batista, por isso que quando São João, ainda no ventre de sua mãe, adora a Cristo no ventre de Maria, fica explícito na sua fala que ele é conhecedor de toda a história universal, pois faz uma preleção do sacrifício pelo qual Cristo passará (a morte por crucifixão) para a salvação do mundo; por isso São João rende graças a Cristo e sabe que ele é o Messias, o Filho de Deus.

Pode-se observar, com a análise do auto do *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, que a linguagem do texto bíblico usado como matéria-prima do referido auto é incrementada com episódios do cotidiano medieval, seja na cena em que *Nossa Senhora* vai dar assistência a *Isabel*, seja na querela dos dois judeus. Para Auerbach, “a história de Cristo contém todos os seus elementos; quanto mais popular ela se torna, tanto mais seu realismo de origem, intimamente ligado a seu caráter sublime, se desenvolve e floresce” (2012 [2007], p. 18), posto isso, diferente do que se cogita acerca da inserção do *sermo humilis* no *sermo sublimis* bíblico, não há neste processo uma perda do caráter sublime, mas sim uma simplificação da narrativa bíblica para adequá-la ao realismo cotidiano de seus ouvintes/espectadores.

Destarte, as peças medievais advindas dos textos litúrgicos estão inseridas em um contexto universal, pois quando não falam do pecado original (que é o caso do *Mystère d'Adam*), tratam da Encarnação e Paixão do Senhor, assim como da Parusia (o retorno de

Cristo, o Juízo Final). E, para que as lacunas entre os tempos sejam preenchidas, usa-se da prefiguração ou imitação de Cristo, antes da sua Encarnação são os profetas que assumem este papel e após Cristo ter encarnado, são os santos que servem de exemplo para os fiéis. Assim, podemos dizer que São João Batista representa estas duas vertentes de prefiguração, visto que ele é profeta por anunciar a vinda do Salvador e posteriormente passa a santo, como representado no auto, na parte da disputa dos dois estudantes devotos.

Referências

AUERBACH, Erich. Adão e Eva. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 125-150.

AUERBACH, Erich. *Sacrae scripture sermo humilis*. In: **Ensaio de Literatura Ocidental**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 15-28.

JOÃO. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

LUCAS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

MENDES, Fernão. Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel. In: **Centro de Estudos de Teatro**: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 nov. 2019.

VARAZZE, Jacope de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERBO ENCARNADO: RESÍDUOS DO SIRVENTÊS MEDIEVAL NA POESIA INSUBMISSA DE ROBERTO PONTES

Victória Pereira Vasconcelos de Abreu⁸⁷
Elizabeth Dias Martins⁸⁸

Introdução

A inquietação do homem perante as injustiças e opressões sempre gerou discussão sobre a denúncia e o combate a essas formas de cerceamento da liberdade dos seres humanos. A busca pela libertação do que os oprime é, sem dúvida, uma característica inerente ao homem, o que o tira da zona de conforto. Fatores históricos, como a escravidão, as guerras, os regimes totalitários, as ditaduras e perseguições políticas fizeram e fazem com que as pessoas assumam atitudes de conscientização e de protesto sempre que tolhida a liberdade de um povo.

Entre as armas usadas contra a prática tirânica de dominar a sociedade, temos convicção de que a poesia foi empregada de forma valiosa, chegando às pessoas através de palavras de combate, defesa, verdade e denúncia. Os poetas, em vez de usarem armas de fogo, empregaram a palavra como instrumento de luta. Diversos poetas ao longo de nossa história, convictos de que deviam praticar arte de intervenção social fizeram com sua poesia, fala insubmissa⁸⁹. Foram poetas de estro político durante o Romantismo francês, Alphonse de Lamartine (1790-1869) e Victor Hugo (1802-1885). E na Modernidade há os nomes de Paul Éluard (1895-1952), Vladimir Maiakovski (1893-1930), Bertold Brecht (1898-1956), José Gomes Ferreira (1900-1985), Pablo Neruda (1904-1973), Agostinho Neto (1922-1979). Entre os brasileiros, escreveram poemas de participação social Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Moacyr Félix (1926-2005), Thiago de Mello (1926), Reinaldo Jardim (1926- 2011), Ferreira Gullar (1930-2016), Affonso Romano de Sant'Anna (1937), Carlos Nejar (1939), Roberto Pontes (1944), Pedro Terra (1948), entre outros.

Não é privilégio dos modernos o viés político na literatura. Já na Antiguidade, na Grécia, o poeta Arquíloco (705-640 a.C.) exibiu em seu canto uma voz oposta às práticas

⁸⁷ Mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras-Universidade Federal do Ceará.

⁸⁸ Doutora em Letras-PUC/Rio. Docente associado do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

⁸⁹ Expressão utilizada pelo escritor Roberto Pontes em seu livro *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999) que escreve: “Poesia Insubmissa, porque se trata daquela que encerra em seus versos uma voz insurreta” (PONTES, 1999, p. 21).

sociais que o circundavam (PONTES, 1999, p. 21) Porém, é da Idade Média que herdamos um forte modelo de voz combativa: as cantigas de sirventês, poemas de conteúdo satírico, escritos por trovadores medievais, destinados à crítica social da época. Ao contrário do que o senso comum acredita os trovadores não produziram apenas cantigas de amor e amigo, mas se preocuparam em explanar em trovas o desgosto e a insatisfação daquele tempo ao abordar temas como disputas entre reinos por terras, a conduta dos tiranos e questões religiosas desvirtuadas.

No *Cancioneiro da Vaticana* e no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* há, pelo menos, quatro tipos de sirventeses, caracterizados segundo o teor de seu conteúdo: a) moral – dirigidos contra a decadência dos costumes cavaleirescos e a corrupção do clero, por exemplo; b) políticos – que falavam da rivalidade dos senhores feudais, teciam críticas à monarquia e desenvolviam temas como o das Cruzadas; c) literários – que dirigiam acerbos críticas à poesia dos trovadores concorrentes; d) pessoais – que se esmeravam em proferir injúrias contra seus inimigos na arte de trovar. Sabemos, no entanto, que essa divisão é apenas de caráter didático, pois não há nenhuma fórmula prescrita de sirventês, sendo possível encontrá-lo numa mescla de estilos, ou até mesmo noutros que não estão nos agrupados acima. Entre os poetas que compuseram cantigas em sirventês estão Pero Gomes Barroso, Gil Peres Conde, Nuno Fernandes Torneol e Afonso X.

A existência de uma poesia engajada, em especial na Idade Média, o sirventês faz que pensemos a poesia política empregada na modernidade como remanescente daquele modo poético antigo, pois ambas as manifestações compartilham da mesma mentalidade: a da insubmissão. O sirventês, que era uma poesia de cunho satírico, nos traz acidez e força irônica, encontráveis igualmente em poetas modernos. Por isso, dizemos que uma remanesce da outra, não por serem poemas apresentados tal e qual eram naquele período, mas em razão de guardarem a mesma essência, de maneira residual, daquilo que era intervenção social, desejo de liberdade e conscientização contra as mazelas sociais e políticas.

Como listamos no início, vários foram os nomes da poesia que revelaram uma voz insubmissa. No entanto, propomo-nos aqui a investigar a presença da mentalidade colhida do sirventês medieval somente na poesia de Roberto Pontes, tomando por objeto de pesquisa a obra *Verbo Encarnado* (1996).

Roberto Pontes, poeta pertencente à chamada Geração 60 da poesia brasileira, lança-se à prática poética nos anos sessenta, mais precisamente em 1967, quando junto

de outros poetas, como Pedro Lyra, Linhares Filho e Horácio Dídimo, fundaram o Grupo SIN de Literatura, na poesia cearense, que deu voz às mais diversas facetas da produção poética do estado àquela época, além de trazer à tona escritores que mais tarde se tornariam de renome para a crítica, a teoria, a música, o ensaio e a própria poesia. A partir de então, o escritor envereda ativamente no cenário das letras, conceituando-se não só como poeta, mas também como crítico, teórico e ensaísta, premiado tanto por sua produção poética, como também por sua crítica literária.

Dono de uma profícua produção literária, o poeta cearense lança ao longo de seus cinquenta e três anos de carreira mais de uma dezena de livros entre poesia e crítica, dos quais damos destaque aos livros *Lições de Espaço* (1968), condecorado com o prêmio Universidade Federal do Ceará, em 1970; *Memória Corporal* (1982), cujas páginas serviram de *corpus* e análise para a dissertação de mestrado e a tese de doutorado da professora e pesquisadora residualista Fernanda Diniz, em 2007 e em 2017, pela Universidade Federal do Ceará; *Verbo Encarnado* (1996), livro no qual foi publicado o poema *Os ausentes*, dedicado ao amigo de infância Frei Tito de Alencar, traduzido para o francês pelos frades dominicanos de La Tourette, em Lyon; *Hierba Buena/Erva Boa* (2007), livro bilíngue lançado após sua primeira ida a Cuba, em 2007, ano em que representou o Brasil no XII Festival Internacional de Poesia de Havana, integrando a Mesa Diretiva da Junta Mundial de Poesia em Defesa da Humanidade, que foi lançado naquele país no ano seguinte em sua ida à Ilha de Martí, quando do XIII Festival de Poesia de Havana; e *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro* (2012; 2014), ao qual foi outorgado o Prêmio Nacional de Literatura PEN Clube do Brasil 2014.

Para nosso artigo, como dito anteriormente, escolhemos o livro *Verbo Encarnado*, composto de 60 poemas que retratam, de maneira lírica e afirmativa, questões políticas e de contestação contra o poder ditatorial instalado em nosso país. Sobre a obra, Fernando Py, poeta e crítico também da Geração 60, nos diz na orelha do livro:

Coerência que se mostra na atitude severa de combate, denúncia e condenação, mesmo quando não trata das mazelas originárias do golpe militar, mas igualmente das presentes na vida brasileira, principalmente no Nordeste sempre sofrido que o poeta vivencia no sangue e na alma. Coesão que enforma todos os poemas do livro, pois, de certo modo, eles se complementam uns aos outros, lançando luzes novas sobre os problemas dos desvalidos e dos miseráveis no Brasil e no exterior. *Verbo Encarnado*, porém, não representa apenas o desabafo e a revolta. Também reafirma uma posição já assumida, na obra anterior do poeta, a sua marca pessoal diante desse mundo em que vivemos, com frequência hostil e desprezível, mas que poderá vir a ser um dia o universo ideal da espécie humana. (PY, 1996)

A obra reúne poemas de 1964 a 1983, excetuando o ano de 1976. Traz reflexões amadurecidas do autor sobre o espírito combativo de luta pela liberdade do povo. Cada poema tem uma história, uma motivação e podem ser encontradas ao final do livro nas “Notas Posteriores”, dadas pelo próprio autor.

Resíduos do sirventês em *Verbo Encarnado*

Primeiramente, para entendermos o que chamamos aqui de resíduo, necessário se faz uma explanação do método investigativo com o qual optamos por trabalhar. A Teoria da Residualidade foi sistematizada por Roberto Pontes, poeta e também professor da Universidade Federal do Ceará. É embasada em alguns conceitos como os de *mentalidade* e *imaginário*, pertencentes ao repertório terminológico dos historiadores da *École de Annales*. O conceito de resíduo foi por ele aplicado em 1967, pela vez primeira no prefácio ao livro *Sombras* com o qual estreou o poeta e crítico Pedro Lyra. O de *cristalização* está implícito na ideia expressa por Pontes inicialmente em 1970, no ensaio *Vanguarda brasileira: introdução e tese*⁹⁰. O de *hibridação* começou a ser gestado (PONTES, 2020, p. 45) nas discussões sobre o *sincretismo* religioso na cultura brasileira, em 1962, no grupo de estudos denominado CEDES - Centro de Estudos e Debates Sociais, quando das reuniões em torno de textos sobre Sociologia e Política no LICEU do Ceará, onde o poeta cursou os anos finais do chamado ensino clássico (atual ensino Médio). Depois, o conceito de sincretismo:

Por seu caráter de guarda-chuva terminológico e desgaste acentuado nas Ciências Sociais, sobretudo nos estudos antropológicos e sociológicos, [...] veio a ser substituído pela expressão *hibridismo cultural*, adotada por muitos cientistas internacionais da área, mas que a *Teoria da Residualidade* possibilita aplicar, designando o fato social a que o conceito se refere como *hibridação cultural*, por ficar em relevo, assim, o caráter dinâmico do que realmente ocorre na espécie: a *ação de hibridar*, isto é, de compor-se o produto cultural ou literário, de elementos vários, com origem e natureza diversas numa ação criativa. (PONTES, 2020, p. 41)

Ressalte-se que o Grupo SIN de Literatura, do qual fez parte o poeta, “adotou em sua denominação o prefixo *sin* da palavra *sincretismo*” (PONTES, 2020, p. 41).

O conceito de *endoculturação*, último a se somar à sistematização teórica, foi pensado a partir do “axioma vitalista de Ortega y Gasset: ‘eu sou eu e a minha circunstância’” (PONTES, 2020, p. 39), e definido na palestra “Cultura, Arte e

⁹⁰ Este ensaio mereceu o Prêmio Nacional de Literatura ESSO-Jornal de Letras, 1970.

Linguagem”, proferida pelo autor em 2006. Para a sistematização efetiva da teoria, o professor encontrou ao longo de muitos anos aportes teóricos em autores como Guerreiro Ramos, James D. Dana, Nestor García Canclini, Massimo Canevacci, Ortega y Gasset, Raymond Williams, Duby, entre outros, fazendo destes, “confinantes teóricos”, mas não “fiadores” como ressalta o autor no texto “Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade” (PONTES, 2006a, p. 9). Isto porque a Teoria e seus conceitos se constituem de investigação do próprio autor “isto é, delimitam um território singular no domínio da Epistemologia cultural.” (idem). Para a formulação do *corpus* Roberto Pontes não só:

tomou emprestado ideias e termos de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano, como a História, a Antropologia, a Literatura e até mesmo a Química, como também (re)trabalhou esses termos, de modo a criar os seus próprios, para aclimatá-los a uma realidade brasileira. (TORRES, 2017, p. 172)

Ou seja, ao sistematizar o *corpus* teórico ele próprio empregou o processo de cristalização ao adaptar os conceitos às circunstâncias da cultura e da literatura do seu país, do seu povo.

O conceito mais importante para tomarmos conhecimento é o de resíduo, que diferente do que se pode pensar, não é algo que foi descartado e tenha permanecido fincada no passado, ao contrário, resíduo é algo que permanece vivo, porque:

é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. [...] É algo que se transforma, como o mineral bruto tornado jóia na lapidação. [...] O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*. Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo da *cristalização*. (PONTES; MOREIRA, 2006b, p. 2)

Isso equivale ao que se lê em Raymond Williams em seu livro *Marxismo e Literatura*:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente de “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira

consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125)

Portanto, o residual é o que sobrevive ao longo do tempo na mentalidade e no imaginário de outras épocas através do processo de cristalização, não no sentido de petrificado, e sim no de que tem possibilidade de transformação, como o cristal, que ao ser lapidado e polido ganha outras formas. Recorrendo às palavras de Roberto Pontes, enquanto teórico, sobre o referido conceito do *corpus* residual, lemos que:

a *cristalização* consiste numa recolha de material artístico, literário, no caso vertente, que recebe tratamento semelhante ao dado pelo lapidário à rocha bruta para que dela surja a gema preciosa. Trata-se de um polimento estético que depende da maior ou menor habilidade do artista, mas é assim que vêm à luz as obras artísticas, inclusive as obras-primas do repertório universal. (PONTES, 2017, p. 17)

Sobre a força vital do resíduo e a sua capacidade de adaptação e ressurgimento em outros tempos, espaços e culturas, cabem ainda as seguintes considerações acerca da cristalização:

É um processo de polimento, de recriação, reaproveitamento do *resíduo*, que por ser matéria viva, eivada de possibilidades, dá à cristalização um caráter de infinitude. Ao modo da fênix mitológica, o *resíduo*, por ser algo que se mantém através da mentalidade e do imaginário dos povos, torna a cristalização um processo plural e também dinâmico tal qual a essência residual. (MARTINS, 2015, p. 35)

Aqui, no caso deste artigo, o resíduo é a ideia do sirventês, poesia combativa praticada na Idade Média por trovadores e que através do processo de cristalização ainda é possível encontrar na poesia moderna brasileira, de um poeta cearense pertencente à Geração 60 do século XX. É a presença de um elemento cultural do passado, em outro tempo, de maneira modificada, porém ainda presente.

A teoria nos dá o devido suporte para esclarecer como se processa a permanência da mentalidade de engajamento do sirventês do medievo, noutra literatura, esta já contemporânea, a da Geração 60 da poesia brasileira do século XX, explicando-se destarte a presença de um substrato residual específico, isto é, de estratos mentais e culturais trovadorescos que permaneceram cristalizados no imaginário assimilado pelo

poeta Roberto Pontes. Para a presente análise, fizemos o recorte de dois poemas do livro *Verbo Encarnado*.

O primeiro, “Grito contra o vento”, foi escrito em 1968, e segundo Pontes, a escrita do texto pretendeu ser um “reforço da disposição poética e política do autor de emprestar sua voz e sua luta contra a ditadura brasileira, dias antes da edição do famigerado Ato Institucional nº 5, alcunhado AI-5.” (PONTES, 1996, p. 102). Como se lê neste trecho das “Notas Posteriores” é a disposição anímica do eu-poético para a luta através da cedência da sua voz. É o lirismo em função da conscientização. Passemos à leitura do texto:

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
agita o gesto
golpeando o tempo.

Ouve, opressor,
a fanfarra 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!
(PONTES, 1996, p. 35)

Temos aí versos que denunciam a ditadura militar vigente em nosso país àquela época. Neles o poeta se refere ao tirano, assestando-lhe palavras de combate que reclamam liberdade e fortalecimento dos que lutam. O eu-poético enfatiza que não haverá de calar-se diante das crueldades as quais estão sendo impostas ao povo. Ao contrário, seu poema “compele a gritar”, “acusa”, “condena o opressor”, anuncia a marcha dos que

lutam e “a fanfarra a caminho”, proclamando que não há temor, mas entusiasmo coletivo, pois “nossos olhos/ inflamam muitos outros”; e por nada recear, ele se manifesta com decisão: “o meu poema acusa o que não temo”. Demonstra assim, através da palavra poética, que sua escrita não se curva ao arbítrio instaurado e que a o povo deve ser livre. As atrocidades não impedirão o destino de liberdade e de paz que a História lhe reserva, pois “Nada pode mudar o destino de um povo”. Por isso mesmo segue-se o prenúncio do triunfo: “Guardemos tochas para o dia da vitória!”.

Vamos agora ao próximo poema a ser analisado. “Fala sobre o Medo” foi escrito em 1974. Sobre o poema escreveu o autor: “flagrante do pânico que toma conta de todos os cidadãos brasileiros diante da perseguição oficial e oficiosa. Estas recrudescem a cargo dos órgãos de segurança nacional e dos grupos paramilitares, contra os opositores do governo excepcional”. (PONTES, 1996, p. 105). O medo a invadir as pessoas se intensificava, naquele momento, tanto quanto as perseguições. Passemos a “Fala sobre o Medo”:

O medo medra
no meu jardim.
Tem as folhas afiadas
para seu mister
carnívoro.
O medo luta
com as plantas
do meu jardim.
As mais tenras
ele rói
feito bicho-gafanhoto.
As flores
ele mastiga
nas aspas
dos porcos dentes.
O medo ameaça tudo.
As raízes
folhas, flores
os pistilos
caules, galhos
que plantei
reguei, tratei
com armas de operário.
O medo medra
no meu jardim.
Em luta
comigo mesmo
eu sei
ele é o joio
crescendo em mim.
(PONTES, 1996, p. 58)

Nesses versos constatamos que o autor passa para o papel o sentimento de medo que assolava o espírito das pessoas naquele período histórico em que o direito à liberdade estava sendo usurpado *manu militari*. O momento político era turbulento e as pessoas viviam apreensivas de sair até nas ruas e serem vítimas do descontrole governamental. O pavor de conviver com o terror de Estado se alastrava como erva daninha a destruir todo o jardim metaforizado pelo poeta como tempo de paz e beleza. Ninguém podia estar em paz, nem a salvo de delações, pois imaginava que as forças militares e as da inteligência policial poderiam alcançar os cidadãos de maneira brutal. O poeta revela esse sentimento dominante entre os componentes da população, em seu poema, e o faz de maneira delicada e sutil, conseguindo assim mesmo expressar perfeitamente o clima de crueldade a que o povo estava submetido. Quando ele escreve “O medo ameaça tudo”, está a referir-se às conquistas sociais e políticas (organização sindical, organização cooperativa, educação de para a liberdade, reformas de base então em processo, entre outras) que homens simples plantaram, regaram, acalentaram a duras penas, como se deduz do verso: “com armas de operário”, avanços postos em perigo com o advento do golpe militar de abril de 1964.

No final do poema temos que a consciência do homem é atacada pelo temor que germina em seu ânimo, “Em luta/ comigo mesmo/ eu sei/ ele é o joio/ crescendo em mim”. Mas a peleja contra o temor é força que dialeticamente prevalece nos versos dados.

Considerações Finais

Por meio dessa breve análise, acreditamos haver demonstrado que há um resgate do modo poético designado *sirventês* na poesia de Roberto Pontes, tal como demonstramos através de dois poemas com temática insubmissa, de *Verbo Encarnado*. Nota-se que essa produção poética do autor é eivada de elementos que remontam, de maneira residual, a outras mentalidades e momentos literários distintos, no caso, do Trovadorismo, em especial das sátiras morais, abrangidas pela poesia medieval de combate, que é o *sirventês*.

Entender a poesia ponteana como uma produção residual e, por isso, viva, é saber que os versos aqui analisados compõem uma obra cujo teor poético está voltado essencialmente para as questões atemporais: a denúncia das mazelas sociais, o uso da poesia para combater as injustiças vividas pelo povo brasileiro, o desejo de libertação, a

conquista de uma vida de paz e harmonia entre os povos. Tudo isso se coaduna e se acha na poesia do autor estudado.

Portanto, compreende-se que os poemas aqui analisados à luz da Teoria da Residualidade, apontam determinados resíduos existentes na obra ponteana, que possibilitam a cristalização, de maneira residual, de um sirventês contemporâneo.

Referências

MARTINS, Elizabeth Dias. A cristalização da Idade Média na Literatura Brasileira. **Revista Graphos**, vol. 17, nº 2, UFPB/PPGL, 2015, p. 34-39.

MOREIRA, Rubenita. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006 e 14/06/2006. Palestra proferida nos Encontros Literários Moreira Campos em 13/07/2006. Fortaleza: UFC, 2006b.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (digitado), 2006a.

PONTES, Roberto. Sincretismo: A poesia da geração de 60 e a do grupo SIN (1968-2008). **Revista dos Encontros Literários Moreira Campos**. Ano I. n 2. Agosto-Novembro/2008. Disponível em: http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/pontes_r_sin.pdf Acesso out 2019.

PONTES, Roberto; MOREIRA, Rubenita. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006. Fortaleza: (digitado), 2006b.

PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa**. Fortaleza / Rio de Janeiro: EUFC / Oficina do Autor, 1999.

PONTES, Roberto. **Verbo Encarnado**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

PONTES, Roberto. Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade. In: LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do; SILVA, Fernanda Maria Dinizda; COSTA, Willian Gonçalves da (orgs.). **Matizes de sempre-viva: residualidade, literatura e cultura**. Macapá: UNIFAP, 2020.

PY, Fernando. Para o bem da poesia [Orelha]. In: PONTES, Roberto. **Verbo Encarnado**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

TORRES, José William Craveiro. Alusão, intertextualidade e residualidade: aproximações e distanciamentos. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (orgs.). **Residualidade e intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017, p. 167-178.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: **Marxismo e Literatura**.
Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.

ANÁLISE DA MÍSTICA CORTÊS FEMININA NA BAIXA IDADE MÉDIA NOS ESCRITOS DE HADEWIJCH D'ANVERS E MARGUERITE PORETE

Yasmin de Andrade Alves⁹¹

1. Introdução

A mística enquanto experiência com o divino está presente em diversos escritos vernáculos da Baixa Idade Média, sobretudo de mulheres religiosas que produziam e divulgavam seus escritos neste período. No âmbito do sagrado, a mística manifesta-se como uma experiência sem intermediários de encontro com Deus, ou Bem-Amado, num movimento de profundo êxtase para fundir-se a Ele. Nesta pesquisa, trataremos a respeito da mística partindo de três pontos de vista, sendo estes: a religiosidade feminina na Baixa Idade Média; a tradição cortês e a concepção de Deus enquanto Bem-Amado (ou *LoinPrès*⁹²); e, por último, a concepção de mística cortês feminina, com ênfase na mística beguina, através de registros escritos.

Tendo em vista a desconstrução, através da análise literária, do mito do obscurantismo intelectual feminino, pode-se evidenciar uma grande quantidade de textos em línguas vernáculas na Baixa Idade Média produzidos por mulheres, de caráter mais acessível ao público contemporâneo à época, e ricos em sua construção, contando com a presença de alegorias, figuras de linguagens, conhecimento teológico abrangente, entre outros aspectos. Em contrapartida, e simultaneamente, as manifestações religiosas da Igreja dominante permanecem com sua estrutura segregacionista, sobretudo na linguagem e na composição dos grupos responsáveis pelas pregações, compostos unicamente por homens, muitos deles com acesso aos estudos teológicos, que também eram exclusivos desse grupo social.

Dessa maneira, ao tratarmos de mística feminina, inicialmente tem-se em mente que existe uma mística feminina vinculada às unidades clericais, a exemplo da monja beneditina Hildegarda von Bingen (1098-1179), e uma mística pertencente a um universo

⁹¹ Mestranda em Estudos Medievais pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB). Orientação: Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

⁹² Nesta perspectiva, o Amado que está simultaneamente ausente e presente. De acordo com Schwartz (2005, p. 112), o *LoinPrès* “permanece com um desejo de presença que nunca é totalmente satisfeito, um desejo indefinidamente adiado”.

semi-religioso, a exemplo das beguinhas, como Marguerite Porete (1250-1310), Beatriz de Nazaré (1200-1268), Hadewijch d'Anvers (1220-1260) e Mechtilde de Magdebourg (1207-1283). Todas essas mulheres manifestaram em seus escritos suas experiências com o sagrado através de visões (como no caso de Hildegarda), inspirações, intuições, sempre acompanhadas de um estado de êxtase, num verdadeiro processo de arrebatamento.

Neste artigo, focaremos na mística feminina beguina, dada à sua importância para compreender como essas mulheres, socialmente transgressoras, expõem em seus escritos (por muito tempo ignorados) suas experiências com o sagrado, principalmente utilizando mecanismos da tradição cortês dos trovadores e *trobairitz* do século XII. Sendo assim, considera-se que a transgressão está fortemente presente na mística beguina, aspecto identificado através da relação humano-divino que resulta na própria experiência mística, experiência do sagrado, diferenciando-se da concepção de experiência religiosa e filosófica por permanecer no âmbito da subjetividade, compondo-se na ordem do indizível (NOGUEIRA, 2015). Essas características intensificam o reconhecimento da possibilidade de transcender-se e, assim, atingir o objetivo final, que é a união mística. Podemos considerar, portanto, que essa transcendência ultrapassa os limites impostos pela religião, que, sistemática e dogmática em sua essência, direciona ao âmbito da matéria humana uma maior valoração e tem como consequência a hierarquização das relações com a Divindade.

A mística beguina preza, dessa forma, pela liberdade crítica, além de denunciar a submissão às ordens eclesiásticas, constituindo-se, assim, transgressora por natureza. Essa mística, à qual atribui-se o termo *Mystique Courtoise* (mística cortês), ou *Minnemystike*, ou até mesmo *Wesenmystik* (mística da essência), manifesta-se com fortes traços do simbolismo cortês unidos às expressões metafísicas com o sagrado, materializando-se mais numa cultura profana que religiosa. A mística beguina tem, assim, como tema principal “a passagem da alma para além de si mesmo” que está expressa “numa linguagem que alterna termos positivos e negativos, o vocabulário do ser e do não-ser, de algo e do nada” (SCHWARTZ, 2005, p. 97).

Nesta perspectiva, a mística cortês atribui à imagem de Deus a figura profana de *Amour*, dando lugar à *Dame Amour* como sua representante, num período da Idade Média em que a ascensão da religiosidade traz-nos um enorme arcabouço de obras e pontos de vista ainda a serem desvendados, dentre eles, os das beguinhas Marguerite Porete e

Hadewijch d'Anvers, que serão apresentadas nesta pesquisa. Portanto, este trabalho explora o universo da mística feminina na literatura, compreendendo a formação de um movimento que contribuiu com a ascensão feminina e com a diversidade das experiências de caráter espiritual materializadas nas obras literárias.

2. Entre santas e pecadoras: a religiosidade feminina na Baixa Idade Média e o movimento beguino

O período que corresponde à Baixa Idade Média, principalmente os séculos XII, XIII e XIV, traz à tona um contexto determinante na construção da mística beguina. Podemos afirmar que esse período compreende a formação de um novo modelo de sociedade, incluindo uma gradativa decadência do feudalismo, a mudança do modelo econômico e a revivificação da religiosidade. Esses aspectos também incluem o desenvolvimento da classe burguesa e, ao mesmo tempo, a tentativa de intensificação do domínio político-religioso da Igreja Católica. Dessa forma, encontramos predominante na sociedade medieval a crença nas manifestações do Sagrado pelas forças da natureza, manifestações estas transmitidas por gerações em consequência da cultura da oralidade medieval (ALMEIDA, 2011, p. 28). A fé estava, portanto, fortemente presente no cotidiano popular, e

pragas, doenças, tempestades, guerras só contribuía para aumentar ainda mais a crença em um Deus vingativo e impiedoso. O próprio Jesus não era gentil, humilde e suave, mas o severo vingador de todo pecado mortal. Quase todas as igrejas tinham representações de Cristo como juiz e pinturas sobre o juízo final que mostravam mais a tortura dos condenados do que a ventura dos justos. (ALMEIDA, 2011, p. 33)

Podemos considerar que o início do século XIII corresponde a um contínuo crescimento das cidades e, conseqüentemente, aumento do modo de vida urbano. Este último reclama novas respostas religiosas, sejam elas institucionais ou espirituais. É neste contexto que temos o avanço dos estudos teológicos e o surgimento do escolasticismo, com a intenção de sistematizar e controlar o conhecimento baseado na fé e hierarquizar as instituições dominantes, ocasionando uma crescente centralização de poder nas mãos da Igreja.

Neste contexto, as mulheres, fortemente oprimidas e excluídas desses espaços dominantes, passam a organizar-se em conventos, que se tornam cada vez mais seletivos. Esta exclusão das mulheres do patamar dominante dos clérigos é influenciada pela

narração da Criação e da Queda no Génesis, que, de acordo com Dalarun (1990, p. 34), “são altamente desfavoráveis ao “segundo sexo” (ALVES, 2019, p. 15). Portanto, a representação bíblica da figura popular feminina, Eva, tem seu papel na Queda compreendido negativamente pela tradição. De acordo com Dalarun,

a serpente é identificada com o Diabo, Eva com a tentadora, e Tertuliano († 397) exclama, dirigindo-se a todas as mulheres: «Não sabes tu que és Eva, tu também? A sentença de Deus tem ainda hoje todo o vigor sobre este sexo, é preciso portanto que a sua culpa subsista também. Tu és a porta do Diabo, tu consentiste na sua árvore, foste a primeira a desertar da lei divina.» (DALARUN, 1990, p. 35)

Encontramos, dessa forma, Eva materializada na mulher, e unido a ela a concepção de mulher pecadora, ao contrário da Santa Maria, a Virgem, que deveria ser o exemplo de comportamento a ser seguido, inalcançável na realidade. A mulher é compreendida, assim, como um objeto de tentação que tem por função desviar o homem de sua vida santificada.

Buscando seguir o modelo da Virgem, ideal difundido pela Igreja, as mulheres passaram a constituir um público-alvo abrangente para a instauração dos valores de reclusa e de devoção, sustentados na prática assídua das orações e na renúncia ao sexo em busca da perfeição moral para a salvação. Assim, muitas famílias passaram a encorajar suas filhas ao celibato e muitas destas eram enviadas aos mosteiros para a vida em clausura. Porém, a motivação não era apenas religiosa; na Alta Idade Média a escolha pela vida em clausura significava uma melhoria das condições sociais, fato que se modifica a partir do século XII, quando a quantidade de mulheres interessadas nesse estilo de vida aumenta, chegando ao ponto de ser necessário o crescimento de conventos que atendessem às mulheres que buscavam uma vida religiosa institucional.

Em busca de viverem a *vita apostolica*, ou seja, viver como Jesus e os apóstolos viveram, algumas mulheres passam a se agrupar em comunidades religiosas independentes de uma ordem oficial, compondo os primeiros registros do surgimento do movimento beguino em 1230. O grupo das beguinas surge com uma forma de vida especificamente feminina que cresce rapidamente, “sobretudo nos centros de produção têxtil e de grande comércio do Reno, e nomeadamente na Flandres e no Brabante” (OPITZ, 1990, p. 422). Segundo as estimativas aproximadas,

o número das comunidades femininas que levavam uma vida semi-religiosa era ainda mais elevado. Só a cidade de Colónia possuía, em meados do século

XIV, 169 conventos de beguinhas com cerca de 1170 residentes; em Estrasburgo havia na mesma época cerca de 600 beguinhas: pensa-se que nesta cidade a proporção de mulheres que levavam uma vida religiosa poderia atingir os 10% da população feminina total. (OPITZ, 1990, p. 423)

As beguinhas dirigiam suas mensagens à comunidade geral, com ênfase nos evangelhos, o que abria espaço para o desenvolvimento da espiritualidade através das ações. É válido destacar que a pregação não era permitida às mulheres nos conventos, pois era uma ação necessariamente pública, ou seja, não permitida àquelas que vivem em clausura (ALVES, 2019, p. 19). Elas passaram a ser organizadas, desta maneira, em conventos específicos autorizados por bispos: as beguinarias (*béguinage*).

Podemos traçar a origem das beguinhas também a partir do misticismo monástico, que “combinava a prática do ascetismo e a devoção contemplativa, em um esforço de união pessoal com o divino” (ALMEIDA, 2011, p. 126). O movimento beguinal era autônomo em sua totalidade, inclusive do ponto de vista da espiritualidade, aderindo ao evangelismo, uma

perspectiva que se constituiu a partir da emergência dos movimentos mendicantes no seio da experiência religiosa cristã e implicava a vontade de conhecer textos bíblicos na sua literalidade, a liberdade de pregação, o amor à pobreza, a contestação do mundo e a valorização do estilo de vida mais que a doutrina. (ALMEIDA, 2011, p. 131)

Todos esses aspectos contribuiriam para a formação da concepção de mística beguina. Ao posicionarem-se como pregadoras, lendo os textos dos evangelhos para a comunidade e interpretando-os à sua maneira, considerada “equivocada”, foram condenadas por heresia.

Por fim, nesse mesmo período de emancipação do movimento das beguinhas, tem-se a maior utilização das línguas vulgares (francês, alemão e flamengo), sobretudo nos escritos de temática espiritual. Destacamos, portanto, as beguinhas Hadewijch de Brabante (ou Hadewijch d’Anvers), que, utilizando a língua flamenga, também registra suas visões; e Marguerite Porete, que escreve um dos primeiros trabalhos em língua vernácula francesa, *Le Miroir des âmes simples* (O Espelho das almas simples).

3. Mística beguina e o Bem-Amado: escritos das experiências do sagrado

No contexto anteriormente descrito, devemos considerar, ao mesmo tempo, a influência da tradição do amor cortês na literatura e no âmbito comportamental da sociedade. Tradição difundida entre os séculos XI e XIII, sobretudo nas canções das *trobairitz* e dos *trobadors* do sul da França, o amor cortês compunha-se como uma prática social que definia a relação entre um homem e uma mulher por meio da vassalagem amorosa, na qual o homem se torna obediente à sua dama. Este é o *fine amour*, amor perfeito e acabado. O termo *mystique courtoise* deriva-se, assim, do *amour courtois*, e refere-se à mística das beguinas por sua relação amorosa com Deus.

Na perspectiva do comportamento ideal do amor cortês, que compreende um ideal do comportamento aristocrático, um refinamento nos costumes e a honra cavalheiresca (LE GOFF; SCHMITT, 2017, p. 56), há a representação do amor entre um cavaleiro e uma dama casada, muitas vezes inacessível. Este sentimento amoroso chega a um nível quase religioso, surgindo a alegoria do deus Amor, numa submissão ao sentimento, que seria a única razão de viver do poeta (LE GOFF; SCHMITT, 2017, p. 57).

Sendo o amor a essência da mística cristã, ele está inteiramente associado ao entendimento do sagrado, e, mais ainda, à compreensão de Deus. O amor situa-se, assim, no plano superior da vida mística, expresso muitas vezes através de uma linguagem de êxtase, tal como podemos perceber em Hadewijch d'Anvers em sua Sétima Visão:

Um dia de Pentecostes, eu tive uma visão ao amanhecer: cantamos matinas na igreja e eu estava lá. Meu coração, minhas veias e todos os meus membros arripiavam-se e tremiam de desejo. **Como tantas vezes antes, fiquei tão transtornada e assustada que me pareceu não conseguir satisfazer meu Bem-Amado e que meu Bem-Amado não podia me preencher: morrendo, tive que cair na fúria do amor e, na fúria do amor, tive que morrer.** O amor de desejo me encheu de medo e de dor, de maneira que todos os meus membros pareciam quebrar-se um após o outro, enquanto se torciam cada uma de minhas veias. O desejo que me preenche então não pode ser expresso por nenhuma palavra, por nenhum ser que eu conheça, o que posso dizer sobre isso é extraordinário para todos aqueles que não conhecem o amor como um bem que é preciso desejar e que jamais foram reconhecidos pelo amor. **Aqui está o que posso dizer sobre isso: eu queria desfrutar plenamente do meu Amado, conhecê-lo e saboreá-lo em sua totalidade; que sua humanidade se unisse frutuosa à minha.** [...] (ANVERS, 2000, p. 51 *apud* SALÉ, 2013, p. 30. Grifo nosso. Tradução própria⁹³.)

⁹³ “Un jour de Pentecôte, j’eus une vision à l’aube: on chantait matines à l’église et je m’y trouvais. Mon cœur, mes veines et tous mes membres frissonnaient et tremblaient de désir. Comme souvent auparavant, j’étais si bouleversée et effrayée qu’il me semblait que je ne pouvais satisfaire mon Bien-Aimé et que mon Bien-Aimé ne pouvait me combler: mourant, il me fallait tomber dans la fureur d’amour et, dans la fureur d’amour, il me fallait mourir. L’amour de désir me remplissait de peur et de douleur, si bien que tous mes membres semblaient se rompre l’un après l’autre, tandis que se tordait chacune de mes veines. Le désir qui m’emplit alors ne peut être exprimé par nulle parole, par nul être que je sache, ce que je peux en dire est

Deus, o Bem-Amado, é o principal motivo da vivência da experiência mística, fundamentada na aniquilação do *eu* para fundir-se ao divino. Assim, o amor cortesão, que nasce sobre uma base de tradição oral, influencia a literatura mística por meio da lírica cortesã, justificado pela paixão religiosa e pelas manifestações de veneração pelas quais se entregam os amantes.

Segundo Schwartz (2005, p. 27),

as *béguines*, enquanto “especialistas” da experiência mística, tinham por objetivo final transcenderem a si mesmas e se “fundirem com Deus” numa união sem intermediários (*sine medio*). Daí sua tendência a minimizar a necessidade de recorrer à hierarquia eclesiástica e a reduzir o exercício das virtudes morais à condição de um estágio preliminar imperfeito.

E continua:

[...] nos escritos das *béguines*, o simbolismo do amor cortês se mescla com a expressão metafísica da união com Deus, graças à sua cultura tanto profana quanto religiosa. As “*trobairitz* de Deus” fundiram o discurso monástico da mística nupcial com o discurso secular dominante sobre o amor [...] para revelar novas possibilidades para a alma em sua transformação. Contudo, paralelamente a esse aspecto extremamente importante da Mística do Amor, há outro aspecto que não pode ser negligenciado para a compreensão da obra das *béguines* – a mística do ser, [...] ou Mística da Essência, também conhecida como mística especulativa, na qual a experiência de união é o retorno da alma ao seu ser virtual em Deus. (SCHWARTZ, 2005, p. 97)

Portanto, pode-se afirmar que a mística beguina é uma mística do ser baseada na concepção da passagem da alma para além de si. Sendo, dessa forma, uma mística feminina, pautada na relação humano-divino, podemos considerar, de um modo geral, que esta última

[...] pode ser definida por um movimento feito por mulheres que buscavam o divino a partir da união das instâncias afetivas e intelectivas, às vezes acompanhado de visões (como em Hildegard von Bingen e Hadewijch d’Anvers), outras vezes seguido apenas por uma intensa reflexão (como em Marguerite Porete). Independente das formas das expressões daquela relação [humano-divino], o fato é que temos um grupo de mulheres na Idade Média que deram voz às duas ideias sobre o divino [...]. (NOGUEIRA, 2015, p. 94)

inouï pour tous ceux qui ne connaissent pas l’amour comme un bien qu’il faut désirer et qui n’ont jamais été reconnus par l’amour. Voici ce que je puis en dire : je désirais jouir pleinement de mon Aimé, le connaître et le savourer en totalité ; que son humanité s’unisse fruitivement à la mienne [...]”.

Encontramos na mística beguina a necessidade do estabelecimento de novas formas de vivenciar o amor imensurável por Deus. No *Espelho das almas simples e aniquiladas*, Marguerite Porete inicia o segundo capítulo com a fala da dama Amor, que se dirige aos que leem o livro, evidenciando o alcance à perfeição da vida através do amor:

Amor: – Vós, filhos da Santa Igreja, para vos ajudar fiz este livro, a fim de que ouçais para melhor valorizar a perfeição da vida e o estado de paz ao qual a criatura pode chegar pela virtude da caridade perfeita, a criatura a quem esse dom é dado pela Trindade toda; escutareis esse dom exposto nesse livro pelo Entendimento do Amor que responderá às perguntas da Razão. (PORETE, 2008, p. 33)

Propondo o estilo de vida baseado na liberdade da alma e na aniquilação do *eu*, a mística beguina expressa a experiência de vivenciá-lo. Sendo assim, a mística beguina é uma “doutrina do retorno da alma à sua realidade original em Deus, numa formulação muito mais radical que a de Agostinho, ao estar inspirada pelos Padres gregos” (ÉPINEY-BURGARD; BRUNN, 2007, p. 25). O objetivo central passa a ser tornar a alma naquilo que Deus é por meio da aniquilação, ou seja, fundir-se a Deus, seu amante. Esse amor, que está ao mesmo tempo longe e distante (*LoinPrès*), é explícito nos momentos de êxtase da *fin amant béguine* durante seus encontros com ele. Segundo Salé (2013, p. 30), ao referir-se às visões de Hadewijch d’Anvers,

o desejo ardente de unir-se a Deus, ou ao seu Bem-Amado, é tão poderoso que todo seu ser o deseja, como um chamado interior que ela não pode controlar, e então fica encantada “fora de si mesma”, “encantada em êxtase”, “encantada em espírito”, segundo suas próprias palavras. As manifestações psicomotoras, ou transes, são bem descritas, uma força que a atrai para seu interior, produzindo uma internalização do ego; esses arrebatamentos são seguidos por estados de êxtase. (Tradução própria)⁹⁴

Em Marguerite Porete destaca-se a noção de aniquilamento da alma através de sete etapas, chegando ao ponto em que ela se torna a própria vontade de Deus:

Amor: – Razão [...], não é mais a sua vontade que o quer, mas é agora a vontade de Deus que quer nela; pois essa alma não permanece no Amor, que a faria querer isso por meio de algum desejo; ao contrário, é o Amor que permanece

⁹⁴ “Le désir ardent de s’unir à Dieu, ou à son Bien-Aimé, est si puissant que tout son être le veut, comme un appel intérieur qu’elle ne peut contrôler, elle est ensuite ravie "hors d’elle-même", "ravie en extase", "ravie en esprit", selon ses propres mots. Les manifestations psycho-motrices, ou transes sont très bien décrites, une force qui l’attire vers l’intérieur, produisant une internalisation du moi ; ces ravissements sont suivis par des états extatiques.”

nela, que tomou a sua vontade e por meio dela realiza a sua própria vontade. Assim, o Amor opera nela sem ela, razão pela qual ela não tem mais nenhuma ansiedade.

Essa Alma [...] não sabe mais falar de Deus, pois está aniquilada de todos os seus desejos externos e dos sentimentos internos, e de todos os afetos do espírito, de tal forma que ela faz o que faz pela prática dos bons hábitos, ou pelos mandamentos da Santa Igreja, sem nada desejar, pois a vontade, que lhe dava o desejo, está morta. (PORETE, 2008, p. 39)

Hadewijch, entregue completamente ao Amor e considerando-se morta após passar por testes (como aceitar a presença e ausência simultâneas de seu amante) para atingir graus mais elevados de amor, exprime-se poeticamente no Canto XXIV, na obra *Amour est tout*:

Quem aspira a um amor verdadeiro e
puro passa por mais de uma morte.

[...] A alma que o Amor desperta e
atrai vive agora possuído
por uma nostalgia devoradora
e jamais insatisfeita.

Eu sei que o Amor me conquistou
e não é de me admirar,
pois ele é forte, e eu sou frágil.
Então, de mim mesma
ele me libera.

E para sempre eu estou à sua mercê.
De acordo com sua vontade ele me trata e me
transforma; nada mais sou, nada
mais me pertence.

As dolorosas ausências do Amor
me machucam bastante [...].

Quem quer amar verdadeiramente,
que não guarde nada para si.

É o único caminho para conhecer
as profundezas últimas do Amor.
(ANVERS, 1984, p. 166 *apud* SALÉ, 2013, p. 33. Tradução própria⁹⁵)

⁹⁵ “Quiconque aspire à un amour vrai et / pur passe par plus d’une mort. / [...] L’âme que l’Amour éveille et / attire vit désormais possédée / par une nostalgie dévorante / et jamais insatisfaite. / Je sais que l’Amour m’a vaincue / et point ne m’en étonne, / car il est fort, et fragile je suis. / Ainsi, de moi-même / il me libère / Et pour toujours je suis à sa merci. / Selon sa volonté il me traite et me / transforme ; plus rien n’est moi, plus / rien n’est à moi. / Les cruels absents de l’Amour / me font un mal si grand [...]. / Quiconque veut aimer en vérité, / qu’il ne garde rien pour lui. / C’est la seule voie pour connaître / les profondeurs ultimes de l’Amour. »

A subjetividade presente na mística beguina está fortemente relacionada à ausência de formas de explicar o amor divino. Dessa forma, a mística segue uma direção além da religião, pois reconhece a finitude humana, mas acredita na possibilidade de transcender essa finitude (ALVES, 2019, p. 40). Esse aspecto transcendental da mística é transgressor, pois segue o caminho contrário à ideia de salvação através da religião, estabelecendo etapas gradativas materializadas num discurso de infinitude e união com o divino. A Alma deve, portanto, ser livre e romper tradições e dogmas, que são considerados meios desnecessários para transcender-se em Deus. No *Espelho*, a Alma livre vivencia a transcendência, e afirma:

(Alma): – Tais criaturas não sabem mais falar de Deus, pois assim como não sabem dizer onde Deus está, não sabem dizer quem Deus é. [...] quem quer que fale de Deus quando quer, a quem quer e onde quer falar, deve saber sem nenhuma dúvida [...] que jamais sentiu o verdadeiro âmago do amor divino, que torna a Alma surpresa sem que ela o perceba. Pois o verdadeiro âmago puro do Amor divino, que tolhe completamente o uso dessa faculdade, por assim dizer e essas almas têm o costume de muito compreender e de tudo esquecer pela sutileza do Bem-amado. (PORETE, 2008, p. 61)

Tem-se, assim, um sentimento do “não-sentir”, bem como “ser Deus com Deus” (SALÉ, 2013, p. 37). Hadewijch d’Anvers, em *Les Lettres (Lettre XX)*, estrutura seu caminho de ascensão em doze horas, *les heures innommées* (“as horas sem nome”):

A primeira hora é quando o Amor se manifesta e nos lembra sem que tenhamos pedido a ele.

Na quinta hora, o amor retira a alma e o coração, e os faz sair de si mesmos para retornar à natureza de amor.

Na sexta hora, o amor leva a razão e tudo aquilo que ela impõe, seus postulados e suas conclusões.

Na nona hora, a natureza profunda do Amor se manifesta em seu rosto como a coisa mais maravilhosa que se pode conhecer. Geralmente, o rosto é a parte mais exposta, mas aqui o rosto é aquilo que ele tem de mais secreto.

Na décima hora, o Amor não deve mais a ninguém.

Na décima primeira hora, o Amor assume controle de quem ele ama

Na décima segunda hora, a alma alcança a suprema natureza do Amor. (ANVERS, 2002, p. 191-200 apud SALÉ, 2013, p. 37-38. Tradução própria⁹⁶.)

⁹⁶ “La première heure, c’est lorsque l’Amour se manifeste et nous réveille sans que nous le lui ayons demandé. / À la cinquième heure, l’amour enlève l’âme et le cœur, et fait qu’ils sortent de soi pour remonter dans la nature de l’amour. / À la sixième heure, l’amour prend de haut la raison et tout ce qu’elle héberge, ses postulats et ses conclusions. / À la neuvième heure, la nature profonde de l’Amour se manifeste en son visage comme la chose la plus merveilleuse qu’on puisse connaître. Habituellement, le visage est la partie la plus découverte, mais ici le visage est ce qu’il y a de plus secret. / À la dixième heure, l’Amour ne doit

Sendo assim, percebemos nos escritos místicos das beguinhas a ênfase no êxtase e no processo de transcendência. Além disso, traz à tona a ideia do Bem-Amado proveniente da tradição cortês e a vassalagem amorosa, sendo Deus o objetivo da Alma. Portanto, a mística beguina comporta um ideal transgressor pela necessidade da liberdade da Alma e, além de um discurso de amor ao sagrado, realiza um discurso de resistência sobre as circunstâncias de dominação do período. O amor divino é passível de fundir-se e a mística beguina torna o procedimento explícito, processo este que independe de condições externas à relação humano-divino.

4. Conclusão

Considerando os escritos de duas beguinhas apresentados neste trabalho, constatamos que a mística beguina tem sua importância não apenas nos aspectos literários de sua construção escrita, mas também na formação de um pensamento que transcende o que conhecemos na teoria, pois é relacionado diretamente com a experiência empírica; essa experiência, como vimos, é individual e está em contraste com as práticas religiosas rituais do período, ou seja, uma forma extremamente subjetiva de vivenciar o divino.

Podemos afirmar que isso se dá, também, pelo estilo de vida que o movimento beguino tem como prioridade, a *vita apostolica*, resultando na aplicação dos exemplos dos evangelhos. Observa-se que o “ser mulher”, vinculado ao caráter pecaminoso atribuído a Eva, influencia a receptividade dos escritos místicos das beguinhas, como Marguerite Porete, que teve sua obra queimada junto a ela. Ao mesmo tempo, o amor cortês integra os escritos místicos, perceptível na forma como as autoras dirigem-se ao amante, a Deus. É, portanto, a linguagem popular e a erudita unidas na experiência de tornar-se um só em Deus.

Sendo assim, concluímos que a mística das beguinhas é transgressora e objetiva a liberdade pautada na subjetividade. Relaciona o corpo ao intelecto; corpo feminino e oprimido. As místicas expõem, sob suas próprias impressões e pontos de vistas sobre sua experiência. Destacamos, assim, características fundamentais para a construção desses escritos, tais como o uso da língua vernácula, a linguagem simbólica, o caráter erótico e a tentativa de explicar o inexplicável. Concordamos, por fim, com o que afirma Nogueira

plus de compte à personne. / À la onzième heure, l'Amour se rend maître de celui qu'il aime / À la douzième heure, l'âme atteint la suprême nature de l'Amour. »

(2018, p. 147), ao afirmar que a escrita feminina medieval perpassa “do mais puro refinamento da linguagem [...] até a mais apurada reflexão literária e filosófica sobre as relações do humano com a dimensão do sagrado”.

Referências

ALMEIDA, Rute Salviano. **Uma voz feminina calada pela Inquisição: A religiosidade no final da Idade Média, as beguinhas e Margarida Porete**. São Paulo: Hagnos, 2011.

ALVES, Yasmin de Andrade. **Amor cortês e Literatura mística medieval: transgressão e aniquilamento em O Espelho das Almas Simples, de Marguerite Porete**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2019.

BOLTON, Brenda. Mulheres religiosas. In.: **A Reforma na Idade Média: século XII**. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 93-109.

DALARUN, Jacques. Olhares dos clérigos. In.: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs.). **História das mulheres no Ocidente**. Porto: Afrontamento, 1990, p. 29-63.

DELUMEAU, Jean. **Os agentes de Satã: III, a mulher**. In: *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ÉPINEY-BURGARD, Georgette; BRUNN, Émilie Zum. **Mujeres trovadoras de dios: una tradición silenciada de la Europa medieval**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2007.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Amor cortês**. In: *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. São Paulo: Editora Unesp, 2017, v. 1, p. 55-66.

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. **Mística feminina: Escrita e transgressão**. In.: *Revista Graphos*. João Pessoa: UFPB, 2015, v. 17, n. 2, p. 91-102.

NOGUEIRA, Maria Simone Marinho. Negação e aniquilação em Marguerite Porete e Mestre Eckhart. **Princípios**. Natal: UFRN, 2015, v. 22, n. 37, p. 11-29.

OPITZ, Claudia. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In.: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs.). **História das mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Porto: Afrontamento, 1990, p. 353-435.

PORETE, Marguerite. **O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor**. Petrópolis: Vozes, 2008.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Vozes Literárias, vozes místicas. In: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs.). **História das mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Porto: Afrontamento, 1990, p. 517-591.

SALÉ, Claudia. **La mystique féminine dans la région Rhéno-Flamande**. France: Parcs d'Étude et de Réflexion La Belle Idée, 2013.

SCHWARTZ, Sílvia. **A Béguine e Al-Shaykh: Um estudo comparativo da aniquilação mística em Marguerite Porete e Ibn' Arabi**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.