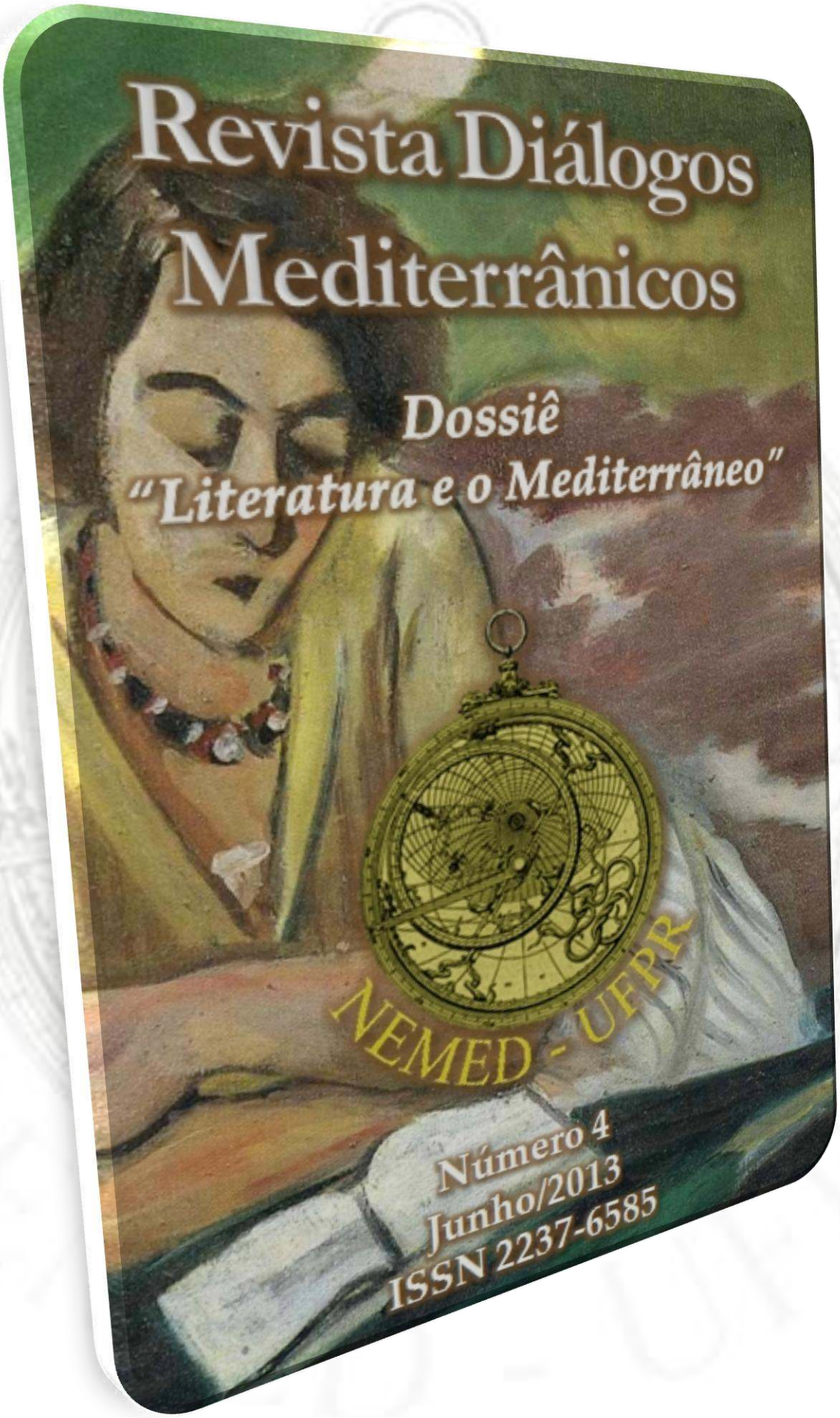

Revista Diálogos Mediterrânicos
Dossiê
"Literatura e o Mediterrâneo"
NEMED - UFPR
Número 4
Junho/2013
ISSN 2237-6585

REVISTA DIÁLOGOS MEDITERRÂNICOS
EQUIPE EDITORIAL

EDITOR GERENTE

Prof. Dr. Renan Frighetto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Dennison de Oliveira, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Dra. Fátima Regina Fernandes, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Renan Frighetto, Universidade Federal do Paraná, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Prof. Dr. Hans-Werner Goetz, Universität Hamburg, Alemanha
Prof. Dr. Saul António Gomes, Universidade de Coimbra, Portugal
Profa. Dra. Aline Dias da Silveira, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Prof. Dr. Stéphane Boissellier, Université de Poitiers, França
Profa. Dra. Ana Teresa Marques Gonçalves, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Profa. Dra. Renata Cristina Nascimento, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Prof. Dr. Marcus Silva da Cruz, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Gerardo Fabián Rodríguez, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Profa. Dra. Ana Paula Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil
Profa. Dra. Maria Filomena Pinto Da Costa Coelho, Universidade de Brasília, Brasil
Profa. Dra. Maria Cecilia Barreto Amorim Pilla, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Brasil
Prof. Dr. José Carlos Gimenez, Universidade Estadual de Maringá, Brasil
Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Profa. Dra. Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Leandro Duarte Rust, Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
Prof. Dr. Marcos Luis Ehrhardt, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Profa. Dra. Armênia Maria de Souza, Universidade Federal de Goiás, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

Prof. Doutorando André Luiz Leme, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Profa. Mestre Fernanda Maria Matos da Costa, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

FOCO E ESCOPO DA REVISTA

A **Revista Diálogos Mediterrânicos**, vinculada ao **Núcleo de Estudos Mediterrânicos** da Universidade Federal do Paraná, tem como principal missão à difusão do conhecimento historiográfico relativo a realidade do mundo mediterrânico na diacronia histórica, desde a Antiguidade até a contemporaneidade. Tal iniciativa é amparada por objetivos definidos, como o de incentivar a produção acadêmica – científica qualificada e, conseqüentemente, incrementar o debate e o intercâmbio entre especialistas nas áreas das Ciências Humanas que tenham como motor de suas investigações a História do mundo mediterrânico. Trata-se duma publicação vocacionada ao espaço científico, sendo destinada à divulgação de artigos e resenhas de mestrandos, mestres, doutorandos e doutores que devem ter como tema central a História na realidade mediterrânica.

Todos os trabalhos deverão ser encaminhados pela página web http://www.dialogosmediterranicos.com.br, através do sistema Open Journal Systems que favorece a ocorrência duma avaliação criteriosa e séria por parte dos pareceristas e dos autores de artigos e resenhas. Para tanto é essencial que cada autor realize seu cadastro no sistema, seguindo os passos informados. Os trabalhos serão enviados para sessões específicas – Dossiê; Artigos Isolados; Resenhas; Entrevistas – e sua publicação será realizada conforme a avaliação dos pareceristas.

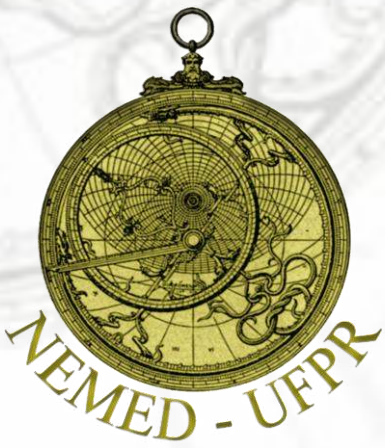
CONTATO PRINCIPAL

Núcleo de Estudos Mediterrânicos
Universidade Federal do Paraná

Endereço: Rua Gal. Carneiro, 460.
Prédio D. Pedro I, 7º andar, sala 715.
Centro - Curitiba - Paraná – Brasil
CEP 80060-150

Telefone: 55 (41) 3360-5416 / 3360-5417

E-mail:
revistadialogosmediterranicos@hotmail.com



SUMÁRIO

EDITORIAL

Editorial Revista "Diálogos Mediterrânicos" **7**
Renan Frighetto

DOSSIÊ
"LITERATURA E O MEDITERRÂNEO"

Apresentação ao Dossiê **10**
Marcella Lopes Guimarães

Una historia literaria posible más allá de la historia de la literatura **13**
Leonardo Funes

A Tela da Dama **31**
Teresa Cristina Cerdeira da Silva

"Escuridade brilhando em claridade que a claridade não podia abarcar": Uma análise histórica do *Quinteto Islâmico* de Tariq Ali **41**
Elaine Cristina Senko

Um inverno no Mediterrâneo **52**
Lúcia Cherem e Carmem Druciak

De contar e encantar: *As mil e uma noites* **62**
Catia Toledo Mendonça

O Mediterrâneo como rota de fuga no cinema e na literatura italiana contemporânea **75**
Maria Célia Martirani

ARTIGOS

Filosofia como modo de vida em Plotino **89**
Bernardo Brandão

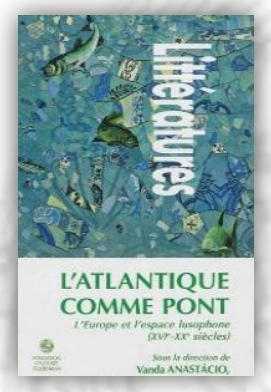
A reforma visigótica da justiça: Os "anos de Recesvinto" **97**
Céline Martin

"Ao daian de Cález eu achei", de Afonso X: Um deão leitor de arte amatória **116**
Paulo Roberto Sodré

Ascendência árabe nas Linhagens do *Livro Velho* **131**
António Rei

As hagiografias franciscanas **142**
Cibele Carvalho

RESENHAS



ANASTÁCIO, Vanda, NEIVA, Saulo, SANTOS, Gilda. *L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVIe – XXe siècles)*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, 258p. **162**
Marcella Lopes Guimarães



SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (coord.). *História da Vida Privada em Portugal – A Idade Média*. Maia: Circulo de Leitores e Temas e Debates, 2011, 479p. **167**
Carlos Eduardo Zlatic

NORMAS DE PUBLICAÇÃO **173**

EDITORIAL

Editorial Revista "Diálogos Mediterrânicos"

Renan Frighetto
Universidade Federal do Paraná
Núcleo de Estudos Mediterrânicos

O mundo mediterrânico foi e será marcado pela diversidade em todos os níveis, do político ao econômico, do social ao cultural e religioso. Essa certeza revela-se através da variedade temática proposta pelos estudos apresentados neste número da *Revista Diálogos Mediterrânicos*, desde os artigos que compõe o dossiê *Literatura e Mediterrâneo*, voltados a verificarem a inserção do Mediterrâneo no âmbito literário, cinematográfico e histórico, num marco cronológico que envolve desde a Idade Média até o Mundo Contemporâneo. Difusão e dimensão da *civilização mediterrânica* igualmente revelada na seção *artigos* onde textos e análises propostos pelo olhar da História, da Filosofia e da Literatura demonstram-nos essa dinâmica multidisciplinar que o mundo mediterrânico pode oferecer. Trabalhos feitos por pesquisadores brasileiros, latino-americanos e europeus, que passaram pelo crivo dos avaliadores que compõe o comitê científico da *Revista Diálogos Mediterrânicos*, indicando uma das premissas que norteiam esta publicação: a da participação equânime de estudos qualificados produzidos por estudiosos nacionais e estrangeiros.

A felicidade pelo lançamento deste número da revista mistura-se com um pouco de consternação por alguns acontecimentos ocorridos ao longo deste primeiro semestre e relacionados com a desaparição inesperada de dois pesquisadores que compartilhavam sua paixão e suas convicções pela importância da História da *civilização mediterrânica*. Em maio a Profa. Dra. Helenice Rodrigues, colega e amiga, integrante da linha de pesquisa *Cultura e Poder* do Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, faleceu deixando-nos um tanto abandonados nos estudos sobre a História intelectual e dos intelectuais, área de sua produção. Em junho foi a vez de um jovem Historiador, promessa nos estudos de História Medieval e integrante do *Núcleo de Estudos Mediterrânicos* e da linha de pesquisa *Cultura e Poder*, o doutorando Daniel Augusto Arpelau Orta a quem acompanhei como professor a amigo nos últimos dez anos. Ambos farão muita falta, como pesquisadores e pessoas integras, dignas e portadoras daquela *amicitia* tão propalada por Cicero, ou mais ainda, daquela *humanitas* que coloca-os como autênticos exemplos para as futuras gerações de Historiadores. Dedicamos a eles este número de nossa revista.

Por fim, queremos nos despedir de todos os que colaboraram nestes dois anos em que permanecemos na editoria da *Revista Diálogos Mediterrânicos*. Dos pesquisadores e professores que tiveram seus trabalhos, excelentes, publicados e que dedicaram parte de seu tempo para fazê-los à nossa revista, aos autores de resenhas que igualmente fizeram suas observações e críticas à produção mais recente, assim como a todos os integrantes de nosso comitê científico que de forma gratuita e rápida responderam a todas as nossas demandas de avaliação em nome da qualidade científica dos trabalhos encaminhados, culminando com o apoio e a dedicação de nossa equipe técnica, sem a qual seria impossível a publicação desta revista, meu muito obrigado! E a nova editora, a Profa. Dra. Marcella Lopes Guimarães, que exercerá essa função a partir do próximo número da *Revista Diálogos Mediterrânicos*, desejamos muito sucesso! Boa leitura para todos!

DOSSIÊ

"LITERATURA E O MEDITERRÂNEO"

Apresentação ao Dossiê "Literatura e o Mediterrâneo"

Marcella Lopes Guimarães
Universidade Federal do Paraná
Núcleo de Estudos Mediterrânicos

O número 4 da revista ***Diálogos Mediterrânicos*** se abre com o dossiê LITERATURA E O MEDITERRÂNEO cujos seis artigos são assinados por sete especialistas de diferentes trajetórias acadêmicas que, entre a História e a Literatura, refletiram sobre a relação entre o *Mare Nostrum* e os textos que são nossa fonte de pesquisa e prazer.

> O mar, mantendo-se estranhamente igual,
> dia após dia, mantém ainda, no entanto,
> relações contemporâneas com os barcos
> que se aperfeiçoam, a cada século, no motor
> e no Destino. Nunca fica desactualizado, o mar,
> mesmo no momento da primeira saída para a água
> da embarcação mais moderna.
> Como não tirar conclusões deste facto?[1]

Carmem Lúcia Druciak, Cátia Toledo, Leonardo Funes, Elaine Critina Senko, Lúcia Cherem, Maria Célia Martirani e Teresa Cristina Cerdeira da Silva tiraram *conclusões desse fato* convocando painel rico cultural e diacronicamente.

O medievalista Leonardo Funes abre o dossiê com o debate teórico entre a *história da literatura* e a *história literária*, revela as fragilidades das opções que ignoram a "condição problemática do objeto" ou que lhes imputam valores anacrônicos e aponta alternativas para a significação de fontes que se caracterizam pela intervenção direta dos poetas, jograis e cronistas nas situações de criação e enunciação. Destaca o valor de outros aportes, como o da História Cultural e da Arte, para afirmar caminhos para o futuro da *história literária*, que passam por uma *história dos discursos* e *da escritura*. Teresa Cristina Cerdeira da Silva deixa os estudos da Literatura Portuguesa Contemporânea, sua especialidade, por um momento, para mergulhar na leitura de uma rara "chanson de toile" ibérica e realiza magistralmente a pesquisa empírica provocada pelo debate de Funes! Atenta aos trânsitos de uma realização movente, Teresa Cerdeira fala em "contrabandos": "em que se acordam marcas autóctones e

[1] TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*: melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010. P.252.

riquezas provençais" e supera os mesmos limites refutados por Funes, que encerrariam a canção medieval na lida da mulher com seu bordado.

Especialista no medievo oriental, Elaine Cristina Senko realiza a viagem inversa à de Teresa Cerdeira ao investir na leitura dos cincos livros que compõem o *Quinteto Islâmico*, do escritor e poeta paquistanês contemporâneo Tariq Ali (1943 -). Para a historiadora, essas obras testemunham compromisso com a realidade atual de conhecimento das relações entre cristãos e muçulmanos das duas margens do Mediterrâneo, mesmo que narrem ficções em que as verdades mais inverossímeis são misturadas. O encontro com o outro é também tema das professoras de Literatura Francesa e tradutoras Carmem Lúcia Druciak e Lúcia Cherem, que detectam o evento na pena de George Sand (1804-1876), mesmo que Orham Pamuk só veja nela a escritora vinda do norte para "ensinar" os seus equívocos... As autoras buscam o caminho da compressão das condições dessa escrita que, ao falar sobre o outro, revela-se a si. Afinal como ela mesma reconheceu: "Não colocar nada de seu coração naquilo que se escreve? Não compreendo de jeito nenhum, ah, mas de jeito nenhum.".

Especialista na produção literária infanto-juvenil, Cátia Toledo viveu o desafio de refletir sobre narradores e narrativas no conjunto de *As mil e uma noites*, retomando conceitos de Benjamim, Bakthin e Iser e afirmando a necessidade humana de narrativas, independente de qualquer mar...: "Há aqueles que narram para se livrar das histórias que habitam seu mundo interior, como fantasmas que arrastam pesadas correntes nos calabouços da memória. Outros narram para descobrir a si mesmos e a própria vida". Mas o *mar nunca fica desatualizado*, por isso a tradutora e Professora de Língua e Literatura Italiana Maria Célia Martirani encerra o dossiê com as imagens do cinema e da literatura que põem o Mediterrâneo inteiro em cena. No seu texto se lê a assertiva de Roberto Escobar a propósito do inesquecível filme de Gabriele Salvatores:

> *Me-di-ter-râ-ne-o*: sussurrado assim, sílaba por sílaba, traduz de maneira, ainda mais intensa, o pathos mítico do nosso mar. É nosso, esse mar, porque carregamos suas cores em nossos olhos, o seu perfume na memória, a sua tentação no coração. A mesma tentação de Odisseu: a doçura do esquecimento, a calma tépida do sol, a suspensão do tempo, a fuga de Penélope. Quem nunca experimentou a ternura deste sussurro: *Me-di-ter-râ-ne-o*?[2]

[2] ESCOBAR, Roberto. Mediterraneo. In: *Il sole 24 ore*, a cura di Enzo Piersigilli, 28/06/2003, disponível em www.apav.it/mat/tempolibero/cinemaematematica/guerrasocieta/Mediterraneo. Tradução de Maria Célia Martirani.

Martirani provoca: "Diante da atual conjuntura socioeconômica precária que a Grécia vem enfrentando, inclusive com o descrédito e o desprezo de grande parte dos países que compõem a Comunidade Europeia, talvez valesse rever esse *Mediterrâneo* de Gabriele Salvatores, em que o respeito àquela cultura e civilização é explícito". Mas há mais na Literatura da Migração examinada no artigo de Martirani, em que o Mediterrâneo é protagonista em um caminho de reterritorialização.

Estranhamento igual, o Mediterrâneo conserva a capacidade de falar com todas as épocas, como com os *barcos aperfeiçoados*. A prosa, a poesia e o cinema convocam a sua voz que nunca fica desatualizada e expressam as relações contemporâneas a todas as vidas que navegam entre as suas margens. Boa leitura!

Curitiba, 8 de maio de 2013

Una historia literaria posible más allá de la historia de la literatura

A possible literary history beyond the history of literature

Leonardo Funes[1]
Universidad de Buenos Aires
SECRIT - CONICET

Resumen

El trabajo ofrece una serie de reflexiones en torno a la problemática de la historia literaria en tanto disciplina y en tanto práctica de investigación. Sobre la base del comentario de textos recientes del ámbito hispánico y aprovechando la experiencia en el campo de mi especialidad, el hispano-medievalismo, se reflexiona sobre cuestiones puntuales de esta problemática, tales como la distinción entre historia de la literatura e historia literaria y la superación de los conceptos tradicionales de "literatura", "autor" e "historia" como totalidad y continuidad. Se argumenta en favor del ejercicio de una historia literaria fundada en un concepto de la historia como pluralidad y discontinuidad, enfocada en la naturaleza específica de la mediación textual de las contiendas histórico-sociales que atraviesan el ámbito cultural y atenta a la dimensión material y tecnológica de los soportes que vehiculizan los textos en las distintas épocas.

Palabras clave: Hispano-medievalismo; Historia intelectual; Historiografía literaria.

Abstract

This article offers a set of reflections around several issues of Literary History as a discipline and as a research practice. Based on recent examples of historical-literary works from the Romance milieu, and drawing upon the experience in the field of my specialization –the Hispano-Medievalism–, particular questions of this problematic are considered, including the distinction between History of Literature and Literary History, and the possibility of overcoming the traditional concepts of "Literature", "author", and "History-as-totality-and- continuity". Finally, the article points out the actual possibility of a literary history grounded on a concept of history as plurality and discontinuity, focused on the specific nature of textual mediation of socio-historical forces, and sensitive to the material and technological dimension of literary artifacts from different epochs.

Keywords: Hispano-medievalism; Intellectual history; Literary historiography.

● **Enviado em: 05/06/2013**
● **Aprovado em: 04/07/2013**

[1] Catedrático de Literatura Española Medieval en la Universidad de Buenos Aires. Investigador Principal del CONICET. Autor de dos ediciones críticas de Mocedades de Rodrigo (2004) y del Poema de Mio Cid (2007) y de los libros El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización (1997) e Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica (2009). Ha publicado más de cien artículos sobre épica española, la obra de don Juan Manuel, la ficción sentimental, la lírica cancioneril, la historiografía castellana medieval y cuestiones teóricas de la historia literaria.

Introducción

Estas páginas se inscriben en el marco de una reflexión que vengo desarrollando desde hace diez años –y de la que se han publicado varios tramos [2]– sobre las condiciones y los desafíos que plantea la historia literaria, disciplina en la que se sitúa mi práctica como investigador literario en el campo acotado del hispano-medievalismo.

Comienzo con algunas aclaraciones previas en aras de una mejor exposición de mis argumentos. En primer lugar, gran parte de la ejemplificación provendrá de mi propia experiencia como hispano-medievalista, como no podía ser de otro modo, ya que esa misma experiencia fue la que me llevó a reflexionar teóricamente sobre la naturaleza de mi práctica académica. A pesar de ello, el planteo pretende superar el pequeño terreno de mi especialidad y ofrecer consideraciones más generales sobre la historia literaria. En segundo lugar, será inevitable que el contexto de emergencia de mis reflexiones esté demarcado primariamente por las discusiones teóricas que atraviesan el ámbito de mi propia universidad, aunque confío en que la fuerte impronta teórica de los estudios literarios en la Universidad de Buenos Aires no impida compartir los códigos y términos de una problemática presente en todo el ámbito peninsular e ibero-americano. Por último, hay dos presupuestos básicos que conviene subrayar y que están presentes en el título mismo de este trabajo. Primero, estamos hablando de un campo bastante acotado de los estudios literarios, cuyo estatuto depende de dar por sentada la existencia de una relación entre la literatura y la historia, la sociedad, la cultura –me refiero, claro, a una relación significativa y definitoria, y no fruto de la mera contigüidad o coincidencia espacio-temporal. A su vez, del fenómeno general de esa relación se privilegia no el ámbito del objeto sino la dimensión de las prácticas: no se discute sobre textos históricos y textos literarios, sino sobre la disciplina historiográfica y la investigación literaria, zona común de historiadores y de estudiosos de la literatura a la que le conviene el nombre genérico de *historia literaria*. Segundo, entiendo que *historia literaria* e *historia de la literatura* son prácticas de la investigación literaria perfectamente diferenciadas, opinión contra la cual

[2] FUNES, Leonardo. "La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media" In L. von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, UNAM-UAM, 2003, pp. 15-34; "Lidiando con el 'efecto Funes': en torno de la posibilidad de una historia literaria" In *Orbis Tertius*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2006, n° 12; *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009; "Medievalismo en el otoño de la Edad Teórica: consideraciones parciales sobre la operación filológica" In AA.VV., *Perspectivas actuales de la investigación literaria*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2011, pp. 45-78 y "Desafíos y perspectivas de la historia de la literatura a comienzos del siglo XXI" In *Filología*, Buenos Aires, Instituto de Filología Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 2011, vol. XLIII, pp. 103-29.

subsiste una tradición disciplinar (actualmente minoritaria) que se empeña en subsumir la primera en la segunda. Abundaré en esta distinción más adelante.

Actuales condiciones del "regreso de la historia" a los estudios literarios

Es perfectamente posible y legítimo que un investigador literario acote su trabajo a un objeto, a una problemática y a un enfoque que prescinda de su dimensión histórica: no discuto en absoluto la pertinencia de una práctica que se oriente a la construcción de un saber del texto, de la escritura o de la poética literaria dentro de los límites de su naturaleza formal. Lo que sí resulta discutible es que se pretenda que esa modalidad de estudio literario sea el único posible o el más importante o el que reclame una especificidad excluyente que le garantice su condición de estudio literario "propiamente dicho".

Hubo un tiempo en que esta opinión era dominante, un tiempo en que las teorías formalistas, estructuralistas e inmanentistas dominaban. Hace rato que esto no es así, y hoy muy pocos se animarían a sostener semejante centralidad de la investigación formal en un contexto disciplinar en el que se ha producido un claro "regreso de la historia".

Por supuesto, este regreso de la consideración histórica de los textos no ha implicado un simple retorno a fundamentos historicistas decimonónicos (o al menos este sólo ha sido parcialmente el caso de lo que aquí defino como *historia de la literatura*); por el contrario, bajo el impacto de nuevas corrientes contextualistas, principalmente los *cultural studies*, los *gender studies* y el pos-colonialismo, se ha tratado mayormente del planteo de un "nuevo" historicismo (del que la corriente anglosajona conocida precisamente como *new historicism* indudablemente participa).

Por mi parte, he venido hablando de la problemática disciplinar desde una posición teórica específica que se sitúa dentro de esta corriente de "historicismo renovado", pero desde un enfoque particular que he dado en llamar *anti-antihistoricista*, queriendo significar con ello una superación del estudio inmanentista de la literatura pero que permanece atenta a la especificidad de los discursos, al problema de la mediación y al carácter narrativo (y por tanto retórico) de toda historia. Me interesa reiterar este posicionamiento para que se entienda desde donde formulo ahora una visión crítica del estado actual de la consideración histórica de lo literario.

Las peculiares vías a través de las cuales se ha producido el retorno de la historia a los estudios literarios, en un contexto en el que asistimos a un tránsito desde una cultura del texto moderno (basada en el libro impreso) hacia una cultura del texto posmoderno (fundada

en el universo audiovisual y digital), han llevado a una situación compleja y problemática, que en sus aspectos más alentadores ha significado el abandono del perfil del estudioso de la literatura como técnico especializado por el perfil del intelectual interesado en intervenir desde su disciplina en los debates culturales contemporáneos, pero que, en los aspectos más discutibles ha comportado una pérdida de sofisticación de las operaciones relacionantes entre texto y contexto, una traducción inmediata de los contenidos a los términos del debate político-cultural, lo que deriva de una desatención de la especificidad de la mediación textual, consecuencia, a su vez, de una dilución de los textos literarios en el mar indiferenciado de los géneros discursivos culturales. En este escenario, pareciera que es posible hacer algo socialmente relevante con la literatura siempre y cuando uno se salga de ella.

Centrados ahora en la figura del estudioso de la literatura como historiador literario, se puede decir que si bien comparte muchos problemas y desafíos con el historiador *tout court*, todavía se diferencia en ciertos aspectos de su actual situación: por una parte, se encuentra en desventaja en lo que respecta al reconocimiento social de su tarea –el pasado político-social despierta mucho más interés y debate en el público que el pasado literario de un pueblo–; por otra parte, se encuentra en ventaja para procesar los desafíos del llamado "giro lingüístico" en el campo de las ciencias sociales y humanas, algo con lo que el historiador profesional se encuentra habitualmente incómodo, viendo en la perspectiva "textualista" una amenaza para el estatuto científico de su disciplina, una distracción irrelevante o incluso un obstáculo para la eficaz consecución de sus objetivos profesionales.

Así, por ejemplo, en un trabajo previo[3] planteaba que toda investigación histórico-literaria tomaba inevitablemente la forma de un relato y que por ello su coherencia y aun su poder de convicción descansaban no sólo en la pertinencia del análisis sino también en la eficacia de su disposición narrativa. Por supuesto que este reconocimiento del carácter retórico del relato histórico no invalidaba su mérito científico ni su contenido de verdad; por el contrario, implicaba reivindicar el valor de la imaginación histórica y de la habilidad narrativa para transformar el seco registro de los hechos en un saber inteligible. Nada que Hayden White no venga diciendo desde hace treinta años, pero aun así, quizás por el tono polémico de su *modus dicendi*, este tipo de afirmaciones sigue despertando sospechas entre los historiadores.

[3] FUNES, Leonardo. "La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media", art. cit. en n. 2.

Sobre las aporías y limitaciones de la historia de la literatura

Lo dicho hasta aquí es válido para cualquier tarea que emprenda el historiador literario, pertenezca al ámbito de la *historia de la literatura* o al de la *historia literaria*. Conviene ahora detenernos en esta distinción, ya que si bien es aceptada por la mayoría de los estudiosos de la literatura, no es tan evidente en qué consiste ni hay acuerdo al respecto entre quienes la aceptan.

Para ir aclarando los términos de la argumentación que pretendo desarrollar aquí, comenzaré diciendo que mi postura es que la *historia de la literatura* es un género historiográfico con una extensa tradición y rasgos más o menos definidos, entre los que destaca su aspiración panorámica, sea su horizonte local, regional, nacional o universal; mientras que la *historia literaria* estaría aludiendo a una práctica que puede manifestarse textualmente en formatos muy diversos, pero cuyo fundamento es la consideración prioritaria del espesor histórico de los textos, tanto en su dimensión material y tecnológica, como en su dimensión ideológica y estética.

En su formato tradicional, la *historia de la literatura* dispone su material cronológicamente y se funda en un paradigma conceptual que, más allá de algún relativo *aggiornamento*, es una herencia del romanticismo y está centrado en un concepto de literatura como institución, al que se articulan nociones derivadas (autor, obra –obra maestra–, escuela, movimiento, influjo, fuente, género) según su particular definición decimonónica. Para lo que podríamos considerar una dimensión escolar o divulgadora, este modelo sigue operativo, con ciertas reformulaciones o sofisticaciones, pero invariablemente indiscutido en cuanto a su pertinencia explicativa del espinoso asunto de la evolución literaria y su relación con el contexto histórico general. Esta tendencia conservadora en la redacción de las historias de la literatura ha sido comprobada por David Perkins en su pormenorizado estudio del problema[4]. Al relevar los factores y criterios dominantes en la operación taxonómica que cumple toda historia de la literatura (la organización de los *corpora* textuales en géneros, escuelas, períodos, etc.), encuentra para su sorpresa que el menos usual es la observación directa de los textos, mientras que el abrumadoramente decisivo es la tradición. Esta conclusión se alcanza luego de revisar un *corpus* inmenso de textos histórico-literarios, desde el siglo XVIII hasta la época de publicación del libro, con lo cual es legítimo fruto de la evidencia disponible. Se detiene Perkins, a modo de ejemplo, en el caso de la *Cambridge History of Classical Literature*, de 1985, cuyo sistema de clasificación de los textos griegos se

[4] PERKINS, David. *Is Literary History Possible?*. Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

remonta a los alejandrinos, con graves incongruencias frente a la evidencia textual. Este no sería un caso excepcional sino típico de toda historia de la literatura. Perkins argumenta al respecto que lleva tanta energía revisar ideas recibidas que normalmente las aceptamos y trabajamos a partir de ellas, de allí que en toda historia de la literatura la principal fuente de sus taxonomías sea la transmisión cultural.

Hoy se multiplican los estudios de historia intelectual en los que se revisa críticamente el proceso de formación del concepto y del canon de las literaturas nacionales (y de las ciencias dedicadas a su estudio) durante el período romántico, así como su evolución posterior hasta mediados del siglo XX.

En uno de sus artículos más tempranos sobre este tema, Hans Ulrich Gumbrecht, quien ha llevado a cabo investigaciones constantes y lúcidas sobre la génesis y condiciones de los estudios literarios en general y de la filología en particular en el campo de la romanística, identificaba dos condiciones de posibilidad para el surgimiento de la noción de *historia de la literatura*: la aparición del colectivo singular *historia* (respuesta iluminista a la nueva experiencia de una pluralidad de desarrollos históricos) y la formación de una conciencia sobre el carácter especial de la *literatura* y del *arte* como formas de práctica alejadas de la pragmática de la vida cotidiana[5]. Así fue que con el concepto de *historia* vino a surgir el concepto de *literatura* como fenómeno universal cuyas manifestaciones podrían encontrarse en cualquier período de cualquier sociedad.[6] Al producirse en el siglo XX el colapso de las totalidades –fundamentalmente, el de la totalidad histórica–, simultáneamente quedó en entredicho el presupuesto básico (aunque raramente reconocido) de las historias de las literaturas nacionales en circulación. En vista de la práctica concreta de la historiografía literaria de la mayor parte del siglo XX, Gumbrecht planteaba:

> If the historians of literature were to be bothered by the fact that their practice implied a consciousness of history that had become obsolete, then [...] they would have to think about fundamentals, of which –at best– we have only the first traces in present-day [es decir, a principios de los años 80] theorizing about literature. (p.471)

Pasada una década larga del siglo XXI, lo que se observa es que esa reflexión sobre los presupuestos fundamentales de la disciplina es todavía una tarea inconclusa, o en todo caso que esa reflexión teórica no ha impactado de lleno en la práctica concreta de la redacción de

5 GUMBRECHT, Hans Ulrich. "History of Literature – Fragment of a Vanished Totality?" In *New Literary History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985, vol. 16, pp. 467-79.

6 "The way in which the texts of the past were soon presented by the historians of literature is certainly linked with a new task of literature in the bourgeois society of the nineteenth century: it took from religion the role of propounding a cosmology" (art. cit., p. 469).

historias de la literatura. Podría entonces decirse que muchos historiadores de la literatura finalmente no se molestaron en considerar el hecho de que su práctica implicaba una concepción obsoleta de la historia, y aquellos que sí lo hicieron se encontraron frente a un verdadero dilema.

Si los objetivos básicos de la historia de la literatura parecen ser, según se infiere de las obras historiográficas mismas, la representación del pasado literario (decir cómo fue) y su explicación (establecer por qué las obras adquieren el carácter que tienen y las series literarias evolucionan como lo hacen), ya nos encontramos en problemas graves.

Al margen de la evidencia de que nunca la representación ni la explicación del pasado literario puede ser completa –lo que lleva al interrogante incontestable sobre cuánto de incompleto resulta aceptable en una historia de la literatura–, tenemos el problema doble de la dimensión histórica: por un lado, cómo pensar la evolución desde una concepción temporal fundada en la discontinuidad y la fragmentación; por el otro, cómo lidiar con la dialéctica entre el pasado de los textos y el presente de las lecturas, dialéctica que pone en el tapete la habitualmente disimulada operación de permanente re-trazado de la serie histórico-literaria según las tendencias canonizantes o anti-canónicas y las interpelaciones de los debates culturales de la actualidad (el caso de los estudios de la mujer y de género es el más evidente).

Ya David Perkins se veía obligado a optar por una salida pragmática de estos dilemas, desplazándose de la pregunta por la posibilidad a la comprobación de la necesidad: "My opinion is, then, that we cannot write literary history with intellectual conviction, but we must read it. The irony and paradox of this argument are themselves typical of our present moment in history"[7].

Se llega así a la conclusión de que pese a todos los obstáculos se sigue escribiendo historia literaria simplemente porque el público lo pide. Todavía una oferta renuente se ve superada por una demanda insistente. Con esta misma idea David Gies afronta el desafío de hacer historia de la literatura en la introducción a *The Cambridge History of Spanish Literature* proponiendo la misma solución de compromiso: hagamos historia literaria, demos satisfacción al mercado lector, pero conscientes de la problemática condición de nuestra tarea y despojados de la ilusión de que podamos ofrecer una visión completa y objetiva del pasado literario de que se trate.[8]

---

7 PERKINS, *Is Literary History Possible?*, *op.cit.*, p. 17.

8 GIES, D. T., "The Funes effect: making literary history" In *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 3-12. Respondo a sus planteos en mi "Lidiando con el 'efecto Funes'", art. cit. en n. 2.

Algunos intentos de superar estos dilemas han producido historias de la literatura de factura colectiva y estructura fragmentaria, que evitan un ordenamiento cronológico y las taxonomías más habituales, además de buscar formas no narrativas de historiar. Perkins les da el nombre de historia de la literatura con formato "enciclopédico" y las identifica con una manera de historiar específicamente posmoderna, que trataría de dar cuerpo a la actual percepción de la multiplicidad y heterogeneidad del pasado y sus infinitas versiones y concepciones. Por supuesto, en este caso lo que se gana en complejidad se pierde en coherencia: Perkins comenta un uso sofisticado de este formato, la *Columbia Literary History of the United States*, de 1987, constituida por 66 ensayos de diferentes autores.[9] Pero también apunta las limitaciones del formato tal como se hacen evidentes en *A New History of French Literature*, coordinada por Denis Hellier[10], cuya forma caótica la vuelve incomprensible para todo aquel no tenga una lectura previa de una historia de la literatura francesa tradicional, con lo cual su lector ideal no puede ser otro que el especialista. El caso revela que esta forma de escapar a las sujeciones de la historia de la literatura tradicional la vuelve paradójicamente imprescindible para que su deconstrucción tenga sentido. En el ámbito latinoamericano, puede mencionarse el caso de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik.[11]

Hay, por cierto, ejemplos positivos, entre los que rescato especialmente la historia de la literatura medieval redactada por un equipo de estudiosos italianos –y esto no es casual, ya que de Italia vienen los ejemplos contemporáneos más teóricamente sofisticados de historias de la literatura–; me refiero a la monumental *Lo spazio letterario*, publicada entre 1992 y 2006. Consta de tres grandes partes: la primera dedicada a la literatura latina[12], la segunda, a las literaturas en lenguas vulgares europeas[13], y la tercera cubre la producción literaria medieval del mundo árabe, del mundo bizantino y del mundo eslavo[14]. Quince tomos contundentes que, a lo largo de 11.525 páginas, ofrecen un panorama sumamente rico de las culturas literarias de la cuenca del Mediterráneo. El propio título hace hincapié en la dimensión espacial como metáfora básica, con lo cual el tiempo histórico queda proyectado en

9 ELLIOTT, Emory, Martha BANTA, Houston BAKER, eds., *Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press, 1987.

10 HELLIER, Denis, ed., *A New History of French Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

11 JITRIK, Noé, dir., *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1999-2009, 12 vols.

12 CAVALLO, Guglielmo, Claudio LEONARDI y Enrico MENESTO, dir., *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, 5 volúmenes en 6 tomos. Roma, Salerno Editrice, 1992-1998.

13 BOITANI, Piero, Mario MANCINI y Alberto VARVARO, dir., *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, 5 volúmenes en 6 tomos. Roma, Salerno Editrice, 1999-2005.

14 CAPALDO, Mario, Franco CARDINI, Guglielmo CAVALLO y Biancamaria SCARCIA, dir., *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circonstanti*, 3 vols. Roma, Salerno Editrice, 2004-2006.

un esquema de *longue durée* que permite detenerse en aspectos de la producción textual que normalmente pasan inadvertidos en los enfoques tradicionales: hay tomos dedicados a la producción del texto literario (con una visión culturalista que va más allá de la estricta composición artística), otros a la circulación, a la recepción y a la actualización de los textos medievales (es decir, a su proyección en formas artísticas contemporáneas).

En la presentación de esta obra, los directores comienzan señalando la situación marginal de los estudios literarios sobre la Edad Media y el juicio desfavorable sobre la medievalística, frente a lo cual sostienen:

> Non si remedia a questo giudizio con la buona volontà o con generiche affermazione laudative. Questo "spazio letterario" non vuol essere dunque un'occasione di questo genere, quanto piuttosto il tentativo di un bilancio; non ancora una vera e propria storia letteraria. Una storia si può tracciare in tanti modi: per linee cronologiche, per generi letterari, per temi e problemi. Ma al punto in cui gli studi mediolatini sono arrivati non è possibile proporre una storia letteraria a pieno titolo, neppure per generi letterari, che è quella piú vicina alla tradizione inaugurata da questi "spazi" della letteratura. Entro questo schema, che propone di seguire il prodursi dell'opera letteraria dalla sua prima origine sino alla presenza nella coscienza contemporanea, il nostro è il tentativo di un bilancio, il piú onesto possibile, senz'altra pretesa, nella consapevolezza piena che la sintesi necessaria a definire un problema in poche pagine [...] mette lo studioso mediolatino in un grave imbarazzo, non potendo egli che raramente dominare il materiale nella sua interezza.[15]

Oscilando entre la tópica de la *humilitas* y de la *captatio benevolentiae* y la apertura de paraguas ante la eventual lluvia de críticas a la obra, los directores colocan su empresa no como alternativa a (o como superación de) la historia de la literatura tradicional, sino como forma subalterna o inferior a la categoría de una historia de la literatura "plena" o "propiamente dicha", cuya identificación se presupone tan clara que no necesita mayores precisiones. Pero más allá de la modestia del planteo, hay en la factura de la obra una respuesta concreta a las exigencias de una historia de la literatura despojada del lastre de las viejas concepciones de la historia y de la literatura, a lo que se agrega –bajo la oportuna noción de "balance"- la consideración de las lecturas contemporáneas de la crítica y del público en general, no bajo la mera forma de "estados de la cuestión", sino mediante el enriquecimiento del diálogo primario entre el historiador y los textos con el aporte del diálogo transversal con otras instancias de recepción contemporáneas (sean éstas apreciaciones histórico-críticas o apropiaciones mediáticas).

En otro ejemplo positivo reciente, la condición problemática del género historiográfico-literario se discute de modo más explícito. Es lo que apreciamos en la más

15 CAVALLO et al, dir. *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo latino*, *op.cit.*, vol. I, p. 9.

reciente *Historia de la literatura española* publicada, bajo la dirección de José-Carlos Mainer, quien comienza la presentación general de la obra con una frase que lo dice todo: "Un libro debe hacer honor a su título pero también tiene derecho a defenderse de él"[16]. Hay en los planteos de Mainer un claro empeño por dar a luz una obra a la altura de las exigencias teóricas y disciplinares, lo que es absolutamente bienvenido, aunque también se nota la voluntad de evitar toda actitud crítica o confrontativa, lo que si bien otorga un tono invenciblemente optimista a su visión de la actual situación de la disciplina (la insatisfacción terminológica es estimulante, los cambios son fecundos, la pluralidad de hipótesis es preferible a la convicción unívoca), al mismo tiempo convierte los radicales cambios disciplinares y las contiendas que los produjeron en una pacífica evolución lineal que conectaría de modo no traumático las historias de la literatura positivistas de la segunda mitad del siglo XIX con esta novísima empresa de nuestros días: si tal fuera realmente el caso, no quedaría más que concluir que Marcelino Menéndez Pelayo sigue reinando en la mentalidad historiográfica de la crítica española.

Una historia literaria posible: el enfoque histórico-literario como intervención crítica

Es probable que los aspectos discutibles de estos intentos auspiciosos de historias de la literatura que acabo de comentar nos indiquen las limitaciones por el momento insalvables del género y su franca imposibilidad teórica. Sin embargo, esta *impasse* no invalida toda práctica relacionada con la historia literaria.

Por el contrario, considero que en el actual panorama teórico y disciplinar la investigación literaria alcanza mayor pertinencia científica, mayor profundidad analítica y más amplia repercusión cultural cuando está sustentada en el enfoque histórico-literario de los textos.

Como práctica de investigación la *historia literaria* está abierta a un rango inconmensurable de objetos de estudio, en los que siempre el texto, un texto o una instancia textual es el dato básico a partir del cual el trabajo crítico se inicia. Cuando investigo las crónicas posteriores a Alfonso X el Sabio, los cantares de gesta conservados referidos al Cid Campeador, la obra didáctico-ejemplar de don Juan Manuel, los relatos de ficción sentimental del siglo XV, estoy ejerciendo la *historia literaria*, sin necesidad de remitir mis conclusiones

16 MAINER, José-Carlos, "Prólogo general a la 'Historia de la literatura española'" In MAINER, José-Carlos, dir., CACHO BLECUA, José Manuel y María Jesús LACARRA, *Historia de la literatura española. I. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Barcelona, Crítica, 2012, vol. I, pp. vii-xvii; la cita en p. vii. La obra se compone de nueve volúmenes.

puntuales y parciales a un marco general que sería, precisamente, la *historia de la literatura castellana medieval*. Es erróneo concebir la tarea de cada investigador como la del orfebre de una pequeña pieza de un *puzzle* que luego encontrará su sitio, encajará en el gran lienzo que, tras un trabajo colectivo de largo tiempo y puestas todas las piezas en su lugar, ofrecerá a la contemplación del público el gran cuadro de una *historia de la literatura*.

Si la metáfora del *puzzle* diera cuenta con exactitud de la aspiración de toda práctica histórico-literaria, entonces sí se confirmaría la presunción de que la gran disciplina es la *historia de la literatura* y que la *historia literaria*, en la medida en que abarca el conjunto de las tareas concretas y particulares de cada investigador, es una instancia subordinada a esa gran disciplina.

Pero en rigor, se trata de una metáfora fallida, y esto por dos razones contundentes. En primer lugar, por todo lo dicho hasta aquí la *historia de la literatura* sólo puede entenderse como una forma acotada, particular, especializada de la gran disciplina que es la *historia literaria*, con lo cual la relación se invierte. En segundo lugar, si los trabajos individuales de *historia literaria* remitieran a un marco general, lo que podríamos llamar una suerte de "totalidad", al menos teórica, ya que no efectiva, este nunca sería una *historia de la literatura* sino, en todo caso, una *historia de la escritura* o más bien una *historia de los discursos*. Y para que esto quede claro, debo volver y ampliar lo apuntado sobre la sujeción de la *historia de la literatura* a concepciones decimonónicas de la literatura y de la historia.

En efecto, la concepción de la literatura como institución, presente en la historia de la literatura desde sus orígenes, acarrea una serie de nociones subsidiarias que van configurando fuertemente la comprensión global del fenómeno literario, nociones que se asumen como realidades supra-históricas, tales como las de autor, obra, escuela, influjo, fuente. Por supuesto que se ha intentado escribir historia de la literatura desde otros parámetros. En cuanto al objeto, algunos han tratado de evitar una historia de autores y se han enfocado en una historia de los textos. Aun así, con todos sus méritos, subsiste en esa noción de texto la referencia al marco institucional de la literatura. También en el caso prodigioso de *Mimesis* de Erich Auerbach, una obra modélica en tantos sentidos, queda la impresión de que detrás del brillante recorrido histórico del fenómeno de la representación de la realidad todavía la noción institucional de literatura sirve de marco de inteligibilidad.

La engañosa naturalidad con que seguimos utilizando el término "literatura" para referirnos a toda creación mediante el arte verbal, a toda forma de composición literaria, sea oral o escrita y de cualquier tiempo y lugar, explica las dificultades para comprender su carácter histórico, su condición de acontecimiento datable. En efecto, la literatura tal como la

entendemos tiene una fecha de nacimiento ubicable a fines del siglo XVIII y una fecha de caducidad que se acerca vertiginosamente –si no es que ya se ha producido y todavía no nos hemos enterado–; posee además un claro anclaje en las condiciones intelectuales del mundo burgués moderno, que hizo de ella una institución y la proyectó al rango de categoría supra-histórica de la que todavía goza; finalmente, su historicidad se revela de modo definido en su dependencia del soporte material que la vehiculiza: el libro impreso, fruto culminante de la larga evolución tecnológica que comenzó con la imprenta artesanal en el siglo XV y terminó con la imprenta industrial de las primeras décadas del siglo XIX. La modernidad queda así identificada con la cultura tipográfica y junto a ella, el concepto de literatura ha seguido, en perfecta correlación, su parábola de auge y decadencia. Que el suelo se mueve bajo nuestros pies, que las vibraciones de movimientos tectónicos de gran escala se perciben con mayor claridad más allá del ámbito académico es algo que ya no podemos discutir: en el vasto campo de la cultura actual, la literatura está dejando de ser el ecosistema dentro del cual los escritores viven su vocación y su trabajo para convertirse en el marco institucional externo con el cual confrontan o al que interpelan.

Las tecnologías tipográficas han producido también el arsenal completo de instrumentos necesarios para el trabajo intelectual vigente durante más de dos siglos. Hoy nos encontramos con un entorno tecnológico radicalmente distinto que ha provocado una enorme transformación del instrumental de las ciencias humanas. Ángel Gómez Moreno, en un reciente trabajo sobre la historia del hispano-medievalismo[17], llamaba la atención sobre cuánto habían cambiado las condiciones habituales de trabajo para mi generación de investigadores, que, hasta hace unos 25 años, eran las mismas que tenían los grandes filólogos del siglo XIX desde el momento en que dispusieron del servicio de correos y del auxilio de la fotografía. Una situación inimaginable para quienes han crecido pegados a una computadora.

He aquí un factor histórico de enorme valor explicativo para entender la persistencia de los modos académicos tradicionales de nuestra disciplina. La vertiginosa transformación de las bases tecnológicas de la labor intelectual y de los modos de producción discursiva es también un fenómeno correlativo de la crisis cultural de la modernidad.

Nuestras reflexiones y discusiones sobre la problemática disciplinar forzosamente deben situarse en este contexto de crisis; también deben someterse ellas mismas al enfoque histórico-literario, lo que implica recuperar en sus términos la historicidad que las atraviesa.

17 GÓMEZ MORENO, Ángel, *Breve historia del medievalismo panhispánico (primera tentativa)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011, p. 9.

Así podremos entender que cuando hoy decimos "literatura", "autor", "escritura", evocamos sentidos no coincidentes con los que estas mismas palabras tenían para los estudiosos del siglo XIX. Quizás nunca antes en la historia fue tan esencial como en nuestro tiempo la noción de discontinuidad para la comprensión histórica del fenómeno literario.

Plantear, entonces, como alternativa una *historia de la escritura* o una *historia de los discursos* significa, si no una solución, al menos un reconocimiento de la condición problemática de nuestro objeto y de nuestra práctica. De inmediato debo aclarar que, en mi caso, la llegada a este planteo sobre la escritura y los discursos bajo el influjo de la *écriture* derrideana y de las discusiones teóricas alentadas por este concepto –como ha sido el caso de mis colegas de teoría literaria y de literaturas contemporáneas–, sino por imposición de mi propio objeto de estudio.

En efecto, los textos medievales han sido producidos mediante la intervención corporal directa de poetas, juglares, cronistas, narradores, escribanos y copistas, quienes con su voz o con sus manos han elaborado no "libros" en el sentido en que hoy entendemos, sino códices manuscritos o poemas y cuentos orales. Una vocalidad y una manualidad que ponen toda la cultura (letrada y popular) del período medieval a una distancia enorme de aquella cultura (todavía la nuestra) que se asienta en el impreso, en la operación mecánica del universo tipográfico, que mediatiza tecnológicamente el acontecimiento singular del texto.

Ese *corpus* textual transmitido hasta nuestro presente mediante copias manuscritas de las más variadas facturas (desde códices regios miniados e iluminados hasta copias en retazos de pergamino de descarte), en los que no quedan claros sus propios límites ni se registran los autores ni muchas veces los títulos de las obras, obras cuyo estatuto desafía cualquier clasificación genérica al uso, nos exige una modalidad de investigación alejada de los viejos parámetros decimonónicos y nos abre nuevas posibilidades de enfoque histórico.

Cuando la mayoría de los textos son anónimos o aparecen atribuidos a supuestos autores de los que sólo ha sobrevivido el nombre, pierde relevancia cualquier perspectiva biografista de análisis, junto con la propia categoría de autor entendido como creador original. En cambio, en esa textualidad de límites indecisos, sometida a la variabilidad de las versiones manuscritas, atravesada por el impacto de la difusión oral que funda tradiciones más allá del alcance de la letra, es posible trazar otras historias: las que remiten al lento proceso de emergencia de una escritura, a la trabajosa optimización de la función estética de una nueva lengua.

Pero en este punto bien podría observarse que una historia sobre estos tópicos (pensemos, por ejemplo, en el ingreso de la ficción pura en la narrativa europea occidental en

lenguas vernáculas; o en el proceso de consolidación de la figura del autor en las letras europeas bajo-medievales) podría cumplirse en los términos de una "historia interna", sin salirse de los límites de la "serie literaria" –para emplear una noción cara a los formalistas rusos. ¿Un estudio de la evolución de las formas queda así encerrado inevitablemente en los límites de la inmanencia? ¿Otra vez la literatura se pliega sobre sí misma, haciendo valer la soberanía jurisdiccional de la institución?

Intentamos responder que no, pero en tal caso, ¿cómo cargar de Historia un estudio de la forma? No hay aquí respuesta fácil ni definitiva, pero me atrevo a proponer algunas posibilidades de respuesta que ayuden a horadar el grueso muro de los prejuicios disciplinares. En principio, es necesario abrir el enfoque a lo multidisciplinar en una dirección poco frecuentada: la *historia cultural* y la *historia del arte*. Algunos ejemplos breves. En el primer caso, es preciso tener en cuenta el peso de lo tecnológico, el influjo de las condiciones materiales del soporte que vehiculiza un texto tiene sobre las propias características literarias de ese texto. Así, por ejemplo, la difusión del papel, más accesible y barato que el pergamino, es un factor insoslayable en el avance, desde mediados del siglo XIII, de la prosa, en tanto práctica discursiva, sobre la hegemonía de las obras en verso, efectuado mediante textos ambiciosos de una extensión inusitada, tales como las *Crónicas* del rey Alfonso el Sabio en Castilla o el Ciclo de la Vulgata de la materia artúrica en Francia.[18] Podemos ilustrar el segundo caso con el análisis del proceso de afinamiento de las categorías de narrador y punto de vista en las letras castellanas durante el siglo que va del *Siervo libre de amor* al *Lazarillo de Tormes* (es decir, de mediados del siglo XV a mediados del XVI), donde vemos el pasaje de las indecisiones e inconsecuencias de la ficción sentimental a la maestría de la perspectiva subjetiva en el *Lazarillo*, en correlación con el pasaje del gótico tardío al temprano Renacimiento y el nuevo aporte del *Quattrocento* italiano en cuanto a la técnica de la perspectiva; todo lo cual, a su vez, remite al cambio de regímenes escópicos que se da en el Occidente europeo en medio de la radical transformación social que implica el tránsito a la Modernidad.[19] Así como Anthony Grafton apela a las contiendas de la historia intelectual, a la historia del libro y de la lectura, para esbozar una interesantísima historia de la nota al pie (un objeto impensable para la historia literaria poco tiempo atrás),[20] así también es factible el

[18] Sobre este punto puede verse RIQUER, Martín de, "La novela en prosa y la difusión del papel" In *Orbis medievalis. Mélanges... offerts à Reto Bezzola*, Berna: Francke, 1978, pp. 343-51.

[19] Sobre los regímenes escópicos, véase el artículo de JAY, Martin, "Regímenes escópicos de la modernidad", en su *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 221-51.

[20] GRAFTON, Anthony, *Los orígenes trágicos de la erudición*. Traducción de Daniel Zadunaisky. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

estudio de procedimientos formales literarios más allá de los esquemas de la investigación de fuentes y de la detección de filiaciones e influjos en que habitualmente se agota el enfoque académico tradicional.

Podemos también, y para terminar, desarrollar nuestro argumento desde otro punto de partida.

Los estudios contextualistas de los textos, atentos a lo que las condiciones históricas de su producción puedan aportar, suelen enfocarse en un análisis ideológico que amplía su rango de lectura a los agentes y la situación de enunciación, por un lado, y a los efectos y condiciones de recepción, por el otro. Todo esto es irreprochable. El problema aparece cuando en muchos casos el texto pasa a ser un dato plano y casi transparente –salvo en aquello en que *delata* su ideología.

Quien investiga de este modo suele acotarse al *contenido* de los textos, a lo meramente dicho, tratar a los personajes como si fueran personas de carne y hueso, confundir en un solo ente la figura éticamente responsable del autor concreto y la categoría textual de autor-narrador o de yo-lírico, y, finalmente, concebir a autores, redactores e impulsores de las obras como figuras maquiavélicas que se confabulan en las sombras para, a través de sus textos, manipular los cerebros y las voluntades de los lectores o del público oyente. (Estoy dejando afuera los excesos del contextualismo que hacen del texto un mero epifenómeno de las fuerzas históricas, explicable completamente por factores externos a su condición textual: este tipo de errores es cada vez menos frecuente).

Siguiendo este camino es quizás probable que el investigador pueda hacer historia de algún tipo, pero nunca podrá hacer *historia literaria*. Para ello la condición previa será siempre atender la naturaleza específica de la mediación textual, no simplemente lo que los textos dicen sino, fundamentalmente, el modo en que lo dicen. Y aquí esta vía argumental concluye de nuevo en el ámbito de la forma.

Hay, pues, una *historia literaria* posible, que puede desembarazarse del lastre disciplinar y de las aporías de la *historia de la literatura*, que puede reclamar como propio el modo más completo y profundo de la investigación literaria y que puede sacar el mejor provecho del "regreso de la historia" a los estudios literarios.

Esa *historia literaria* se caracteriza por construir sus objetos sin sujetarse a las categorías y nociones de la literatura en tanto institución moderna que reclama para sí validez intemporal y universal. Asume en cambio la historicidad tanto de su objeto como del instrumental crítico con que lo analiza. Produce así un saber histórico de los textos que, por las condiciones de su producción, resulta forzosamente fragmentario y provisorio, pero a la

vez más productivo, profundo y sugerente, en la medida en que no se encierra en el estudio formalista de los textos ni en la especulación sobre el abstracto mundo de las ideas del autor, sino que acepta el desafío de considerar la dimensión social de los productos culturales del pasado.

Esta *historia literaria* tiene plena consciencia de las dificultades prácticas y complejidades teóricas que su tarea conlleva. Enfrentada al dilema que impone el hiato entre la singularidad concreta del texto y la infinitud del contexto –cómo discernir, en la masa inabarcable de datos que conforman el contexto, lo que sea relevante para el objeto bajo análisis- asume como respuesta posible el trabajo con lo concreto y aún lo anecdótico, el posicionamiento en un punto de cruce de estructura y acontecimiento, de regularidad y contingencia, lo que nos reconduce a ese saber fragmentario y provisorio del que hablo más arriba.

Esta *historia literaria* es especialmente sensible a la incidencia de la dimensión temporal en la intelección del concepto de historia como pluralidad y discontinuidad en que se funda y la proyecta en las instancias fundamentales de su práctica: 1) en la relación dialéctica entre dos historicidades, la de los textos y la de nuestra lectura; 2) en el juego entre distancia histórica e inmediatez de la lectura; 3) en los modos peculiares de incidencia del presente en la configuración del pasado literario; 4) en la superación de los protocolos básicos de descripción y explicación para alcanzar una instancia superior de comprensión histórica, que se haga cargo de la relevancia concreta del pasado en el presente.

Para ilustrar todo esto seguramente habrá ejemplos notables, pero en este momento sólo puedo ofrecer una modesta ilustración con mi propio trabajo, que intenta siempre mantenerse fiel a los principios que definen esta *historia literaria* posible. En el Apéndice final de mi libro *Investigación literaria de textos medievales* aparece un estudio de algunos pasajes de *El Conde Lucanor* en relación con textos de diversa naturaleza: otro texto literario como el *Libro de buen amor*, pero también crónicas, fazañas, textos jurídicos, con el propósito de analizar de qué modo el proceso histórico conocido como la crisis del siglo XIV incidió en los textos, para lo cual me resultó de gran utilidad el concepto de inscripción, inspirado en las ideas sobre producción literaria y trabajo crítico de Noé Jitrik[21] y en los principios planteados por la "lógica social del texto" de Gabrielle Spiegel[22]; quisiera resaltar tres aspectos básicos de esta noción: (a) con el sustantivo que alude a la 'acción y efecto de inscribir' quiero poner el

21 JITRIK, Noé, *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

22 SPIEGEL, Gabrielle M., "History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages" In *Speculum*, The Medieval Academy of America, 1990, vol. 65, pp. 59-86.

acento en el ámbito de la praxis; (b) esa praxis se entiende como bidireccional: acción de la historia sobre los textos y acción discursiva de los textos en la historia (las pulsiones de la contienda histórica se inscriben en los textos, así como la acción discursiva se inscribe en el entramado social como una forma de intervención); (c) esa inscripción se da fundamentalmente (e interesa investigarla) no en el plano del contenido explícito de los textos sino en el plano de la forma, en el ámbito de los procedimientos de construcción de los discursos.

El párrafo de cierre de ese apéndice creo que será también un cierre pertinente para este artículo:

> Sabemos que no hay otra posibilidad de conocer la realidad extradiscursiva (el universo de la muda praxis) que a través del discurso, condenados como estamos a la ineludible mediación del lenguaje. Pero esto no debe llevarnos a concluir, como hacen las teorías pantextualistas, que nada es cognoscible más allá del discurso. Contradiciendo el *dictum* de Jacques Derrida, las urgencias y presiones de la vida material nos llevan a sostener que sí existe un afuera del texto, aunque no tengamos otra manera de lidiar con ese afuera que a través de configuraciones discursivas. Pero esas fuerzas están allí y, como decía Pierre Macherey[23], inciden en la forma misma de los discursos sociales como si se tratara de planetas girando en torno de un sol ausente. Este mundo, pues, deja su inscripción en los textos, pero no sólo (y no fundamentalmente) en el plano del contenido, no como producto de una ilusoria eficacia representativa, sino en el plano de la forma, es decir, en el modo de producción de los textos. Allí, entonces, en lo que podríamos llamar el contenido ideológico de las formas textuales, he pretendido encontrar las huellas de un mundo y de un tiempo de crisis. [...] [E]ste recorrido establece conexiones inadvertidas o poco apreciadas entre textos cómodamente ubicados en el canon literario medieval (como *El Conde Lucanor* y el *Libro de buen amor*) y textos marginales o ajenos a nuestra concepción de la literatura. [...] [E]sas conexiones ilustran con la mayor claridad de qué manera un texto, cualquier texto, está situado en una red de textos y de discursos que abarca mucho más que la estrecha serie literaria. En cada frase del *Libro del conde Lucanor et de Patronio* y del *Libro de buen amor* resuenan múltiples discursos (jurídicos, historiográficos, administrativos, filosóficos, religiosos), concurren diversas estrategias (retóricas, didácticas, lógicas) y se evocan diferentes códigos culturales (conductas caballerescas, cortesía, clerecía, orgullo estamental). Esa apertura de la palabra enunciada a una red de relaciones no puede entenderse con los estrechos parámetros del análisis inmanente y de la investigación de fuentes, procedimientos tan necesarios como insuficientes. Se necesita ampliar el enfoque para abarcar el vasto juego histórico de los textos y de los discursos, puesto que en la zona de cruce intertextual e interdiscursivo que constituye cada texto quedan impresas las más claras huellas de un contexto histórico; en nuestro caso, la dramática impronta de un mundo en crisis.[24]

23 MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Maspero, 1966.
24 *Investigación literaria de textos medievales*, *op.cit.*, pp. 144-45.

La inintencional resonancia de la referencia a la crisis con que termina la cita nos sacude y nos sujeta a la historicidad de nuestra lectura aquí y ahora, en el medio de una crisis del capitalismo tardío cuyo desenlace todavía no puede vislumbrarse. En este contexto, una *historia literaria* es posible también como herramienta para lidiar con las interpelaciones de nuestro presente mientras volvemos nuestra escucha a la persistente voz de los textos del pasado.



A Tela da Dama

The Lady Canvas

Teresa Cristina Cerdeira da Silva [1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

A poesia galego-portuguesa é um saudável exemplo de diálogo de culturas e da presença da tradição da cultura do Mediterrâneo na história medieval da Península Ibérica. Para além disso, esta cantiga de tear (chanson de toile) que é o foco deste ensaio abre espaço para uma reflexão muito moderna sobre a composição textual e sobre a noção de obra como teia, tela, tecido em que camadas de fios - fios belos, fios de seda - se vêm sobrepor. Uma chance de refletir sobre o sentido da literatura.

Palavras-chave: Poesia galego-portuguesa; cantiga de tear (chanson de toile); cultura do Mediterrâneo; Literatura.

Abstract

Galician-Portuguese poetry is a good example of cultural dialog and, more specifically, it's an example of the presence of Mediterranean culture in the history of Iberian Middle Age. This Cantiga de tear (chanson de toile), that is the focus of our attention here, allows a very modern meditation about textual composition and about the very notion of work of literature as a fabric, a web or a canvas, in which many levels of threads - beautiful threads, threads of silk - get superposed. A good opportunity to reflect about the sense of literature.

Keywords: Galician-Portuguese poetry; Cantiga de tear (chanson de toile); Mediterranean culture; Literature.

- **Enviado em: 06/05/2013**
- **Aprovado em: 04/07/2013**

[1] Teresa Cristina Cerdeira da Silva é Professora de Literatura Portuguesa da UFRJ, Regente da Cátedra Jorge de Sena (UFRJ) no período de 2005-2011 e Pesquisadora I B do CNPq.

A Idade Média europeia, bem o sabemos, foi um espaço de trânsitos fecundos. Ingênuos os que forjam para esses dez séculos um longo tempo todo uno, todo idêntico a si mesmo, só pelo fato de *a posteriori* esses dez séculos terem sido definidos por uma estranha denominação de tempo "intermédio" entre uma pujante cultura clássica e o advento da sua restauração moderna no humanismo renascentista. Essa restauração só poderia ser concebida contudo dialeticamente, conjugada também ao tempo das vivências medievais imediatamente anteriores, em que se haviam assentado as bases de uma cultura cristã no Ocidente, para não falar já de uma forte economia agrária ou de uma estratificação social de ordem feudal ou de uma ordem política descentralizada, de forte peso aristocrático, em que só esporadicamente sobrevinha um poder real capaz de reunir em si os avatares necessários à unidade do poder.

Heresias florescentes e não raro severamente punidas, invasão e permanência de povos vindos do norte da África, de cultura árabe, com seus diversos e ricos aportes culturais, guerras santas de reconquista e proteção de lugares sagrados pela cristandade em expansão, deslocamentos de romeiros a terras de peregrinação que guardavam relíquias religiosas, tudo isso (e não só) impõe uma leitura menos estática do que o senso comum costuma forjar para essa denominação ampla e pouco característica em seus fundamentos epistemológicos de 'Idade Média'.

Este encontro de especialistas dos estudos da história se funda, evidentemente, num movimento contrário a esse senso comum, o que já de pronto se sugere pelo título "Diálogos Mediterrânicos", que, como bem posso imaginar, denuncia uma herança confessada e uma homenagem justa ao grande historiador francês Fernand Braudel.

Pois é desses "diálogos" que venho falar não de história mas de literatura, mais propriamente da poesia e dos cancioneiros medievais que têm de "mediterrâneos" os cruzamentos culturais que lhes deram origem, com suas marcas provençais, seus aportes mouriscos e suas idiossincrasias ibérias. A península ibérica era então - e refiro-me aos séculos de apogeu da poesia trovadoresca dos séculos XII e XIII - uma bacia cultural formada por numerosos reinos de que o mais recente - o condado Portucalense, que deu origem ao reino de Portugal - se erguera a partir de um dissenso com Castela, obrigado assim a manter-se independente através de uma atenção diligente a duas possíveis frentes de luta a oriente e ao sul, em outras palavras aos castelhanos e aos mouros instalados na península desde o século VIII e a esse tempo ainda dominando, ao sul, cerca de metade do território peninsular.

Portugal foi, também se sabe, o primeiro estado-nação da Europa, mas esta separação política estava longe de corresponder a uma separação cultural. A Ibéria - no que tange à

literatura, porque é este o caso que vou abordar - comungava numa língua poética única, o galego-português, e viu florescer com grande pujança a literatura trovadoresca dos cantares de amor, de amigo e de escárnio e maldizer. Falávamos de diálogos e de trânsitos culturais mediterrâneos e não poderemos excluir do quadro inspirador dessa pujança literária galego-portuguesa a força dos trovadores das cortes de amor da Provença que, sobretudo na sequência da perseguição contra os Albigenses ou Cátaros de cuja heresia eram em grande parte adeptos, espalharam-se pela Europa deixando na Península Ibérica as marcas de uma requintadíssima corte de amor provençal da região da *Langue d'oc* . Essas "leys d'amor" do código provençal foram recuperadas pela Arte de Trovar do cancioneiro galego-português, mas, como afinal nada se repete, esse cancioneiro ibérico não será também uma mera imitação tardia e redutora da arte de além-Pirineus, mas uma recuperação salutarmente antropofágica - desculpem os historiadores essa minha adjetivação conscientemente *avant la lettre* - como sói acontecer em todos os grandes processos de assimilação de culturas.

Para o caso, um dado importante é acrescido à produção literária ibérica no que tange aos gêneros poéticos: a existência de uma escrita em voz feminina feita por autores masculinos, e que a arte poética galego-portuguesa denominou *cantares de amigo*. Esta estratégia de deslocamento do eu lírico para um olhar interno da experiência amorosa feminina (feita portanto em voz feminina) não seria um fato inédito no contexto da produção lírica medieval. O que há de novo na arte literária peninsular é que essa estratégia longe de ser um procedimento de caráter pessoal e intermitente se tenha tornado um modo de poetar e de conceber uma outra miragem da feminilidade que seria utilizada por um grande número de trovadores que escreviam, a par disso, cantigas de amor e de escárnio e maldizer. Esses gêneros experimentados numa mesma época por um mesmo trovador eram evidentemente intercambiáveis nas suas características quer ideológicas quer formais e estão longe de formar compartimentos estanques em que o modelo ficasse imune de outras benéficas contaminações[2].

A minha escolha textual recaiu sobre uma cantiga pouco exercitada na península ibérica, de franca inspiração nas "chansons de toile" da Provença, com o dado contudo muito particular de que será esta justamente uma cantiga de amigo, composta portanto em voz feminina. Contrabandos bem-vindos que compõem uma densa rede textual - não fosse esta muito especialmente uma "chanson de toile" (tela, teia) - em que se acordam marcas

[2] Leia-se a este propósito o ensaio "As três faces de Eva", de Helder Macedo, publicado na Revista *Metamorfoses*, número 3, que analisa com perspicácia as intersecções entre os três gêneros de cantigas apontando a necessidade de ultrapassar definições simplificadoras da riquíssima produção dos trovadores peninsulares.

autóctones e riquezas provençais. Será ela, portanto, a minha contribuição aos vossos diálogos mediterrâneos em literatura.

1. O texto fonte:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d' amigo

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d' amigo

– Par Deus de cruz, dona, sei eu que avedes
amor mui coitado, que tan ben dizedes
cantigas d' amigo

Par Deus de cruz, dona, sei eu que andades
d' amor mui coitada, que tan ben cantades
cantigas d' amigo

– Avuitor comestes, que adevinhades

(Estevam Coelho)

2. O olhar do crítico

Começo por uma quase *vérité de la Palisse*, que no entanto tentarei reverter em reflexão teórica sobre o modo de ler literatura, reiterando seu valor através do comprometimento com a adivinha que a cantiga de amigo de Estevam Coelho nos propõe, e que a mim me servirá de mote e de metáfora: "Avuitor comestes, que adevinhades!" É o que diz esta voz feminina – a única aliás em discurso direto – que conclui esta cantiga de amigo de tear, em princípio tão rara no contexto galego-português. Explico-me melhor, desdobrando a metáfora. Para falar de literatura quero entender que, nos modos em que a Dama caracteriza elogiosamente a capacidade de percepção dos afetos por parte de seu interlocutor, mediante a metáfora da agudeza do olhar que perscruta as entranhas de um abutre a ponto de simbolicamente devorá-lo, também no exercício da crítica há que se devorar as entranhas do texto, há que ter também olhos agudos para ler o que está para além da sua aparente simplicidade, para além da evidência da superfície, para além da externalidade previsível, de modo a deixar-se surpreender não pela profundidade – que um texto se trama realmente na superfície palpável – mas pelo que a trama dessa superfície projeta como pluralidade de significações. Essa visão agudíssima, que é capaz de adivinhar porque sabe ver, será para mim a grande metáfora do leitor frente aos invisíveis da literatura, do leitor que saboreia entranhas, do leitor que experimenta o sabor da literatura.

3. A ética e a estética da delicadeza

As reflexões que se seguem só aparentemente parecerão um descaminho, pois na verdade elas não se querem afastar do texto. Ousam, quando muito, deixá-lo em fecundo compasso de espera. Até porque essas mesmas reflexões resultaram de uma germinação cuja semente foi justamente esta cantiga de tear de Estevam Coelho, para a qual quero crer que, em projeção metalinguística, serão necessários os tais olhos agudos de quem aprendeu a ler e devorar entranhas. Mas justamente porque este é o relato de um processo, posso agora fazer o avesso do caminho, guardando a cantiga em espaço expectante para enveredar pela tal espécie de descaminho que começa por desejar refletir sobre o sentido da ética e da estética da *delicadeza* segundo Roland Barthes.

Barthes confessou, em textos que escreveu e em entrevistas que concedeu durante a vida, que desejava sempre pertencer ao espaço da *delicadeza*, e usava para isso um substantivo – "politesse" –, correndo o risco de saber que ele vinha sobrecarregado dos sentidos mais banais, derivados, por exemplo, para o uso discursivo, do tratamento formal que sugere respeito, hierarquia, submissão. Não era nada por aí que ele pretendia trabalhar, mas essa era uma técnica de risco bem sua. Há no discurso barthesiano uma infinidade de palavras cujo significado ele vai fazendo emergir em limpidez, alçando-as de uma espécie de limbo do desuso ou da "sauce gluante" da significação corrente, para restaurá-las no que elas têm de próprio, de inaugural, de etimológico, enfim, de não sobrecarregado pelo senso comum. É, por exemplo, o caso, da palavra "ensaísta", com a qual ele se identifica, não pela presumível importância intelectual do título, antes para restaurar a ideia de ensaio, de tentativa, de coisa não acabada, que presume a dúvida e o erro, já que considera que o clímax do "acabamento" é tantas vezes o ponto mortal para outras tantas possibilidades de leitura. Ou da palavra "sapiência", com que ele ousa concluir a sua "Aula" magistral de entrada no Collège de France, utilizando-a para definir o que gostaria que fosse o seu modo de ensinar, que não seria exatamente o da *transmissão* do sabido; nem sequer o da *pesquisa*, que é o falar do não sabido; mas uma ação que exigisse uma forma mais ousada de prática pedagógica que pressupõe paradoxalmente o *desaprender*, deixando trabalhar o esquecimento da sedimentação dos saberes. E conclui: "Cette expérience a, je crois, un nom illustre et démodé, que j'oserai prendre ici sans complexe, au carrefour même de son étymologie: *Sapientia*: nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible."[3]

[3] Roland BARTHES, "Leçon", *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 2002, tomoV, p.446.

Para mim, em termos operacionais, interessa-me desta vez a palavra "politesse" que é, para além de uma ética da vida, uma atitude estética diante do discurso crítico, capaz nesse sentido de aproximá-lo do discurso literário no desejo, que também é seu, de ultrapassar o enunciado, que é da ordem da ciência, para chegar à enunciação, que é – muito garrettianamente – o *pronunciamento* do sujeito. Se a palavra "politesse" (ou "delicadeza") começa assim por ter um sentido ético, Barthes fá-la saltar, sem grande esforço e com alguma fecundidade, para o domínio do estético, mais precisamente para o domínio do literário. Porque « politesse » seria aquela delicadeza entendida como utopia a ser alcançada, que ele define como a possibilidade de "não dizer tudo, de trapacear com as palavras, de jogar com o implícito, de se instalar no indireto".[4] Ora, não estamos longe do conceito mesmo de literatura que ele já definira em oximoros, indiretamente, implicitamente, em modos de trapaça com a língua. Literatura concebida como texto, textura, tecido que "é o próprio aflorar da língua", porque "é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro."[5]

Já em *O Prazer do Texto* (1972) a fonte desses ecos futuros, que pensam o entrelaçamento de conceitos como os de *literatura*, *texto*, *tecido*, parecia ligar-se ao da construção de uma *teia* ou, muito especialmente para o propósito de leitura da cantiga de Estevam Coelho, de uma *tela*: a tela do bordado com fio de seda.

> *Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le ses (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans le tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle même dans les sécrétions constructives de sa toile.[6]

Somemos agora: *politesse*, o incompleto, o sentido por vir, o indireto; acrescentem-se os olhos agudos, capazes de verem além da *evidência* (que é sempre uma das formas da violência), olhos atentos d e quem perscruta as entranhas do abutre; e já agora passemos do ético para o estético, para, na fisicalidade da superfície dos significantes, na concretude da enunciação, sermos capazes de acreditar que a literatura tem a seriedade de um *jogo*; que ela é um saber sempre precário em que oscilam – sem se excluírem – a visibilidade e a invisibilidade. O resultado? Uma teia, uma tela. Da aranha. Mas também da Dama.

Passemos então à tela da Dama, não sem antes incluir um elemento suplementar mas não menos produtor de sentido. Com ele quero insistir no fato de que a literatura, como jogo,

4 SS, Archives de l'INA, 1992.
5 BARTHES (2002, V, 433)
6 BARTHES (2002, IV, 259)

como trapaça, como esquiva, mantém, pela força produtiva da verbalização do seu conceito, uma relação erótica com a escritura, entendendo-se que o lugar do erotismo de um corpo não está no desnudamento, mas no poder de sedução de um intermitente entreabrir-se.

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là même *où le vêtement bâille*? Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de "zones érogènes"(expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche): c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition.[7]

Fica claro que ao falar do corpo erótico – e Barthes falará sempre dele – é também ao corpus textual que ele se refere. O lugar do gozo – literário ou referencial – nunca se mostra inteiramente.

4. A Tela da Dama

Volto à cantiga sem nunca ter saído dela. Cantiga de tear, pois o primeiro sentido a não ser omitido é o da referência a uma cena feminina de interior, em que a "dona" tece com um fio de seda. Aqui, nesta especialíssima cantiga de amigo, não há rios, nem avelaneiras frolidas, nem ondas do mar a afogar de desejo a amiga. Ao contrário, infere-se um interior palaciano, não fosse esse um tecer de luxo (*sirgo*) a sugerir o estado de uma donzela a preparar, por exemplo, o enxoval para o casamento. Por outro lado não é exatamente uma cantiga em voz feminina, mas, uma cena feminina que tem um observador que, se não é explicitamente definido como masculino, mantém sua identidade no espaço da indefinição, sem permitir a atribuição de uma pertença ao mundo feminino das amigas. Se sabemos que mundo feminino e fala feminina são o modo ortodoxo de identificação das cantigas de amigo na Arte de Trovar, em que às mulheres cabe o entendimento mútuo dos afetos e dos segredos, este observador da cena de tear e cantar surge antes não exatamente em cumplicidade, mas como uma espécie de *voyeur* – por isso mesmo mais propriamente masculino – a invadir o mundo feminino por ser capaz de ler agudamente e perscrutar as entranhas da paixão adivinhando, com a violência fálica de quem devora os também fálicos abutres, a *coyta* escondida nos gestos solitários de tecer com seda a roupa (das núpcias?) e de cantar com requintada elegância (*que tan ben cantades*) cantigas de amigo. É ele quem primeiro descreve o quadro de intimidade de uma casa no interior da qual a *dona fremosa* está sentada (*sedia*) numa cadeira, tecendo com fio de seda (*sirgo*). Cena requintada, pois, mais ao gosto palaciano. Mas paralelamente ele assiste

[7] BARTHES (2002, IV, 223)

também a uma outra ação, não menos significativa, que ali se desenrola: se a dona/dama tece a roupa enriquecida com a seda do bordado, isomorfo do seu próprio corpo que requintadamente também se prepara para o amor, o fato é que ela está sozinha, à espera, a evocar a presença do ausente ao cantar cantigas de amigo. Há pois, ao lado do trabalho-arte de tecer, uma voz mansa (*manselinha*), refinada como a seda, e também formosa, a tecer o canto – a cantiga de amigo. Da primeira isomorfia entre a seda da roupa para um corpo sedoso, porque jovem e formoso, passamos a outra, entre o fio de seda e o fio da voz, e entre solidão expectante do *amor mui coytado* (coytado/cuidado), pressupondo assim a ansiedade da dona que espera a volta do amigo distante) e a evocação do canto, como se todos esses elementos compusessem um mesmo gesto que não diferencia o tecer e o cantar.

Só então, depois de observar a cena e de descrevê-la, este *voyeur* se dirige à *dona* adivinhando nela o *amor muy coitado*, a partir de uma simples dedução: belo canto, bela jovem ocupada em tecer e em cantar, gestos similares para contornar o cuidado (*coytado*) e a *coyta* gerada pela separação do amado e pela solidão expectante da donzela. Desta voz feminina, propriamente dita, em discurso direto, só nos sobra uma finda, que confirma que a dedução do observador, como se feita através de uma prática milenar de magia para previsão do futuro que é a da leitura das entranhas dos animais, está afinal correta. Insisto no *como se* porque a finda não se refere a uma ação efetivamente realizada, mas a uma ação metafórica que, segundo a dona teria sido cumprida pelo tal *voyeur* , leitor agudo da sua aflição amorosa. O que ele fez, concretamente, foi ouvir o canto e compreender – bom leitor/ouvinte que é – os segredos que ele(o canto) / ela(a dona) guardava(m), como se concluindo pela isomorfia canto / donzela / bordado. Mas ela vai mais longe: sente-se quase violada por esse perscrutante olhar, de tal modo que é como se tivesse sido invadida por ele, ou devorada por ele, tal qual as aves que precisam ter expostas as suas entranhas para que a verdade se revele. A conclusão desta cantiga é na verdade espantosa e quase inadequada, se não permitisse embutir uma significação erótica a sugerir conhecimento e penetração fálica, em que o corpo da jovem que se prepara para a boda fosse antes metaforicamente exposto e invadido pelo observador nas suas entranhas que guardam o segredo da ansiedade de uma posse a ser ainda efetivada.

No entanto, para além da voz que se ouve em direto na assertiva final, está ainda presente a elocução do cantar de amigo, outro modo de a voz feminina se revelar, mas que só se ouve indiretamente, pela descrição do observador. Deste cantar só conhecemos a ansiedade da expectativa amorosa. A jovem canta cantigas da *coyta* amorosa, a lembrar o amigo que não está a seu lado, ou porque a boda ainda não se cumpriu ou porque, como

tantos outros, partiu (para a guerra? para o serviço do rei?) deixando em casa, em solidão – afinal é do feminino simbolicamente o atributo da espera –, a sua Penélope a tecer.

E talvez ficássemos felizes com essa leitura. Mas já dissemos que o olhar do crítico tem que ser agudo, tem que, também ele, saber ler entranhas. E, porque esta Penélope não apenas lê, mas canta; e porque, como já inferimos, estes dois gestos não se somam, mas se fundem, isomorfos que são; e porque roupa, corpo e cantiga são fremosos e requintados e expectantes (nem que por hipágale a roupa passa a ser também expectante, por contaminação afetiva), devemos ler esta composição lírica como uma cena em *mise en abîme*, em que uma cantiga de amigo de autoria masculina do trovador Estevam Coelho fala de alguém cantando uma cantiga de amigo, como se fora uma reprodução especular do seu próprio gesto de compor, o que leva a considerar, por uma atenção à tessitura isomórfica da tela do bordado e da trama do poema, ambos tecidos com fios – de seda e da voz manselinha –, outros elementos que podem ser ainda mais interessantes do que a da simples identificação de uma jovem que trabalha a tecer acompanhada pelo canto, como se fossem duas ações independentes. Se é fato que está ansiosa por andar *d' amor muy coitada* – ela afinal o confirma –, essa ansiedade é produtora, é ela que a inspira, e que a leva a *lavrar* e a *tecer*, *torcendo* o fio de seda do seu tecido, e *dizendo* com o fio da voz *mansa* um canto formoso e repleto de ansiedade, porque perfeitamente isomorfo de quem o compõe. Não há aqui, pois, nenhum privilégio do tecer sobre o cantar, e se esta é conhecida como *cantiga de tear*, também deveria ser entendida como *cantiga de cantar*, porque essas duas ações são imagens duplas, especulares: a jovem que *torce* o sirgo e que *lavra* o sirgo é o espelho transmudado da outra ação complementar da jovem que com o *fio* da voz mansa, suave como a seda, diríamos, *diz* e *canta* cantigas de amigo. É pois o excesso da *coyta* e do cuidado que a faz dizer bem o canto, e que, mais do que isso, diríamos mesmo que gera o canto (como gera o tecido), de tal modo que a jovem formosa passa também a ser, metaforicamente, a autora do canto formoso, e não apenas a sua repetidora. E nem sequer precisaríamos modalizar tal entendimento já que autoria é também modernamente a capacidade que cada leitor possui de apropriar-se do texto lido para reinventá-lo para além do primeiro projeto autoral que lhe deu origem, e que, qual aranha, se desprende da sua teia ou nela se desfaz uma vez que a finda.

Todos sabemos que os trovadores eram homens. Os jograis também. A composição de autoria feminina não tem registro na península, embora na Provença o reconhecido tratado de amor de André Chapelain – aliás, para o caso, absolutamente heterodoxo – tenha sido composto na corte de Marie de Champagne, que ali reinava culturalmente com altíssimo brilho, a ponto de funcionar como uma espécie de mentora intelectual desse fina discussão de

propósitos sobre o amor. Mas na cantiga de Estevam Coelho, a heterodoxa autoria feminina a que nos referimos se revela não pela influência ideológica de um notório poder intelectual feminino, mas antes pela isomorfia do canto e do afeto, que se respondem a ponto de um (o canto) ser capaz de revelar o outro (o afeto), numa cantiga de amigo clandestina, que não conseguimos ouvir "em direto", e que infelizmente não aparece em nenhum dos Cancioneiros que nos foram dados conhecer, mas cuja existência fica apontada na referência que o trovador faz em cantiga de amigo de sua autoria, autoria masculina – como eram todas –, e que evoca uma voz feminina cuja *coyta* a leva a tecer com o fio de seda da voz um texto que aos seus afetos responde.

Quando lemos – criadores e críticos – inscrevemos no nosso corpo a história de outros corpos que só nos pertencem no tanto que esse diálogo consegue construir. Só um corpo textual que se oferece ao desejo de outro corpo – e lembremos que o mundo é também um texto a ser lido – pode fazer nascer o desejo de sobre ele escrever, porque escrita e leitura são atos que exigem o deslocamento da paixão, a incongruência da dúvida, a sensação de uma falta nunca superada, o esgarçamento de uma mobilização afetiva. É esse o lugar de uma crítica desejante, erótica, física, que não se compraz com superfícies e prefere adentrar as entranhas do abutre, multiplicadoras das leituras, entranhas que não se mostram nunca inteiramente, deixando escondidas na massa compósita e informe os seus segredos adivinháveis, mas nunca inteiramente adivinhados. Um denso caminho aí se experimenta, para descobrir sempre que há mais perdições que encontros, que tateamos com a sensibilidade e a vidência alternativa dos guias cegos pelas malhas infinitas do texto. Afinal, o lugar do gozo, já o sabíamos, nunca se mostra inteiramente.

"Escuridade brilhando em claridade que a claridade não podia abarcar": uma análise histórica do *Quinteto Islâmico* de Tariq Ali

"Darkness shining in brightness which brightness could not comprehend": an historical analysis of Tariq Ali's *Islamic Quintet*

Elaine Cristina Senko[1]
Doutoranda em História
Universidade Federal do Paraná

Resumo

Seguindo o ponto de vista da crítica historiográfica, o presente artigo contempla várias reflexões acerca dos livros que compõem o chamado *Quinteto Islâmico*, uma série de cinco obras escritas entre 1992 e 2010, do gênero romance-histórico, que, em nosso entendimento, revelam muito do pensamento do autor, Tariq Ali (1943-), em relação à geopolítica do atual Oriente Médio.

Palavras-chave: Tariq Ali; Quinteto Islâmico; Literatura; História.

Abstract

Following the viewpoint of the historiographical analysis, this article includes some reflections on the books that compose the so-called Islamic Quintet, a series of five works written between 1992 and 2010, belonging to the historical-romance genre, which, in our view, reveal much of the thinking of the author, Tariq Ali (1943-), in relation to the current geopolitics of the Middle East.

Keywords: Tariq Ali; Islamic Quintet; Literature, History.

- **Enviado em: 06/05/2013**
- **Aprovado em: 26/05/2013**

[1] Doutoranda em História pelo Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Paraná. Sob orientação da Professora Doutora Marcella Lopes Guimarães. Membro discente do Núcleo de Estudos Mediterrânicos.

Eles iam, obscuros, através da noite solitária,
através da sombra e através das moradas vazias
e do vão reino de Dite: tal é o caminho nos bosques,
quando a lua é incerta, sob uma luz maligna,
quando Júpiter mergulhou o céu na sombra e
a sombria noite arrebatou às coisas sua cor.
Eneida, Virgílio

A leitura dos cincos livros que compõem o *Quinteto Islâmico*, do escritor e poeta paquistanês Tariq Ali (1943 -), apresenta-se como uma experiência literária de caráter singular, pois imerge o leitor numa fascinante e multifacetada jornada por diferentes tempos e lugares da história, levando-o da Granada do século XV até a Londres do século XXI. As obras pertencentes a essa coleção, a saber, *Sombras da romãzeira*[2] (1992), *O livro de Saladino* (1998), *Mulher de pedra* (2000), *Um sultão em Palermo* (2005) e *A noite da Borboleta Dourada* (2010) pertencem ao gênero romance histórico contemporâneo, uma forma de escrita que se faz cada vez mais perceber nos lançamentos editoriais contemporâneos. No entanto, a questão que colocamos como pauta de discussão no presente artigo diz respeito ao fato de que tais obras não podem simplesmente ser consideradas uma literatura de entretenimento ou uma escrita descompromissada com a realidade atual, pelo contrário: são também e justamente espaços encontrados pelo autor para desenvolver e compartilhar reflexões críticas em relação ao seu próprio presente, em relação àquilo que o toca e aparentemente o tem provocado nos últimos tempos. Ou seja, o autor se apoia na criação literária, de inspiração histórica, para apresentar determinados pensamentos, reflexões; dentre tais encontramos, principalmente, uma forte percepção de valorização do Oriente, de sua cultura. De fato, Tariq Ali atua no sentido de desmistificar a imagem de um Oriente exótico e quase inacessível promovida pelo discurso orientalista do século XIX, ainda de grande influência no Ocidente. Reafirmando que o Oriente encontra-se dentro do Ocidente, Tariq Ali procura se desvencilhar de fugazes dicotomias, contemplando a multiplicidade e dinâmica cultural das sociedades[3]. Essa também

[2] Trabalho que ganhou o prêmio Arcebispo San Clemente do Instituto Rosalia de Castro (1994). Para um maior conhecimento sobre o pensamento do autor, indicamos: Entrevista de Tariq Ali. *(Programa da TV Cultura - Roda Viva).* 15/08/2006 (01:17:22); suas críticas sobre a chamada "Primavera Árabe" na revista *New Left Review* e o seu próprio site na internet: www.tariqali.org

[3] Nesse sentido de ir além do óbvio aos nossos olhos lembremos a seguinte citação de José Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira:* "Ninguém fez perguntas, o médico só disse, Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse,

foi a preocupação de Edward Said em sua vida e é ainda de Noam Chomsky e de Marjane Satrapi[4]. Por isso, é nessa vertente de compreensão das obras que compõem o *Quinteto Islâmico* que nós, historiadores, também nos colocamos, juntamente aos críticos literários, como debatedores do trabalho realizado por Tariq Ali, buscando novos conhecimentos acerca deste grande intelectual de nosso tempo.

Iniciemos nossa reflexão pela obra *Sombras da romãzeira*, ponto inicial do quinteto. Devemos sinalizar que Tariq Ali em suas cinco narrativas irá colocar elementos históricos mesclados com sua literatura[5]. A trama desta narrativa se desenvolve na Península Ibérica, nos anos imediatamente posteriores à conquista de Granada, esta perpetrada em 1492, pelos reis castelhanos Isabel e Fernando. No foco temos a família dos Ibn Hudayl, que passa a sofrer as diversas consequências da mudança para um poder político cristão na região. Ao longo do romance acompanhamos de modo mais intenso as percepções e sentimentos do pequeno Yazid, o filho mais jovem de Umar e Zubayda. Neste cenário também visualizamos as ações de outro filho deste casal, o intrépito Zuhayr, o qual lidera uma oposição à opressão cristã em relação aos andaluzes. Essa coragem de Zuhayr transparece na carta que ele envia ao pai sobre as condições de enfrentamento perante a posição de Jiménez de Cisneros (1436-1517), o qual era o representante do cristianismo na cidade de Granada. Vejamos a carta escrita por Zuhayr:

> Aquella misma mañana, Zuhayr había comenzado a escribir una carta a Umar, relatándole sus aventuras en el viaje a Gharnata, describiendo el penoso dilema al que tenía tenido que enfrentarse y explicando su decisión final de participar en una acción apoyada por todos, aunque él no estuviera de acuerdo:
>
> *Le tenderemos una trampa a Cisneros, pero sé muy bien que, incluso si logramos asesinarlo, todos y cada uno de nosotros caeremos también en ella. Todo es muy distinto a lo que yo imaginaba. La situación de los gharnatinos ha empeorado mucho desde tu última visita y entre ellos la ira convive con la desmoralización. Están decididos a convertirnos a todos y Cisneros ha autorizado el uso de la fuerza para facilitar el proceso. Como es natural, mucha gente teme al dolor y se somete, pero luego se vuelven locos. Después de convertirse, se desesperan, entran en las iglesias y defecan en el altar, orinan en la pila de agua bendita, manchan los crucifijos con substancias impuras y se marchan corriendo y riendo como seres que han perdido la cabeza. Cisneros reacciona con furia y el ciclo*

Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos". SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.262.

4 Análises nesse sentido estão presentes em: SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.* Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; Entrevista de Noam Chomsky. *(Programa da TV Cultura Roda Viva).* 1996. (90:25); SATRAPI, Marjane. *Persépolis.* Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

5 Na sua elaboração literária Tariq Ali, que também é historiador, faz uma pesquisa dos elementos históricos de que precisa para fazer nascer sua narrativa. Sobre as relações entre História e Literatura, indicamos: GUIMARÃES, Marcella Lopes. História e Literatura: um debate desde Aristóteles. *Capítulos de História:* o trabalho com fontes. Curitiba: Aymará Educação, 2012, p. 109-139.

> *entero vuelve a repetirse. Aquí se tiene la sensación de que mientras Cisneros viva, las cosas sólo pueden cambiar para peor. No creo que su muerte mejore las cosas, pero sin ninguna duda, aliviará la angustia de muchos de nuestros hermanos. Es probable que no sobreviva a este día, así que me despido con besos para todos, y en especial para Yazid, a quien espero que no permitáis repetir los errores de su hermano...*[6]

Essa tensão entre os submetidos islâmicos ao reino de Castela segue na narrativa e seguimos os passos de Zuhayr e a preocupação do pai Umar Ibn Hudayl. O desfecho que Tariq Ali apresenta para esta narrativa surge de modo angustiante e dramático, com a morte do jovem Yazid e a fragmentação de sua família[7]. Um dos momentos mais sensíveis dessa narrativa é o retorno de Zuhayr para salvar os seus:

> Quince minutos después llegó a la cueva de al-Zindiq. Zuhayr esperaba que el anciano estuviera allí para disipar sus temores, rezaba para que así fuera. Los manuscritos de al-Zindiq estaban atados en ordenadas pilas, como si el anciano se hubiera preparado para marcharse para siempre. Zuhayr descansó unos segundos y dio de beber al caballo. Luego siguió cabalgando. Al girar en el espolón de una colina, tiró de las riendas y miró hacia arriba, en la dirección acostumbrada. La pálida luz del alba brillaba sobre los restos calcinados de la casa. Zuhayr cabalgó hacia su antiguo hogar sumido en una especie de trance hipnótico. Había sucedido lo peor. Al ver las ruinas desde la distancia, su primera reacción fue pensar en la venganza:
>
> (Zuhayr) - Los perseguiré y los mataré uno a uno. Juro ante Alá, sobre la cabeza de mi hermano, que vengaré este crimen.
>
> Cuando entraba en el patio vio la cabeza de su padre en la punta de una lanza que estaba firmemente clavada en el suelo. Zuhayr saltó del caballo, arrancó la lanza y contempló la cara de su padre con cariño. Llevó la cabeza al arroyo y le lavó la sangre de la cara y del pelo. Luego la transportó al cementerio familiar y comenzó a cavar la tierra con las manos. En su locura, no reparó en que a pocos metros de allí había una pala. Después de enterrar a su padre, volvió al patio, y esta vez vio al Enano balanceándose suavemente con Yazid en los brazos. El corazón le dio un vuelco en el pecho. Era posible que Yazid estuviera vivo, a pesar de todo? Entonces vio la cara serena de su hermano, manchada de sangre en los costados[8].

Os responsáveis por tal ato de crueldade e violência, em grande parte cristãos que buscavam espólios de guerra, são colocados pelo autor como os possíveis executores de práticas similares no Novo Mundo, mais especificamente em Tenochtitlán. Pois bem, este paralelo final revela importantes traços de pensamento do autor em relação não apenas

---

6 ALI, Tariq. *A la sombra del granado.* Traducción de María Eugenia Ciocchini. Madrid: Alianza Editorial, ed. 2011, p. 276-277.

7 Destaque para o personagem erudito também criado por Tariq Ali, o bisneto de Ibn Khaldun, Ibn Daud (mesmo sabendo da tragédia da família Khaldun em seu naufrágio perto do Cairo). Este se casou com a filha de Umar, Hind e foram embora para Fez, evitando as tragédias que se seguiram no seio da família.

8 ALI, Tariq. *A la sombra del granado.* Traducción de María Eugenia Ciocchini. Madrid: Alianza Editorial, ed. 2011, p. 348-349.

àquele momento histórico, mas a uma questão fundamental à própria humanidade, acreditamos: a necessidade de uma relação entre as culturas que não acabe gerando formas de violência extremas, que flagelem inocentes. Toda a plasticidade da escrita, aliada ao desenvolvimento psicológico das personalidades, acaba por aproximar o leitor dos fatos e personagens da narrativa, mas principalmente do pequeno Yazid, que se torna uma vítima indefesa da violência acirrada por cristãos e muçulmanos na época. Veremos, inclusive, que tal forma de posicionamento crítico será uma constante nos demais livros do quinteto.

Obra seguinte, *O Livro de Saladino* apresenta-se na forma de uma narrativa pessoal escrita por um sábio judeu, Ibn Yakub, personagem fictício. Este, por recomendação do filósofo Maimônides (1135-1204)[9], acabara de ser indicado para a importante função de escriba do sultão Saladino (1138-1193) durante a *Segunda* e *Terceira Cruzada* – respectivamente (1147-1149) e (1189-1192). Ao longo da narrativa Ibn Yakub acompanha as diversas conquistas de Saladino, inclusive a importante batalha de Hattin (1187) e a conseqüente entrada em Jerusalém. Vamos observar como Tariq Ali descreve literariamente através de Ibn Yakub a entrada de Saladino em Jerusalém:

> Entramos en la Ciudad Santa por la Bab al-Daud. El sultán no necesitó a Shadhi para que le dijera que mantuviera la cabeza alta. Cabalgó directamente a la mezquita, que despedía el olor sofocante de los francos y sus animales. Allí tenían sus establos los hospitalarios y los templarios. Salah al-Din rehusó esperar a que el sagrado recinto estuviera limpio. Descabalgó de su montura y, rodeado de sus emires, elevó una plegaria de acción de gracias a Alá. Después empezarón a limpiar la mezquita. Recorrimos las calles y el sultán se conmovió ante la patética visión de los cristianos elevando al cielo sus lamentos y sollozos. Las mujeres se mesaban los cabellos, los viejos besaban los muros, los niños asustados se agarraban a sus madres y a sus abuelas. El sultán detuvo su caballo y envió un mensajero a buscar al caballero franco Balián. Mientras esperábamos, Salah al-Din miró hacia arriba y sonrió. Estaban izando su estandarte en la ciudadela, y los cánticos de júbilo y los vítores de nuestros soldados ahogaron momentáneamente el alboroto de los cristianos. Pensé de nuevo en Shadhi y en Salah al-Din. El sultán se volvió hacia mí con una lágrima en sus ojos[10].

O ambiente criado pelo autor e no qual circulam os personagens de sua obra aponta para uma forte e constante dinâmica de relações interculturais: muçulmanos, judeus, cristãos, cátaros, coptas... enfim, homens e mulheres de crenças e comportamentos diferentes que se

---

9 Sobre o tema literário dos sábios judeus que acompanhavam Saladino, indicamos a obra: LESSING, G. E. *Nathan El Sabio.* Traducción Emilio J. González García. Madrid: Akal, 2009. Destaque na peça para a *Quinta Cena* do *Terceiro Ato* em que é reproduzida a estorieta já contada por Boccaccio no seu *Decamerão*: Salah al-Din convida seu sábio judeu a lhe responder quais das três religiões monoteístas é a mais verdadeira. O sábio judeu através de uma fábula dos anéis conta ao sultão que o judaísmo, o cristianismo e o islamismo são como irmãos para o mesmo Pai.

10 ALI, Tariq. *El libro de Saladino.* Traducción Ana Herrera. Madrid: Alianza Editorial, ed. 2011, p.425-426.

relacionam no dia a dia dos afazeres comerciais, religiosos e políticos. Nesse sentido, Tariq Ali subentende uma necessidade de compreensão do período que não esteja centrada apenas na questão do embate entre diferentes grupos religiosos, mas também no entendimento de suas relações cotidianas, a maioria delas de ordem pacífica e rotineira. Historiador, Tariq Ali também abre espaço em seu texto para refletir acerca desta profissão, colocando na fala de seus personagens percepções teóricas acerca de como pensar e escrever a história. Um interessante momento que reflete essa ação ocorre quando o também sábio judeu, Ibrahim, deixa o seguinte recado para Ibn Yakub pouco antes de sua morte: "El servicio a los grandes reyes lleva consigo algunas recompensas, pero el servicio a la verdad no tiene recompensa alguna y por esa misma razón vale muchísimo más"[11]. Trata-se de uma ressalva a tão importante premissa da verdade, a qual fundamentou o surgimento da própria historiografia.

Terceiro livro da coleção, a *Mulher de Pedra* apresenta em sua trama os acontecimentos relacionados à família, de fortes raízes tradicionais, comandada por Iskander Bajá. O contexto em que a narrativa se desenvolve é aquele da iminente desestruturação do Império Otomano, entre o final do século XIX e início do XX, um momento difícil e que repercute de modo muito intenso em toda a família, especialmente na personagem Nilofer[12]. Os diferentes dramas que o cotidiano traz são "desabafados" por cada um dos familiares perante uma estátua de imagem pagã, localizada no pátio da residência no litoral, que atentamente "ouve" os segredos mais profundos de cada personagem. De fato, o sentimento que a obra apresenta no pensamento e nas ações dos personagens revela a angústia de cada um deles em relação à iminente derrocada política do poder otomano, um drama que para eles apenas realça a imagem do passado glorioso já vivido e que dificilmente retornaria[13]. Tariq Ali novamente centra sua

---

11 ALI, Tariq. *El libro de Saladino.* Traducción Ana Herrera. Madrid: Alianza Editorial, ed. 2011, p.263. "Historiadores que dão continuidade a essa estrutura de crônicas são o curdo Ibn Al-Athir (1160-1231), o qual conheceu Saladino e escreveu sua obra-prima, *Al-Kamil fi Tarikh* (*Uma História Completa*) e Baha al-Din Ibn Shaddad (m.1235), que escreveu uma narrativa sobre os feitos de Saladino intitulada *Al-Nawadir al-Sultaniyya wa'l-Mahasin al-Yusufiyya* (*Uma Preciosa e Excelente História sobre Saladino*). Ao lado desses historiadores se apresentam os sírios Ibn Al-Adim (1192-1262), que escreveu uma *História de Alepo* e Ibn Khallikan (1211-1282), este escreveu a seguinte obra: *Wafayat al-a'yan wa-anba abna az-zaman* (*Mortes dos homens eminentes e a História dos filhos de suas épocas*), trabalho composto entre 1256 a 1274". In: SENKO, Elaine Cristina*. O passado e o futuro assemelham-se como duas gotas d'água: uma reflexão sobre a metodologia da história de Ibn Khaldun (1332-1406).* Dissertação de mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: PPGHIS UFPR, 2012, p.99.

12 Tanto em *Sombras da romãzeira* como em a *Mulher de Pedra* temos um sentido de um passado familiar feliz e outro depois de/ou perante eventos trágicos um futuro mais amargo. Nesse sentido lembramos o espírito da frase de Leon Tolstói em *Anna Karerina:* "Todas as famílias felizes são parecidas, toda família infeliz é infeliz a sua maneira". TOLSTÓI, Leon. *Anna Karerina.* UK: Penguin Books, 2001, p.10.

13 Tariq Ali segue – através da sua narrativa estruturada pelas falas dos personagens - a concepção khalduniana de auge e transformação dos impérios para explicar a mudança da política e cultura otomana no século XIX.

narrativa em um momento de passagem, de mudanças estruturais na sociedade que aborda. Trata-se, em suma, de um terreno fértil para ele desenvolver suas reflexões, aqui especialmente voltada aos fatores que levaram tão importante grupo político à sua triste derrocada. Exemplo disso temos no seguinte diálogo da obra, no qual vemos o Barão Alemão dirigindo as seguintes palavras para Iskander Bajá:

> (Barón) - Ese Círculo de la Equidad que vosotros, los otomanos, apreciáis tanto, se basa en unos cimientos muy débiles, Iskander Bajá. Suena muy impresionante, eso sí. Fue creado no para resolver problemas, sino para causar impacto. Y ahora escucha cómo sale de la lengua como la artillería de Mehmet el Conquistador junto a Constantinopla. No hay autoridad soberana sin un ejército. Ni ejército sin riquezas. Ni riquezas sin súbditos leales. Ni súbditos leales sin justicia. Ni justicia sin armonía en la tierra. Ni armonía sin Estado. Ni Estado sin ley. Ni cumplimento de la ley sin autoridad soberana. Ni autoridad soberana sin un sultán o un califa.
> El barón había recitado el círculo con tal autoridad que todos los presentes estallarelon en aplausos.
> (Barón) - Ya te he dicho que suena bien, pero tiene un defecto fatal. Se basa en el devshirme. Cogiteis a niños de todo Imperio y con ellos creasteis una casta de soldados y administradores, tras largos años de entrenamiento y educación. El Estado era su dueño, pero ellos empezaron a creer que eran dueños del Estado, y a veces que ellos mismos eran el Estado. Era un plan ambicioso y muy refinado por parte de vuestros gobernantes, pero como vuestro gran e incomparable historiador Ibn Jaldun advirtió hace muchos siglos, es peligroso esperar que un grupo sin lazos comunes de parentesco, o clase permanezca leal a la autoridad soberana. Una preparacíon común está bien para producir chefs de cocina franceses, pero no para crear un Estado fuerte[14].

Como vemos, a argumentação do Barão Alemão coloca, em sequência, vários elementos como causas estruturais do enfraquecimento otomano, ressaltando que a culpa perante tal estado de coisas pertencia a eles próprios, por conta dos sérios erros cometidos no campo da política. A referência ao historiador Ibn Khaldun, muçulmano nascido em Túnis e que viveu o século XIV, aparece tal como uma provocação: eles próprios haviam ignorado ou se esquecido do pensamento intelectual que surgira de modo tão brilhante no passado muçulmano. Transparece nisso tudo, e indicado pelo autor, o embate entre a tradição e a modernização, agora uma questão iminente e vital a ser tratada já naquele momento em vistas da manutenção de uma soberania política e cultural[15].

No seguimento temos o penúltimo livro da coleção, *Um Sultão em Palermo*, romance protagonizado por um personagem histórico, Muhammad al-Idrisi (1099-1166). A trama se

14 ALI, Tariq. *La mujer de piedra.* Traducción Ana Herrera. Madrid: Alianza Editorial, ed.2005, p. 76-77.

15 Segundo Tariq Ali, um dos fatores que levaram à uma diminuição do ritmo de produção intelectual nos países islâmicos entre os séculos XVI à XIX foi o não favorecimento de uma imprensa. Entrevista de Tariq Ali. *(Programa da TV Cultura - Roda Viva).* 15/08/2006 (01:17:22).

passa entre os anos de 1153-54, na Sicília (ou Siqilliya), no período respectivo ao reinado de Rogério II (1094 a 1154). Conselheiro e amigo deste rei/sultão, al-Idrisi aparece ao início do texto retornando à Sicília, logo após uma viagem de mapeamento das terras no Mar Mediterrâneo. Diante disso, recebe de Rogério um pedido: a escrita de um livro sobre essa aventura. Nesse sentido, a narrativa de Tariq Ali passa então a acompanhar o pensamento e a produção literária de al-Idrisi, que reflete a respeito de várias questões durante seu processo criativo. Dentre estas, a noção de que, em um texto, "A primeira frase é crucial"[16]. Outro ponto interessante diz respeito à constante memória e respeito que al-Idrisi nutre em relação à Al-Homa (Homero), para ele um autor singular, seja por seu conhecimento e precisão de escrita geográfica, seja por sua influência na tradição literária muçulmana[17]. Claro que, através de tais inferências, Tariq Ali pretendia ressaltar o fato de que a tradição literária e filosófica grega esteve presente no caldo cultural formador da tradição islâmica[18].

Ao longo do texto entramos em contato com os vários dilemas enfrentados por al-Idrisi ao longo de sua estadia junto ao sultão Rogério. A obra que escreve, por conta de seu financiamento político, acaba recebendo o nome de *Livro de Rogério*[19], fato este que desagradou muito o autor, pois se tratava de um trabalho fruto exclusivo da sua própria pena. Questões como essa acabam estimulando o desejo de al-Idrisi em retonar para a Casa da Sabedoria, em Bagdá. Desta narrativa maior, que versa sobre as relações de al-Idrisi a respeito do governo de Rogério II, também somos encaminhados para uma visão em micro-escala daquela realidade, na qual transparecem especialmente os dilemas cotidianos e familiares vivenciados por aquele sagaz homem da pena.

---

16 TARIQ ALI. *Um sultão em Palermo.* Trad. de R. Muggiati. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p. 13.

17 Tariq Ali infere que os contadores das *Mil e Uma Noites* no passado estavam pensando nas aventuras de Odisseu quando criaram seus próprios contos de Simbá, o Marujo. TARIQ ALI. *Um sultão em Palermo***.** Tradução de R. Muggiati. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p. 20.

18 Mais sobre o chamado movimento da *translatio studiorum*, ver: LEÓN FLORIDO, F. *Translatio studiorum:* Traslado de los libros y diálogo de las civilizaciones en la Edad Media. *Revista General de Información y Documentación.* Madrid: UCM, vol.15, n.2, p.51-77, 2005.

19 No século XIV o historiador Ibn Khaldun estudou os climas relatados por Idrisi. KHALDUN, Ibn. Descrição Pormenorizada do Planisfério Terrestre de Al-Idrissi. *Muqaddimah – Os Prolegômenos (tomo I).* Tradução integral e direta da língua árabe para a portuguesa por José Khoury e Angelina Bierrenbach Khoury. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia, 1958. "Os autores que fizeram a descrição da parte habitável do mundo, indicando seus limites, as cidades que contêm os centros populosos, pormenorizando montanhas, rios, desertos e areias, tanto os antigos, por exemplo, Ptolomeu, no seu *Tratado sobre Geografia,* como depois dele, os modernos, entre os quais Idrissi, autor do *Livro de Rogério,* dividiram o aludido espaço de terra em sete porções, a que chamaram os Sete Climas". KHALDUN, Ibn. *Muqaddimah – Os Prolegômenos (tomo I).* Tradução integral e direta da língua árabe para a portuguesa por José Khoury e Angelina Bierrenbach Khoury. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia, 1958, p.113; SENKO, Elaine. *Reflexões sobre a escrita e o sentido da história na Muqaddimah de Ibn Khaldun.* São Paulo: Ixtlan, 2012, p.16.

Tariq ali desenvolve sua narrativa de modo plástico e linear (mas com ciclos narrativos internos), apresentando novamente em foco as relações entre Ocidente e Oriente, no palco excepcional que foi a Sicília, um ambiente de forte integração e conflito. Subentende-se a dificuldade da ilha siciliana em sobreviver sem a presença dos muçulmanos auxiliando os cristãos. São vários os momentos em que Tariq Ali encontra espaço para discutir as opiniões e relações dos diferentes grupos religiosos, como no trecho que destacamos e citamos abaixo, intitulado *Uma conversa de 26 anos sobre teologia em que Rujari e Idrisi comparam os méritos e deméritos de suas respectivas religiões:*

> (Idrisi): - Não existe pedra que não possa ser removida, Quando os deuses ficam zangados, como os antigos costumavam dizer, eles sacodem a terra e cidades inteiras são destruídas. Seria preciso algo nesta escala para unir os exércitos do Profeta e do papa.
>
> (Rujari riu). (Rujari): Eu não pensava no mundo. Pensava na Siqilliya. Queria dizer que meu povo aprendeu tanto com o seu que me parece natural para nós trabalharmos juntos e compartilharmos a mesma fé[20].

Esse dualismo, de aproximações e distanciamentos, que Tariq Ali expressa nas opiniões de al-Idrisi e Rogério, ou melhor, entre a tradição e religião islâmica e cristã, faz referência ao ritmo constante de embate e diálogo que sempre existiu no relacionamento destas duas culturas, responsável também na modelação histórica de ambas. Novamente, portanto, vemos Tariq Ali estabelecendo vias de compreensão para nosso conhecimento do passado de cristãos e muçulmanos. Porém, ainda que o embate esteja presente, são os momentos de união e compartilhamento de ideias que mais recebem destaque na narrativa, tornando-se referencias aos nossos pensamentos atuais.

Lançado em 2010, *A noite da borboleta dourada* encerra o *Quinteto Islâmico*, 18 anos após o lançamento do primeiro livro da coleção. A jornada encontra seu fim em pleno século XXI, entre as cidades de Lahore (Paquistão) e Londres. A trama desta narrativa se desenrola a partir de uma ligação que o narrador recebe de um personagem chamado Mohamed Aflatum (conhecido como Platão, com 75 anos de idade), o qual lhe cobra uma espécie de dívida: quer ter sua história de vida escrita. Uma vida, aliás, de idas e vindas entre Oriente e Ocidente. Pois bem, Platão é um pintor de difícil acesso, severo... características que, no entanto, fazem com que as mulheres do romance demonstrem-se atraídas por ele, a exemplo da pintora Alice Stepford e da dona de casa de Islamabad, Sra. Latif "Atrevida". Outra personagem feminina, Jindié, a "Borboleta Dourada", aparece no romance como o primeiro amor de nosso narrador. Ao longo da obra verificamos novamente uma ação consciente por parte de Tariq Ali em

[20] TARIQ ALI. *Um sultão em Palermo.* Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006, p. 186.

demonstrar ao leitor o conhecimento que o Oriente possui em relação à cultura clássica grega[21]. Ao mesmo tempo, também conhecemos a predileção de Stendhal pelo narrador[22]. Foi neste sentido que o narrador afirmou: "Os livros de Stendhal se tornaram o equivalente a uma amante indispensável"[23].

Dentre todos os contos que compõem o *Quinteto Islâmico, A noite da borboleta dourada* é o menos linear, com idas e vindas ao longo de toda a narrativa. Tariq Ali, nesse sentido, aproveita e desenvolve variadas reflexões, como no momento em que busca demonstrar que a ficção é quase uma realidade[24], tornando-se os fatos históricos a base para sua própria construção literária. Da mesma forma fica evidente neste último livro a constante relação crítica passado/presente que moveu Tariq Ali ao longo de sua coleção. Prova disso é o desfecho do texto, quando a perspicaz Zaynab patrocina a abertura das últimas obras do personagem Platão, após a morte deste, para seus amigos. Dentre elas encontra-se uma pintura que, em suas múltiplas representações, criticava a atual política estadunidense, a qual destrói sem limites os países por ela mirados, e que também relembrava o passado islâmico de grande erudição de intelectuais como Ibn Hazm, Ibn Sina e al-Idrisi[25]. Ademais, os amigos de Platão ainda identificaram na tela um código que estava vinculado diretamente a um pensamento de James Joyce em sua obra *Ulysses*, e assim Zaynab lê:

> É Stephen Dedalus. Ele está refletindo sobre a disciplina matemática dos árabes medievais e em particular sobre a álgebra, *al-jabra*, e seus símbolos. Ele os vê como 'encapelados de bizarros quadrados e cubos', mas ouçam só isto: '...diabretes da fantasia dos mouros. Idos também do mundo, Averróis (Ibn Rushd) e Moisés Maimônides (Ibn Maymun), homens sombrios em gesto e ademanes, lampejando em seus espelhos deformantes a obscura alma do mundo, escuridade brilhando em claridade que a claridade não podia abarcar[26].

A intertextualidade é aqui utilizada com muita sutileza e na forma de um fechamento vivaz: exemplos de clássicos do Oriente (Averróis e Maimônides) juntamente com um

21 TARIQ ALI. *A noite da borboleta dourada.* Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: Edit. Record, 2011, p.65.
22 TARIQ ALI. *A noite da borboleta dourada.* Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: Edit. Record, 2011, p.79.
23 TARIQ ALI. *A noite da borboleta dourada.* Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: Edit. Record, 2011, p.200.
24 TARIQ ALI. *A noite da borboleta dourada.* Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: Edit. Record, 2011, p.195.
25 TARIQ ALI. *A noite da borboleta dourada.* Trad. R.Muggiati. Rio de Janeiro: Edit. Record, 2011, p.321-335.
26 TARIQ ALI. *A noite da borboleta dourada.* Trad. R. Muggiati. Rio de Janeiro: Edit. Record, 2011, p.331. Na íntegra: "Ao longo da página os símbolos moviam-se em grave dança mourisca, numa pantomima de caracteres, encapelados de bizarros quadrados e cubos. Dar-se as mãos, cruzar, saudar a comparsa: assim, diabretes da fantasia dos Mouros. Idos também do mundo, Averróis e Moisés Maimónides, homens sombrios no gesto e ademanes, lampejando, em seus espelhos deformantes a obscura alma do mundo, *escuridade brilhando em claridade que a claridade não podia abarcar*". JOYCE, James. *Ulysses.* Tradução de António Houaiss. Portugal: Difel, 1983, p.31. Nosso grifo.

exemplo do Ocidente (simplesmente, James Joyce[27]), pois: "homens sombrios em gesto e ademanes, lampejando em seus espelhos deformantes a obscura alma do mundo, escuridade brilhando em claridade que a claridade não podia abarcar". Tal afirmação apresenta-se na forma de uma opinião crítica em relação ao comportamento europeu de viés "racional", o qual não conseguiu (e, subentende-se, ainda não consegue em sua maioria) enxergar plenamente e sem preconceitos toda a contribuição e valor da produção intelectual islâmica. Tariq Ali, nesse sentido, deseja que possamos refletir ainda hoje sobre essa questão, a fim de que consigamos nos desvencilhar de visões pejorativas em relação aos muçulmanos, judeus e àqueles pertencentes às demais culturas religiosas. Portanto, para além de sua qualidade como literato, o que vemos é um homem que se volta ao passado para refletir e estimular as pessoas do seu presente, com o intuito de pregar a compreensão cultural e alertá-las sobre várias questões. A principal dessas questões talvez seja o risco à violência desenfreada que o acirramento religioso pode causar entre todos os homens. Ora, Tariq Ali observa seu próprio contexto para contemplar tal questão, tendo em vista a nova onda de flagelos sofrida pelos povos muçulmanos diante da política estadunidense de combate ao terrorismo, motivada e intensificada após os ataques de onze de setembro de 2001. Inocentes, no passado e no presente, civis cristãos ou civis muçulmanos, continuam sendo injustamente mortos por conta de tais políticas da violência, as quais apenas contribuem para o aumento das intolerâncias entre esses diferentes grupos religiosos. Tariq Ali não exime o passado de conflitos ou da violência, de modo algum; no entanto, ele chama a nossa atenção para que não generalizemos a percepção de um "conflito eterno" entre cristãos e muçulmanos, que já ocorreria desde os tempos mais remotos; aliás, percepção errônea que, de modo muito deturpador, justificaria o atual estado de violência presente na geopolítica do Oriente Médio. Por isso todo o trabalho de Tariq Ali em ressaltar as constantes trocas culturais, a dinâmica das relações pacíficas entre cristãos e muçulmanos no universo da sociedade, economia e política. Esse pensamento direciona-se no sentido de um alerta: as diferenças culturais não são justificativas para a violência, o ódio e a dominação. Assim, a literatura volta-se à história para alertar o presente.

27 Sobre o movimento dos estilos literários na história e nesse caso especifico do pensar contemporâneo, ver: AUERBACH, Eric. *Mimesis:* a representação da realidade na Literatura ocidental. Tradução coletiva para a língua portuguesa. São Paulo: Perspectiva, ed. 2009.

Um inverno no Mediterrâneo

Un hiver à la Méditerranée

Lúcia Cherem[1]
Universidade Federal do Paraná

Carmem Druciak[2]
Mestre em Estudos Literários

Resumo

O presente estudo pretende apresentar a escritora francesa, George Sand, no início de uma conjuntura de produção literária que acabou se tornando recorrente em sua obra, a escrita de fortes traços autobiográficos. E é a viagem ao Mediterrâneo o pano de fundo para tal amadurecimento da autora: mulher, irmã, amiga, amante, poeta, mãe e avó – o "entre-mundos e entre-terras" da vida de George Sand, não como um entre-lugar que não é lugar algum, mas um lugar novo, o lugar de uma alma sensível e forte ao mesmo tempo e que conquistou uma posição se afirmando em um mundo predominantemente masculino não sendo diferente apenas por ser mulher, mas, sobretudo por ser capaz, apesar das restrições de sua época.

Palavras-chave: George Sand, escrita autobiográfica, literatura de viagem.

Résumé

L'étude présentée fait connaître l'écrivaine française, George Sand, au début des circonstances de sa production littéraire qui l'ont amenée à ce qui est devenu une tendance: l'écriture à traits autobiographiques. Et c'est le voyage à la Méditerranée le décor de l'épanouissement de l'auteure: femme, soeur, amie, amante, poète, mère et grand-mère – "l'entre-mondes et l'entre-terres" de la vie de George Sand, non comme un entre-lieux qui n'est rien, mais un lieu nouveau, le lieu d'une âme à la fois forte et sensible et qui a conquis une position en se consolidant dans un monde à la prééminence masculine où la différence ne consistait pas qu'à être femme, mais avant tout être capable, malgré les restrictions de l'époque.

Mots-clés: George Sand, écriture autobiographique, littérature de voyage

● **Enviado em: 06/05/2013**
● **Aprovado em: 04/07/2013**

[1] Professora de língua e literatura francesas no curso de Letras da UFPR, tradutora e autora de obras de análise literária e sobre leitura.

[2] Mestre em Estudos Literários pela UFPR, é tradutora e professora de língua e literatura francesas.

Se geograficamente, as águas do mar Mediterrâneo separam os continentes europeu, africano e asiático, historicamente acabam por reuni-los e concentram em si mesmas todas as ricas influências desses povos e fazem desse "entre-terras", segundo a origem da sua adjetivação, um lugar não pouco atraente para aqueles que no grande azul procuram algo diferente, aventureiro, inspirador, reconfortante e pode-se dizer que para George Sand todos esses aspectos foram atraentes o bastante para que no inverno de novembro 1838 ela e sua família se dirigissem ao Mediterrâneo, à ilha de Maiorca, mais precisamente.

Amantine-Aurore-Lucile Dupin, futura George Sand, nasceu em Paris em julho de 1804 de pais de origens sociais diferentes e embora criada pela avó paterna aristocrata, a escritora nunca renegou seu lado "plebeu", se é que é possível assim designarmos a família de Sophie Delaborde, mãe de George Sand, cujo pai vendia pássaros e nenhum vínculo tinha com as linhagens reais da França.

> "Ora, se meu pai era tataraneto de Augusto II, rei da Polônia, e se, por esse lado, eu me encontro de uma maneira ilegítima, mas muito real, parente próxima de Carlos X e de Luís XVIII, não é menos verdade que pertenço ao povo pelo sangue, de uma maneira tão íntima e direta, ainda mais porque não há bastardia desse lado."[3] (*Histoire de ma vie*) [4]

Esses dois aspectos da identidade da autora nos dão certos indícios de como foram a infância e a juventude de Aurore: as convenções impostas pela avó, a educação em convento, as expectativas de um bom casamento, enfim, todas as tradições a que eram submetidas as jovens de boa e fina origem do início do século XIX, tradições aliás a que George Sand não se sujeitou, e embora não tenha deixado de se nutrir de todo o conhecimento que essas experiências lhe davam, soube ser filha, neta, mãe, esposa, amante, mulher de letras, amiga. Assim, chegou a transitar bem entre a identidade de *demoiselle* herdeira e filha do povo, para quem sempre desejou os firmes ideais socialistas da Revolução. É claro, quanto às expectativas do lado nobre da família, devemos considerar que o papel de esposa, ao qual a avó queria tanto que a jovem se dedicasse, pois seria uma forma segura de proteção para a neta após a sua morte já iminente, não esteve entre aqueles que a autora apreciava mais.

> "Vão querer me casar? perguntava a mim mesma. Será um negócio arranjado? Fizeram-me sair do convento para isso? Quem é então esse marido, esse mestre, o inimigo de meus desejos e esperança? Onde está escondido? Quando é que vão apresentá-lo a mim e me dizer: 'Minha filha, é preciso dizer sim', ou me dar um golpe mortal."[5]

---

3 As citações em francês foram traduzidas para o português para esta publicação por Carmem Druciak.
4 Sand, George. *Histoire de ma vie*. Paris, 1e. ed. Le Livre de Poche, 2004, p. 71
5 Idem, ibidem., p. 429.

Apesar do desespero e das incertezas que a ideia de um casamento lhe causavam, Aurore se casou em 1822 com o jovem barão Casimir Dudevant que foi pai de Maurice e Solange, ainda que esta tenha nascido após uma das várias separações e infidelidades do casal que, finalmente em 1830, chegou a um acordo de divórcio, não sem severas disputas jurídico-financeiras, sendo que a separação só foi homologada pelo juiz em 1836.

E foram os anos de 1830 que viram nascer a autora, mulher de letras, George Sand, incansável escritora até o ano de sua morte, em junho de 1876, no domínio de Nohant, propriedade herdada da avó paterna e lugar tão caro para Sand. Em 32, publicou *Indiana*, seu primeiro romance de sucesso, e a partir de então a produção literária de Sand só cresceu, contribuindo com artigos, novelas e relatos de viagem, esteve com grande frequência nas páginas de jornais e revistas em que suas obras eram publicadas em capítulos. Depois vieram *Lélia, André, Lettres d'un Voyageur, Le Compagnon du Tour de France, La petite fadette, La mare au diable, Nanon* e tantas outras obras que versam sobre a condição da mulher na sociedade e seus desejos de se libertar das convenções e ter livre acesso à cultura e aos debates filosóficos e políticos; seus relatos de viagens, embora ela mesma tenha dito que suas impressões pessoais é que são escritas e não as verdades concretas das paisagens (Lettre X)[6]; a literatura engajada e que defende o povo e a classe campestre que dominam os "*métiers de l'art*", artesãos e artistas do país; e os ideais da Revolução, antes dos excessos de 1793. É claro, essas poucas linhas não dão a ideia do que é a obra de Sand, aclamada por Balzac, Flaubert, Hugo, Dostoievski e rechaçada por Baudelaire e não menos interessante por isso, ao contrário. O que dizer do fato de ela mesma ter escrito sua biografia, obra iniciada em 1847, *Histoire de ma vie*, por estar descontente do que diziam dela? Fato inédito, como afirma a professora da Universidade de Caen, especialista na literatura do século XIX, Brigitte Diaz, na apresentação da edição de 2004 de *Histoire de ma vie*:

> "Na história do gênero autobiográfico, é preciso lembrar, George Sand é a primeira mulher que empreendeu a redação, a publicação e a larga difusão da narrativa de sua existência, a partir de seu nascimento – e bem antes mesmo, com a história de seus pais – até o momento da conclusão de suas Memórias, em 1854."

Seria importante lembrar que esse texto autobiográfico parece ainda ter uma função importante para ela enquanto mulher de ideias e não como um conjunto de justificativas para a sua vida movimentada. Ela diz, logo no início, que escreverá por solidariedade, para que

6 Sand, George. *Lettres d'un voyageur*. Paris, Flammarion, 2004, p. 271.

outros ou outras conheçam suas experiências e possam de, certa forma, encurtar caminho ou se entender melhor. Os dois primeiros capítulos de *Histoire de ma vie* revelam essa preocupação da escritora, em que ela diz: *A fonte mais viva e a mais religiosa do progresso do espírito humano, é para falar a língua do meu tempo, a noção de solidariedade."* Outra ideia que nos parece preciosa é quando fala em *vida interior* como um valor a ser partilhado socialmente: *Há ainda um gênero de trabalho pessoal que foi raramente realizado, e que, a meu ver, tem uma utilidade tão grande quanto outros: é aquele que consiste em contar a vida interior, a vida da alma, ou seja, a história do seu próprio espírito e do seu próprio coração visando um ensinamento fraterno."*

O que sem dúvida podemos dizer é que George Sand conquistou um lugar entre os intelectuais da sua época, foi influente, participou de debates e dos círculos que discutiam a sociedade e a política, ainda que para isso tenha usado roupas masculinas, mais práticas e baratas, e um pseudônimo que afinal lhe permitiu adentrar num mundo onde o predomínio dos homens reinava. Mas Sand soube conservar suas amizades e foram justamente os homens, tão autossuficientes, que recorreram a ela, a mulher tão criticada, acusada de libertina e escandalosa. E somente para ilustrar como Sand foi uma amiga solidária e até mesmo maternal, as suas correspondências com homens de letras e de artes, Flaubert, Alexandre Dumas Filho, Delacroix, nos mostram a importância dessa mulher, a única que participou dos jantares Magny[7]:

> "Entre os artistas e os letrados não encontrei sentido algum [...]. Não sei se você estava no Magny um dia em que eu lhes disse que eram todos *senhores*. Diziam que não era preciso escrever para os ignorantes, eles me aviltavam porque eu queria apenas escrever para aqueles, visto que eram os únicos a precisar de alguma coisa. Os mestres estão fartos, ricos e satisfeitos. Os imbecis precisam de tudo, tenho compaixão deles. Amar e compadecer-se não se separam. Eis aqui o mecanismo pouco complicado do meu pensamento." (Carta a Flaubert, 25 de outubro de 1871)[8]

Ainda que, o que diz a mulher-escritora, como era chamada pelos colegas do Magny, soe como presunção e soberba, é preciso considerar a que ela se opunha senão à produção artística elitizada de um círculo de escolhidos cujo trabalho girava em torno de um público específico, eles próprios. E é interessante aproximar os "senhores" das palavras de Sand

---

7 Os jantares no restaurante Magny começaram em 1862, propostos pelo proprietário ao cliente e amigo Charles Sainte-Beuve, e reuniam personalidades como Flaubert, Gautier, Taine, Renan, o químico Berthelot, os irmãos Goncourt onde literatura, política, religião, paixões e experiências sexuais eram os assuntos mais frequentes. V. http://www.unc.edu/depts/europe/pedagogy/bestpractices/French/sand/IIIa_lavielitteraire.pdf. Acesso em 18/02/2013.

8 Sand, George. *Lettres d'une vie*. Paris, Folio Classique, 2004, pp. 1159 e 1160.

daquilo que o poema "*Il ne faut pas*..." de Jacques Prévert indica, "Répétons-le Messssssieurs/ Quand on le laisse seul/ Le monde mental/ Ment/ Monumentalement."[9] Embora não seja prudente designar George Sand como uma ativista arraigada em prol da classe popular, ela soube exaltar a sua importância; dali ela também queria ver surgir seus leitores. Como socialista que era, acreditava e esperava que a cultura e as riquezas fossem compartilhadas com o povo.

E avançando na nossa ilustração, aos amigos, afilhados das artes, ela escreveu "Sei bem que após ter feito a *Dama das camélias* interessante, você deveria fazer o reverso da medalha. A arte requer esses estudos imparciais e esses contrastes que estão na vida. Também não é uma crítica que faço. Eu o tenho sempre como o primeiro dos autores dramáticos do gênero novo..." (Carta a Alexandre Dumas Filho, 26 de outubro de 1855) ou ainda a Delacroix, "Você tem todo o brilho, todo o poder de sua obra. Você ganhou uma batalha memorável neste século de burguesia resistente e de ceticismo vaidoso. O seu *império está feito* e aqueles que jamais duvidaram estão mais orgulhosos da sua glória que você mesmo." (Janeiro de 1853)[10]. E talvez tenha sido Flaubert seu mais próximo e caro companheiro das letras a manter a correspondência mais frutuosa, a quem Sand aconselhou, encorajou e exortou da forma mais direta, sem deixar de lado a ternura de amiga, quase maternal, como podemos notar na sua resposta à carta do escritor de dezembro de 1866, em que o autor confessava não saber como colocar sobre o papel algo do coração, dizendo que um romancista não teria o direito de "expressar sua opinião sobre o que quer que seja":

> "Não colocar nada de seu coração naquilo que se escreve? Não compreendo de jeito nenhum, ah, mas de jeito nenhum. A mim me parece que ali não se pode colocar outra coisa. Podemos separar o espírito do coração, seriam coisas diferentes? A emoção pode ela mesma se limitar, o ser pode se cindir? Enfim, não se entregar por inteiro em sua obra me parece tão impossível quanto chorar com outra coisa a não ser com os olhos e pensar com outra coisa a não ser com o cérebro. O que é que você quis dizer?" (Paris, dezembro de 1866)[11]

Marcantes, sem dúvida, foram a intensidade e a paixão com que a escritora George Sand trabalhou e viveu, pois lemos sempre um pouco dela mesma em cada página. Sendo fiel ao que disse a Flaubert, cada uma de suas heroínas mostram um pouco de seu pensamento tão vasto e variado. Difícil encontrar um assunto que ela não tenha ao menos mencionado em suas obras ou correspondências. As mais de dezoito mil cartas que escreveu durante toda a sua vida foram evidentemente não só registro de seus relacionamentos pessoais ou

9 In. Prévert, J. *Paroles*. Paris, Gallimard, 1949, p. 219.
10 Sand, op. cit., pp. 855 e 786.
11 Idem, ibidem, p. 1091.

profissionais, mas, entre tantos outros temas, também de suas viagens, aliás, outro grande interesse de Sand que afirmava ser "a viagem um breviário da vida do homem [...] e a arte de viajar quase que a ciência da vida"[12]. Desde sua infância alternou longas estadias entre Paris e Nohant, suas residências mais frequentes e as cidades de Bordeaux, Melun, Fontainebleau; outras regiões da França, como os Pireneus e a Côte-d'Azur; Itália e Espanha, citando apenas alguns dos percursos empreendidos até o ano de 1849.

E por serem tão atraentes, as viagens da vida da autora a levaram, como já dito acima, ao Mediterrâneo e a uma aventura da qual a jovem mulher voltou mais experiente e madura, para o amor, para a família e para o trabalho que não a deixava nunca, pois ela carregava seus papéis e tinteiros para onde quer que fosse. No século XIX, a propósito, as viagens que as famílias empreendiam eram verdadeiras mudanças em que mobília, objetos de valor e utensílios do dia a dia eram transportados a duras penas e altos preços em percursos realizados em carruagens, carroças, barcos ou com a ajuda de cavalos e mulas. E como! Sand teve um pouco de tudo isso naquele inverno entre novembro de 1838 e fevereiro de 1839 em que foi a Maiorca seguindo o conselho de pessoas que diziam conhecer a ilha e a indicavam como refúgio contra o severo frio do norte e lugar de repouso para aqueles que porventura se encontravam adoentados.

Maiorca, situada a leste da Espanha, faz parte do arquipélago das ilhas Baleares, sendo a maior delas. Ainda hoje, a ilha é um destino de clima quente muito procurado pelos europeus, o que confirma o propósito primeiro da autora ao se dirigir para lá. Acompanhada dos filhos, Maurice, então com quinze anos e que sofria de reumatismo e Solange de oito, partiu de Paris, passando por Plessis-Picard, Chalon, Lyon, Avignon, Nîmes, Perpignan onde Frédéric Chopin, que foi companheiro de Sand por nove anos, num relacionamento apaixonado, embora conturbado, os encontrou para embarcarem juntos para Barcelona e dali para a ilha. Não fazia parte dos planos de viagem de Sand que Chopin os acompanhasse, mas foi ele quem externou o desejo de se dirigir a um local mais quente, a fim de se sentir melhor, já que alguns de seus amigos suspeitavam que estivesse tísico. Como então Sand poderia "recusar o desejo que ele mesmo manifestava tão diretamente e de um modo tão inesperado."?[13]

Se a viagem a Veneza e o romance com Alfred de Musset entre 1833 e 35 renderam a George Sand as obras *Lettres d'un voyageur* (1837) e *Elle et Lui* (1859), não nos é possível estabelecer a mesma relação entre o romance com Chopin e *Un hiver à Majorque* (1842), já

12 Idem. op. cit. p. 278.
13 Idem. op. cit., p 788.

que esta narrativa se faz muito mais vinculada ao destino de viagem que ao relacionamento amoroso da autora. Evidentemente, seria reduzir as duas primeiras obras citadas acima se disséssemos que elas são apenas fruto da paixão vivida por Sand naqueles anos, embora o romance em terceira pessoa *Elle et Lui* tenha se prestado à polêmica meneada por Paul de Musset para a defesa do irmão que ora teria sido descrito por Sand com uma personalidade difícil enquanto ela guardaria a pureza da mulher que apenas se deixara levar pelo carrasco amante. Já *Lettres d'un voyageur* pode ser caracterizado como um relato de viagem sob a forma epistolar em primeira pessoa em que as impressões de Sand são colocadas ali filosoficamente, metaforicamente, sem mencionar de modo direto *l'affaire* com Musset. Ainda que as três obras sejam de cunho autobiográfico e que *Un hiver à Majorque* tenha sim um narrador, um *je* masculino, Sand não revela muito da presença de Chopin nessa obra, e talvez essa discrição revele muito mais sobre o respeito e o sentimento dela para com o grande compositor; seu nome nem mesmo é citado na narrativa, seu piano sim, sua música e, sobretudo sua doença, que, durante toda a viagem, foi objeto de repulsa pela parte dos moradores e trabalhadores locais, "notre malade", assim o narrador se referia ao músico, de quem cuidava como a uma das crianças.

E essa viagem ao Mediterrâneo nos faz perceber como a existência de uma zona de "fratura da crosta terrestre, mas também fratura entre as tradições e mentalidades"[14] se confirma nas palavras de Sand ao se deparar com a ausência de conhecimentos e valores continentais nos maiorquinos e seu distanciamento político, social e cultural dos fatos daquela época. A defasagem da qual eram reféns chocou a autora, pois além de não a (re)conhecerem, julgavam-na pelo comportamento diferente, até mesmo excêntrico com que vivia, sem ir às missas nem aos bailes, o modo como educava os filhos[15] e trabalhava, isolando-se da comunidade; também percebiam seu desgosto com o terrível odor rançoso do óleo de oliva produzido na ilha e que impregnava todo o ar, a necessidade de preparar ela mesma as refeições para a família, a coleção de pedras e plantas locais, tudo se tornava objeto de falatórios malévolos. Naturalmente não se pode culpar os habitantes por não estar bem informados do que se passava no continente e muito menos ainda por não atribuir a Sand a notoriedade com que pouco a pouco ela se habituava nos salões franceses. A viagem à Maiorca porventura nos mostra certa fragilidade dos preceitos socialistas que a autora defendia e que

[14] Lacarrière, J. "A propos de la Méditerranée" In *Méditerranées* – Une anthologie proposée par Michel Le Bris et Jean-Claude Izzo, Paris, Librio, 1998, p. 33

[15] Sand diz que chegou a ser criticada pelos locais por vestir Solange com calças compridas para que brincasse livremente pela montanha e pelo jardim do Convento de Valldemosa, "une jeune personne, déguisée en homme", in *Un hiver à Mojorque.* p. 168.

com frequência aparecem em seus romances, mas a nós talvez não caiba reprovar em Sand a falta de uma identidade europeia, mais larga que as sensíveis fronteiras francesas em meados do séc. XIX.

Entretanto, Béatrice Didier, que assina o prefácio, o comentário e as notas da edição de 1984 de *Un hiver à Majorque*, assegura que a obra nos mostra claramente

> "uma tripla experiência, fundamental a toda existência e talvez mais sensível na época romântica do que em qualquer outra: uma experiência com os homens em seu desenvolvimento histórico; uma experiência com a natureza, e uma experiência consigo mesmo." [16]

E que experiência teve George Sand com os maiorquinos! "Que importa aos maiorquinos as notícias da política ou das belas-artes? o porco é o grande, o único negócio da vida deles. [...] O natural da região é o do tipo da desconfiança, da inospitalidade, da má fé e do egoísmo. E ainda, são mentirosos, ladrões, devotos como na idade média."[17]. Por outro lado, fazendo justiça ao relato de viagem a que se prestava, Sand reuniu e analisou documentos, e com interesse na história, nos monumentos da região e na língua local, recorreu às obras de J.-B. Laurens, *Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque*, de 1840, José de Vargas y Ponce, *Descripciones de las Islas Pitiusas y Baleare*s, de 1787 e aos manuscritos de Joseph Tastu, citados longamente no corpo da obra, mencionando apenas algumas de suas referências. Sand encontrou ali em Maiorca até mesmo as origens espanholas da família Bonaparte, de quem era admiradora. A própria afirmação da autora, ao dizer que o que há de interessante a ser observado num país estrangeiro são os homens, permite, portanto que digamos que houve um grande interesse no todo da ilha, e nos aspectos positivos do povo também, como o folclore local, a música, o canto, a brancura das camisas dos homens, enfim, detalhes que não escaparam ao olhar curioso e até mesmo compassivo de Sand: "Na história, vemos que ali onde ele [o espanhol] pôde ser grande, mostrou que a grandeza estava nele; mas é homem, e, na vida privada, ali onde o homem deve sucumbir, ele sucumbiu."[18]. E quando Sand e a família puderam se alojar, em meados de dezembro, no antigo Convento de Valldemosa, período mais feliz da estadia na ilha, a vida de claustro dos religiosos se tornou igualmente fonte de inspiração para a autora que, além de inferências sobre a vida restrita e contemplativa dos monges, incluiu na obra um diálogo fictício entre um jovem artista e um velho monge nas ruínas das prisões da Inquisição e ali Sand contestou a fé do artista que não vê mais razão e

16 Sand, G. *Un hiver à Majorque*. Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 8.
17 Idem, op. cit., pp. 319 e 323.
18 Idem, op. cit., p. 43.

nem beleza nos monumentos e nas ruínas a não ser em suas formas e que não atenta para questões de ordem política ou social.

Envolvendo sua narrativa pessoal com um ensaio de compêndio de geografia humana, quase que didático, Sand documenta estupefata a natureza local, o que apenas corrobora com o que a autora trazia como verdade, "ali onde a natureza é bela e generosa, os homens são maus e avarentos"[19]. O que faltava de poesia nos habitantes locais, excedia na paisagem. E Maiorca tinha tanto a oferecer aos pintores, como dizia Sand, de falésias a bosques e rochedos, de montanhas a planaltos afligidos pelo vento, enfim natureza exuberante documentada por vários deles, e infelizmente ignorada por tantos outros naquela época. E o mar, se "sujo e desagradável" nas costas francesas, na ilha espanhola, nas palavras de Sand:

> "Em Maiorca eu o vi enfim como tinha imaginado: límpido e azul como o céu, suavemente ondulado como uma planície de safira cuidadosamente trabalhada em sulcos cuja mobilidade é imperceptível vista de certa altura, e cercado por florestas de um verde escuro. Cada passo que dávamos sobre a montanha sinuosa nos apresentava uma nova perspectiva sempre mais sublime que a anterior."[20]

Ainda que Sand pareça fazer aquilo que o romancista turco Orham Pamuk critica, uma escritora "vinda do norte nos [aos mediterrâneos] ensinando que temos uma 'sensibilidade' diferente", propondo uma heroína "em busca de sol e de tranquilidade" com uma "literatura de viagem insípida que nos inunda de conceitos de homens e lugares equivocados. As descrições gerais de características nacionais ou culturais estão frequentemente erradas"[21], *Un hiver à Majorque* não é apenas isso, ao contrário, Sand conseguiu atrair para a ilha a atenção de que a região necessitava e, mesmo que com certa agressividade, traçou um perfil próprio dos habitantes e da natureza local, não incorrendo no engano, talvez, de que uma única e consistente identidade mediterrânea existisse. Ela soube registrar, de modo até um tanto jornalístico, o caráter humano, passível, portanto, de erros e carências comuns a qualquer pessoa, e claro que o toque romanesco da obra completou o quadro com as descrições das subjetivas agruras da estadia entre os maiorquinos.

As horas de trabalho noturno, a que Sand se entregava cotidianamente em Valldemosa, lhe permitiram não só a tranquilidade para produzir sua obra, mas também lhe proporcionaram uma viagem em si mesma, como a terceira experiência a que nos referimos antes. Em meio aos afazeres domésticos, às refeições, à educação das crianças e aos cuidados

---

19 Idem. op. cit., p. 327.
20 Idem. op. cit., p. 188.
21 Pamuk, O. "La mer Blanche est d'azur" In *Méditerranées* – Une anthologie proposée par Michel Le Bris et Jean-Claude Izzo, Paris, Librio, 1998, pp. 45 e 46.

com o "outro" então doente, Sand teve tempo para ela mesma, e tudo teria sido muito bonito e proveitoso, não fosse a doença do compositor, que começava a piorar com gravidade[22]. Aliás, esse foi o motivo para que Sand e a família deixassem Maiorca e voltassem à França, apesar da música de Chopin ter preenchido os corredores do antigo convento e ter sido ali que ele tenha composto algumas de suas obras-primas, o clima mediterrâneo e os anfitriões não favoreceram a permanência da "pobre colônia emigrante que disputa sua existência com uma raça hostil ou estúpida"[23]. Antes, contudo, as inspirações que surgiram dos muros do Convento de Valldemosa e das montanhas de toda a ilha apareceram mais tarde na publicação das páginas de *Spiridion*, de *Consuelo* e na segunda versão de *Lélia*.

E deixando a ilha, Sand deixou também todos os móveis adquiridos ali, o piano de Chopin, cujo dispendioso transporte chegou a ser mencionado na obra, e alguns de seus objetos pessoais que hoje fazem parte do acervo do Museo Chopin de la Cartuja de Valldemosa[24], que há oitenta anos conserva a cela que o casal teve por moradia naquele inverno.

É interessante finalmente observarmos as últimas palavras de *Un hiver à Majorque*:

> "E a moral desta narração, pueril talvez, mas sincera, é que o homem não é feito para viver com as árvores, com as pedras [...], mas com os homens seus semelhantes. [...] Eu sempre havia sonhado em viver no deserto, [...]. Mas nós temos o coração amante demais para não estarmos juntos, e o que nos resta de melhor a fazer, é nos suportar mutuamente; pois somos como que filhos de um mesmo seio que se provocam, brigam e se agridem até, mas que não podem se separar."[25]

Assim como a mais marcante experiência de Sand em Maiorca foi com o gênero humano, com os outros e consigo mesma, sua experiência como escritora, mulher de letras, também o foi. Seus vários heróis e heroínas nos mostram com clareza a fascinação da autora pela alma humana, suas dúvidas e anseios, e então novamente vemos o sentimento solidário de Sand. Logo, a estadia da autora nesse "entre-lugar", nesse meio de caminho, acabou por dar ao leitor uma bela oportunidade de não só conhecer mais uma região, como também de viajar pelo pensamento do outro, podendo nele enxergar a si mesmo, pois "texto, autor, leitor e mundo espelham-se uns aos outros no ato da leitura".[26]

---

22 Idem. op. cit., p. 328.
23 op. cit., p. 322
24 V. http://www.celdadechopin.es/
25 Sand, G. *Un hiver à Majorque*. Paris, Le Livre de Poche, 1984. p. 205.
26 Manguel, A. *Uma história da leitura*. 2ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 196.

De contar e encantar: *As mil e uma noites*

One thousand and one nights to count and to enchant

Catia Toledo Mendonça[1]
Universidade Estadual do Paraná

Resumo

De contar e encantar: As mil e uma noites é um artigo que pretende ler *As mil e uma noites* sob a perspectiva dos narradores que contam as histórias, buscando também identificar o efeito que esses textos têm sobre os ouvintes. A teoria dos narradores, de Walter Benjamim, é trazida para discutir os tipos que aparecem na obra, se marinheiros, se sedentários. Serão levados em conta Cherazade e os demais narradores por ela convocados, que a ajudam a seduzir Chariar , para que não seja morta. O conceito de polifonia, de Bakthin, será utilizado para determinar a importância das várias vozes que se pode distinguir na obra. Esses narradores, que conscientemente, escolhem seus textos de forma a seduzir os ouvintes, pretendem, com isso, ganhar, de modo geral, o benefício da vida, como Cherazade, o que nos leva a verificar o efeito pretendido pelos narradores. Desse modo, reforçam-se as ligações entre narrativa e vida, entre o tecer narrativo e o fiar da vida.

Palavras-chave: As mil e uma noites; narradores; narrativas; efeito.

Abstract

One thousand and one nights to count and to enchant is an article that intends to read the *One thousand and one nights* under the perspective of the narrators who count histories, also searching to identify the effect that these texts have on the listeners. The theory of the narrators, from Walter Benjamim, is brought to argue the types that appear in the workmanship, if marine, if sedentary. The excessively narrative ones for it will be taken in Cherazade account and convoked, that they help it to seduce Chariar, so that is not deceased. The polifonia concept, of Bakthin, will be used to determine the importance of the voices that can be distinguish in the workmanship. These narrators, who conscientiously, choose its texts of form to seduce the listeners, intend, with this, to earn, in general way, the benefit of the life, as Cherazade, what in he takes them to verify the effect intended for the narrators. In this manner, the linkings between narrative and life, weaveeing are strengthened narrative and weaving of the life.

Keywords: One thousand and one nights; narrators; narratives; effect.

- **Enviado em: 06/05/2013**
- **Aprovado em: 04/07/2013**

[1] Doutora em Estudos Literários, pela UFPR. Professora da UNESPAR, campus Paranaguá (FAFIPAR). Professora adjunto I.

"E com sua voz de mulher o deus contou"

Marina Colasanti

Em tempos de narrativas eletrônicas, quiçá holográficas, parece-me oportuno voltar a atenção para o maior e mais importante exemplo de conjunto de narrativas orais de que temos notícias nos últimos séculos*, As mil e uma noites,* que também representa uma das mais importantes referências à literatura produzida no Mediterrâneo.

Difícil foi, a partir do momento da escolha, determinar o enfoque que o artigo teria. Tantos são os aspectos interessantes que se torna difícil abordar apenas um. Nesse sentido foi que se optou por uma abordagem mais ampla, para que se tentasse dar conta da riqueza inerente a esta obra, que exerce sobre todos nós, em particular sobre a autora deste artigo, um enorme fascínio. Além disso, *As mil e uma noites* é também vista como uma das fontes dos tradicionais contos de fadas, material que, já faz algum tempo, tem sido alvo de meus estudos, voltados, em particular para as literaturas Infantil e Juvenil.

Nelly Novaes Coelho, no livro *O conto de fadas*[2], afirma: "Verdadeiro ponto de convergência de todo fabulário oriental, a coletânea de *As mil e uma noites* é a mais célebre compilação de contos maravilhosos, que circularam (ou circulam?) no mundo ocidental."

A designação conto maravilhoso surge da distinção que aquela estudiosa faz entre contos de fadas e contos maravilhosos. Para ela, os contos de fadas são aqueles em que

> As narrativas (...), com ou sem a presença das fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc) e têm como eixo gerador a polêmica existencial. Ou melhor, tem como núcleo temático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está viceralmente ligada à união homem-mulher.[3]

Já os contos maravilhosos, segundo a mesma estudiosa, são

> Narrativas que, sem a presença de fadas, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc) e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se de um desejo de autorrealização do herói (ou do anti-herói), no âmbito socioeconômico. Através da conquista de bens, riquezas e poderes materiais. Geralmente a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é o ponto de partida para as aventuras da busca.[4]

2 COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas.* 3ed. Ed Ática, SP: 1998. Série Princípios.p. 23.
3 COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas.* São Paulo: Ática, 1998. Série Princípios. p.13.
4 Ibdem. p. 14

Essas distinções só se fazem importantes, na verdade, para aqueles que estudam os contos de fadas, pois não chegam a interferir na leitura do senso comum, para quem o ambiente feérico já seria suficiente para a designação de contos de fadas. Essa tem sido a pauta utilizada por novos escritores, e até mesmo por professores, que utilizam indiscriminadamente a designação conto de fadas para todas as narrativas. Aqui, os conceitos foram trazidos para que se perceba a construção da obra *As mil e uma noites*, muito mais calcada nas realizações materiais, com histórias das quais se originam vários contos maravilhosos que conhecemos, também oriundos da tradição oral e, certamente, calcados em histórias do oriente.

Neste artigo, em que se reflete sobre narradores, narrativas e ouvintes, observa-se a estrutura da obra, e pretende-se destacar a importância que os narradores ganham no conjunto de *As mil e uma noites*, retomando os conceitos apresentados por Walter Benjamim, no conhecido texto *O narrador*[5]. Também será retomado o conceito de polifonia, desenvolvido por Bakthin, para que se examine a existência desses narradores, no contexto da obra. A teoria do efeito, desenvolvida por Walfang Iser, será trazida para discutir a importância dessas narrativas na construção das personagens. Pretende-se, pois, a partir dessas constatações, fazer uma reflexão sobre *As mil e uma noites*, partindo dos narradores nela representados e de suas narrativas maravilhosas.

As mil e uma noites

Se a origem dessa obra não é um consenso, também não há certeza sobre a época em que surgiu. Na verdade, acredita-se que ela tenha sido produzida por mais de uma pessoa, e que sua forma, como conhecemos hoje, seja o resultado de compilação de vários textos diferentes.

Para Galland, o tradutor e difusor do livro na Europa, *As mil e uma noites* teriam vindo da Índia, através da Pérsia. O barão Von Hammer Purgstall afirma que as Noites teriam vindo do Irã antigo, e seriam uma "arabização do Hazar Afsana persa, ou Mil contos"[6]

Outro barão, Silvestre de Sacy, afirma que as Noites nasceram na Síria, em dialeto vulgar, e que com o passar do tempo, um núcleo original foi sendo enxertado de outros contos, como por exemplo, *As viagens de Simbá, o marujo*, uma das histórias mais conhecidas hoje.

5 BENJAMIM, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

6 GIORDANO, Claudio. *História d'As mil e uma noites*. Campinas: Ed UNICAMP, 2009.

Há também quem acredite que a origem da obra tenha sido o Egito (E.C. Lane), ou quem afirme que a origem de *As mil e uma noites* estaria na Bíblia, tendo como autor um judeu arabizado. Cansinos Assens endossa essa tese e utiliza trechos do livro de Ester, com para afirmá-la.

A tese de Galland situa a origem de *As mil e uma noites* na Índia, porém sem descartar a presença do Hazar Afsana, que lhe confere a estrutura persa, e do livro Calila e Dimna. Também há um consenso em torno da ideia de que vários contos foram posteriormente acrescidos a um núcleo inicial, composto por treze histórias, que podem datar do século VIII, dando origem à forma como conhecemos a obra hoje. Os contos que primeiro foram acrescidos a esse núcleo inicial, provavelmente datam do século X, embora a obra também apresente histórias datadas do século XVI.

Trata-se de uma obra coletiva, não apenas de um autor, resultado da coletânea de "baladas, imortais, modelos épicos antigos e versos transmitidos tradicionalmente de rapsodo a rapsodo, incorporados num todo poético que lentamente se avolumou."[7]. A forma atual dataria do século XIII.

No Brasil, Mamede Mustafa Jarouche publicou, em 2005, a primeira versão traduzida diretamente do árabe para o português. Em longo prefácio, o professor da USP e tradutor de vários e importantes textos da língua árabe, destaca também a aproximação do livro d'*As mil e uma noites* com o livro *O sábio Sinddabad*, assinalando as semelhanças na estrutura das obras, nas quais há "um quadro inicial, ou prólogo moldura, em que se conta a 'história das histórias", ou seja, os motivos por que as conversações nele contidas foram entabuladas ou compostas"[8]

Também em *O sábio Sindabad*, há alguém condenado à morte (o filho único do rei) e os vizires se reúnem para contar histórias ao rei tentar dissuadi-lo de matar injustamente seu filho. O duelo de histórias também acontece, quando a mulher do rei conta outras histórias, tentando convencer o rei a condenar o próprio filho.

As muitas histórias que se sucedem em *As mil e um noites* chamam atenção para o modo como se constrói a obra, em espiral, com infinitas narrativas que se encadeiam uma dentro da outra, e nos fazem pensar nos narradores profissionais do Oriente, que estão presentes em várias histórias e que, segundo Malba Tahan tinham existência em cada uma das aldeias árabes. Contar histórias, no Oriente, era considerado uma arte, que se desenvolvia em

7 Ibdem. p.29

8 JAROUCHE, Mamede Mustaf. "Uma poética em ruínas". In Livro das mil e uma noites. V.1.São Paulo: Globo, 2006. P.21

várias situações, representadas também nesse livro, no qual aparecem narradores em verdadeiros "duelos", travados no ato de narrar, ou em situações de entretenimento, como acontece com Sherazade, que, a princípio, narra para sua irmã, que solicita ouvir mais uma das deliciosas histórias que a irmã costuma contar-lhe. Esses contadores de história nos remetem à teoria de Walter Benjamim, sobre a qual se passa a discorrer agora.

O narrador

Walter Benjamim, em seu artigo "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov"[9], já citado anteriormente, escrito em 1936, aponta para as mudanças que vinham ocorrendo na arte de narrar, que, segundo Benjamim, encontrava -se "em vias de extinção"[10] em função da dificuldade que as pessoas do século XX apresentavam de intercambiar experiências, porque, segundo o autor, "as ações da experiência (estavam) em baixa" e tendiam a desaparecer. Como, para Benjamim, a experiência é a fonte a que recorrem todos os narradores, a dificuldade de narrá-la estaria contribuindo para o desaparecimento dos narradores.

Para Benjamim, há dois tipos de narradores: aqueles que narram suas experiências de viagem (o marinheiro comerciante) e aquele que conhece as histórias da tradição, exemplificado pelo camponês sedentário, que narra, à volta da fogueira, as narrativas oriundas da tradição oral.

Segundo Benjamim, "Os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar", mas "os artífices a aperfeiçoaram". [11] Ele associa a arte de narrar ao trabalho artesanal, que agrupa pessoas em um mesmo local, por horas a fio. Essa convivência teria sido terreno fértil para os narradores artífices, que com suas histórias amenizavam as muitas horas em que ficavam trabalhando.

Os narradores que aparecem em *As mil e uma noites*, se vistos sob o prisma da teoria de Benjamim, têm representantes dos dois grupos.

Outro aspecto interessante relativo ao narrador dessas histórias, em particular a Cherazade, é o fato de se filiar à categoria conhecida como "asmãr", ou seja, histórias para serem contadas à noite. Jarouche afirma que essas "histórias noturnas e fábulas eram muito

9 BENJAMIM, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.197.
10 Ibdem.
11 Idem. P.199.

apreciadas e consideradas suculentas na época dos califas abássidas, em especial na época de Almuqtadir"[12]

As narrativas noturnas geralmente são associadas à hora de dormir, no entanto, no livro d'As mil e uma noites, as histórias se prolongam noite a dentro e fazem efeito contrário, pois impedem que Chariar durma e que, ao despertar, mande executar Cherazade.

O efeito

Desde Aristóteles, em sua *Arte Retórica e Poética*, encontra-se a preocupação com o efeito que a leitura exerce sobre o leitor. Quando se refere à catarse, como parte integrante da tragédia grega, Aristóteles afirma: "O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade do poeta" [13]

Malba Tahan, na apresentação que faz à edição da Ediouro de *As mil e uma noites* (2002*)*, destaca o efeito que as narrativas tinham sobre os ouvintes árabes, sobre suas "almas ardentes" que se deixavam arrebatar, desenvolvendo sensação de ódio ou de piedade, diante do que ouviam dos narradores. "Conforme a palavra sempre eloqüente do narrador os ouvintes se agitam ou se acalmam. À cólera violenta sucedem os sentimentos mais ternos; os risos estridentes são seguidos, não raro de prantos e lamentações." [14]

Ora, essas ideias estão presentes também na teoria do efeito, defendida por Wolfang Iser, que em sua obra *O ato de ler* aponta a importância do leitor para a construção do texto, a partir do efeito que essa leitura exerce sobre ele. Também no texto "A interação do texto com o leitor"[15] Iser discorre sobre essas relações e destaca o termo Interação. É chamada interação a união entre o processamento do texto pelo leitor e a influência do mesmo sobre este. Esse processo de comunicação entre texto e leitor se dá através dos vazios que o texto apresenta. Esses vazios são formados e modificados pelo desequilíbrio existente na assimetria do texto com o leitor, e se oferecem para ocupação do leitor, que aí constrói o sentido do texto.

Em *As mil e uma noites*, logo de início, o pai de Cherazade conta-lhe uma fábula com a intenção de que esta venha a mudar o propósito da filha de apresentar-se como a próxima noiva de Chariar. Afirma o pai:

---

12 JAROUCHE, Mamede M. "Uma poética em ruínas". In *Livro das mil e uma noites*. São Paulo: Global, 2006.p.19

13 Aristóteles.*Arte Retórica e arte Poética*.Rio de Janeiro: Ediouro. S/d.p.260

14 TAHAN, Malba.in *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.p. 14

15 In A *Literatura e o leitor*: Textos da Estética da Recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

> Por que pretendes correr para a tua própria perdição? Quem não prevê o fim de um empreendimento perigoso dele não pode livrar-se felizmente. Receio que te suceda o que sucedeu ao burro que vivia bem, e não soube contentar-se com o que tinha.
> - Que desgraça lhe sobreveio?- Perguntou Cherazade.
> - Vou contar-lhe. Escuta-me. [16]

A fábula é definida, por Massaud Moisés, como uma "narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral implícita ou explícita, que deve encerrar [...] No geral é protagonizada por animais irracionais [...] deixa transparecer uma alusão [...] satírica ou pedagógica, aos seres humanos."[17] e é esse seu caráter pedagógico que o pai de Cherazade busca.

Ele pretende que o efeito da história sobre a filha venha mudar-lhe a intenção, o que não acontece, uma vez que Cherazade, moça de coragem fora do comum e de extrema inteligência, mantém-se firme da decisão de tornar-se esposa de Chariar, e salvar as donzelas do país, mesmo depois de conhecer o triste destino do burro.

Se não se deixa convencer, Cherazade se apropria da estratégia utilizada pelo pai e, assim como ele, utiliza histórias para tentar mudar as decisões de Chariar. A escolha das histórias a serem contadas é intencional, porque a narradora tem consciência do efeito que uma história tem sobre seu ouvinte, sabe que este tende a identificar-se com os personagens da história que ouve.

Cleo Busato afirma que "o contador de histórias atua muito próximo da essência, e essência vem a ser tudo aquilo que não se aprende, aquilo que é por si só."[18] É na essência de Chariar que Cherazade quer atuar, e isso só poderia ser feito por meio das histórias, que corporificam o simbólico e atuam nas diferentes dimensões do ser,

Assim, Cherazade escolhe uma história em que o Gênio, todo poderoso, se deixa convencer pelos argumentos subentendidos nas histórias, levando o soberano a pensar que também ele, rei e poderoso, pode se deixar envolver e dar mais uma chance a Cherazade, como o Gênio deu ao mercador, na primeira história narrada, no dia das núpcias.

Se considerarmos o encadeamento das histórias, antes de encontrar Cherazade Chariar já havia sido convencido por uma história, pois, ao ouvir sobre a desdita do Gênio que, assim como ele, era enganado pela mulher, resolve voltar para seu reino e vingar-se da esposa traidora. O efeito da narrativa sobre ele garantiu que deixasse de se sentir o mais miserável dos homens e retornasse para casa. O contato com uma realidade semelhante à sua serve-lhe

16 *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 3
17 MOISÉS, Massaud . *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.p. 226
18 BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar*: pequenos segredos da narrativa. São Paulo: Vozes, 2003.p.9

de parâmetro para repensar a própria vida, como faz a literatura com o leitor. Da mesma forma, Chariar se deixa envolver pela história contada por Cherazade, sobre "O mercador e o gênio", inacabada propositalmente por Cherazade, o que permite à moça viver mais uma noite...

É interessante notar que Cherazade, no papel de grande narradora, não se deixa influenciar pelas narrativas que ouve, mas Chariar, o grande ouvinte, tem sua vida determinada por elas. Esse procedimento é comum no decorrer de *As mil e uma noites.* É o que acontece na quarta noite, quando Cherazade narra a história já citada, do Mercador e o Gênio. Nela, o mercador, que deveria ser sacrificado pelo gênio, tem sua vida salva pela narração feita por um ancião:

> Vou contar-vos a minha história e a desta corça que estais vendo; se a achardes mais maravilhosa e surpreendente que a aventura desse mercador cuja vida quereis tirar, poderei esperar para ele o perdão de seu crime? [19]

E o mercador, então, pelo efeito das histórias narradas pelos três anciãos, tem sua vida poupada, pois o gênio as achou extraordinárias.

Chama a atenção, nas primeiras histórias narradas por Cherazade ao rei, a presença do personagem gênio. Segundo Chevalier & Gheerbrant, "um gênio acompanha cada homem como seu duplo, seu conselheiro, sua intuição[...] simboliza a centelha de luz que escapa a todo controle e que engendra a convicção mais íntima e mais forte. O gênio simboliza o ser espiritual"[20] Se pensarmos que as histórias falam ao âmago do ser humano, o ouvinte, neste caso, o rei, estaria sendo chamado a despertar a sua consciência, o seu "ser espiritual" que havia sido adormecido pela sede de vingança, transformando-o em outro homem, diferente daquele que era inicialmente. O seu duplo recupera o ser inicial.

O direito à vida, adquirido pelo convencimento do ouvinte através da história, acontece também em "Os três calândares, filhos do rei, e as cinco damas de Bagdá", na qual os personagens, condenados à morte, narram suas histórias, tentando ganhar o direito à vida. Narrada a partir da vigésima oitava noite, a história se estende por mais de vinte noites. Na trigésima sexta, lê-se:

> Àquelas palavras, Zobeira moderou seu rancor, e disse aos escravos: Dai-lhe um pouco de liberdade, mas fica aqui. Aos que nos contarem sua história e o

[19] *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.p.55
[20] CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 2006.p.468

> motivo que os trouxe a esta casa não fareis mal, e deixa-los-ei ir em paz; mas não poupeis os que se recusarem a dar-nos tal satisfação. [21]

O narrar histórias ganha o status de possibilidade de sobrevivência, já que os personagens conseguem viver, graças à comoção que envolve os ouvintes, a partir das histórias e da identificação que estabelecem entre si e os personagens que vivem aquelas aventuras.

Sobre narradores e efeitos

É interessante notar que os narradores apresentados até agora trazem histórias de naturezas diferentes.

Se o pai de Cherazade, o vizir, vai buscar na tradição oral uma história modelar, uma fábula, para tentar dissuadir a filha de entregar-se ao rei, e depois, a própria Cherazade busca na mesma fonte histórias capazes de atuar sobre Chariar, a ponto de salvar sua vida, a princesa, raptada pelo gênio mau, conta aos soberanos, Chariar e seu irmão, a sua própria experiência, bem como os anciãos, que contam ao gênio os infortúnios que viveram.

Deste modo, podemos nos remeter às classificações feitas por Benjamim. Cherazade e seu pai estariam inseridos no grupo dos camponeses, sedentários, e os anciãos e a princesa, no grupo dos narradores marujos, que buscam suas próprias experiências como fonte das narrativas.

Note-se que tanto a princesa, que era levada pelo gênio, como os anciãos, que caminhavam em busca de solução para as metamorfoses pelas quais seus entes haviam passado, são itinerantes, deslocam-se constantemente, o que reforça a percepção de que pertencem ao grupo dos narradores representados pelos marinheiros, sempre se deslocando.

Outro exemplo desse último tipo de narrador é Bedredin Hassan, cujas narrativas vêm de suas viagens, das aventuras entre Damasco e Cairo. Sua história, narrada a partir da centésima noite, envolve gênios, fadas, metamorfoses, e tem um efeito tão grande sobre quem a ouve, que, em determinado momento (na centésima oitava noite) o sultão manda registrá-la:

> Pegando o caderno e a etiqueta da bolsa, foi mostrá-la ao sultão, que lhe perdoou o passado, e que tão pasmado ficou com a história que mandou escrevê-la, com todos os pormenores, para passá-la à posteridade.” [22]

---

21 *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p .127

22 As mil e uma noites. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p . 289

Segundo Malba Tahan, no Cairo, em Damasco e Constantinopla havia verdadeiros sindicatos de narradores, dentre os quais o mais importante era o cheik El-medah. Em cada aldeia árabe havia um contador profissional. Não por acaso a história de Bedredin é escrita ali. Note-se que, quando registrada, passa a fazer parte da tradição, pois na posteridade poderá ser contada para outras pessoas, como exemplo, do mesmo jeito que aconteceu com o pai de Cherazade. Então, aquela narração que havia sido fruto da experiência passa a ser tradição e estar à disposição de outros narradores..

Dias, em seu texto *As mil e uma noites polifônicas*[23] destaca o caráter polifônico dos contos que compõem *As mil e uma noites*, nos quais se percebem de três vozes narrativas : manuscritos árabes, que expressam o cruzamento da cultura oral islâmica com a representação escrita, a voz de Cherazade , e a terceira, os narradores que através de Cherazade são chamados a narrar suas histórias.

Essa polifonia tem a ver também com a estrutura da obra, que se compõe como uma narrativa de moldura- a história do rei Chariar traído, que condena à morte uma esposa a cada noite- e as muitas histórias contadas por Cherazade, nas quais outros narradores se apresentam, num emendar sem fim de narrativas, que se alongam em forma de espiral.

Os manuscritos árabes estão na gênese da obra, em sua forma original, conhecida inicialmente por *Noites Árabes*, sobre a qual já se falou aqui. Esta teria tido a função didática, moralizante, que se encontra nas primeiras histórias contadas pelo pai de Cherazade à sua filha. Essas histórias teriam vindo da tradição oral e ganho a forma escrita, de registro da oralidade, "constituindo-se assim numa espécie de "manual" prático para o bem viver ou em um inventário das normas sociais impostas naquele período."[24] .

Daí a existência, em toda obra, de inúmeros conselhos, que chamei de "ensinamentos para bem viver", que se assemelham aos aforismos, como: "Quem não prevê o fim de um empreendimento perigoso dele não pode livrar-se felizmente"[25], "Não pretendais obrigar o mundo a viver como viveis, vivei antes como vive o mundo"[26] "Nada mais recebemos senão o que merecemos"[27]. Há também situações exemplares, como a que se segue:

> Este homem, impelido pela maior caridade do mundo, abandonou a cidade em que vivia e veio estabelecer-se neste lugar, com a esperança de curar um dos seus vizinhos da inveja que o dominava. Conquistou aqui tanta estima, que o

[23] DIAS, André. *As mil e uma noites polifônicas.* Revista Confraria. Disponível em http://www.confrariadovento.com/revista/numero15/ensaio03.htm. Acesso em 31 de março de 2013
[24] Ibdem
[25] As mil e uma noites. São Paulo: Ediouro, 2002. p. 39
[26] Ibdem, p. 117
[27] Ibdem, p. 127

> invejoso, não a podendo suportar, surgiu com o intento de matá-lo, o que teria realizado sem o socorro que prestamos a este bom homem, cuja reputação é tão grande, que o sultão, que vive na cidade vizinha, deve visitá-lo amanhã, para encomendar ás suas preces à princesa sua filha.[28]

Observe-se que a situação apresentada nesta quadragésima sétima noite diz respeito à inveja, causada pela prosperidade que o "bom homem" tem, e que seu vizinho quer. Essa constatação nos remete às noções iniciais, de conto maravilhoso, no qual o que move a fábula é a necessidade material que os personagens têm. Em verdade, não se encontram contos em que a busca seja pela realização amorosa. É sempre a realização material que move os personagens, causando, inclusive, confrontos entre irmãos, como acontece na história dos três calândares, filhos de rei, e das cinco damas de Bagdá, em que a seguinte situação se apresenta:

> Estávamos no Golfo Pérsico e nos aproximávamos de Bassorá, onde com o bom vento que soprava, chegaríamos no dia seguinte. Mas durante a noite, enquanto eu dormia, minhas irmãs me lançaram ao mar, fazendo o mesmo com o príncipe, que morreu afogado.[...] Quando acordei, imaginai a minha surpresa vendo perto de mim uma negra de traços vivos e agradáveis, segurando duas cadelas da mesma cor. Sentei-me e perguntei-lhe quem era. Sou, respondeu-me ela, a serpente que livrastes do cruel inimigo há pouco. Achei que não podia demonstrar melhor o meu reconhecimento pelo enorme serviço que me prestaste do que fazendo o que fiz. Soube da traição de vossas irmãs, e, para vingar-vos delas, mal fiquei livre mediante vossa generosa intervenção, chamei várias companheiras minhas, fadas como eu, e após transportarmos toda a carga do vosso navio aos vossos depósitos de Bagdá, o afundamos. Essas duas cadelas são vossas duas irmãs, às quais dei essa forma.[29]

Deve-se elucidar que o motivo da traição das irmãs era justamente o carregamento do navio, transportado pela fada para os depósitos em Bagdá. A traição foi feita após as duas terem sido recolhidas e ajudadas pela irmã mais velha, a qual tentaram matar. Ou seja, o fato de serem mulheres e irmãs não foi suficiente para conter a cobiça das duas. Nos contos de fadas, normalmente as moças estão em busca do amor, mas nestes a busca é pela riqueza.

A segunda voz narrativa é a de Cherazade, que aparece caracterizada da seguinte forma:

> ...possuía coragem acima de seu sexo, muitíssimo espírito e admirável inteligência. Muito culta, era dona de memória tão prodigiosa que nada lhe escapava de tudo quanto havia lido. Aplicava-se com afinco ao estudo da filosofia, da medicina, da história e das artes, e compunha os versos mais lindos que os poetas mais famosos do seu tempo. Além disso tinha uma beleza extraordinária. E uma virtude solidíssima coroava tantas lindas qualidades. [30]

[28] As mil e uma noites. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p.149
[29] Ibdem. p. 198.
[30] As mil e uma noites. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p . 38

Como já se constatou, a escolha das histórias obedecia a critério minucioso, para que surtissem o efeito esperado. Para que tal fato sucedesse, era necessário que a narradora fosse alguém com tal repertório, que fosse capaz de buscar na memória as histórias para tantas noites. Embora nem toda noite corresponda a uma história- há histórias que tomam mais de dez noites- ainda assim o número de narrativas é muito grande. A caracterização de Cherazade, logo no início da obra, garante ao leitor a sua capacidade de lembrar tantas histórias, uma vez que era tão instruída e, além de tudo, poeta. É ela o ponto de convergência de todas as histórias, é em torno dela que o núcleo de narrativas se desenvolve. Se retomarmos Aristóteles, lembraremos que a habilidade do poeta é fundamental para o efeito que o texto deve causar no ouvinte e como Cherazade possui conhecimento sólido, inclusive de poesia, é natural que saiba manejar tão bem a palavra, a ponto de conseguir livrar-se da morte e ainda seduzir o rei, que a toma por esposa por um dia, mas acaba se apaixonando por ela e desejando que fiquem juntos para sempre, esquecendo seus propósitos sanguinários.

A terceira voz, na ordem de subordinação da obra, é uma apropriação de Cherazade, que ao contar ao rei as suas histórias para se manter viva, dá voz a várias personagens do mundo islâmico que ganham uma certa autonomia narrativa, para que contem novamente suas histórias.

Dessa forma, criam-se ciclos de histórias que se interligam, com fatos exemplares, e que criam nos ouvintes- também personagens das narrativas- a piedade por seus súditos, assim como Cherazade deseja que Chariar tenha por si. Essas narrativas vão, afinal, educar o rei e também o leitor de *As mil e uma noites*, cumprindo o papel pedagógico que residia nas histórias persas.

Quanto a Chariar, ao final da obra lê-se:

> -Querida Cherazade- disse-lhe-, vejo que sabeis maravilhosas histórias, e há muito que com elas me distrais. Foi-se a minha cólera, e é com prazer que a partir de hoje retiro a cruel lei a mim mesmo imposta. Tendes a minha proteção, e sereis considerada libertadora de todas as jovens que ainda seriam imoladas em meu rancor.[31]

Rei e leitor são levados a reconhecer a força da palavra, da narrativa, que salva não só a vida de Cherazade, mas de todas as jovens que são poupadas. Além disso, Chariar é outra pessoa, capaz de reconhecer seus erros e voltar atrás, movido pela força da narrativa sobre sua personalidade.

31 Ibdem. p. 539

O entrecruzamento dessas vozes discursivas mimetiza as rodas de contadores de história, em que a palavra circula entre narradores e ouvintes. Narra-se para manter acesa a chama da tradição islâmica, para não morrer e ainda salvar outras mulheres. Narra-se para, além de se manter vivo, educar o rei, os ouvintes e leitores da obra.

A narrativa é fundamental para o ser humano. Há aqueles que narram para se livrar das histórias que habitam seus porões, como fantasmas que arrastam pesadas correntes nos calabouços da memória. Outros narram para descobrir a si mesmos e a própria vida.

O tecer das histórias nos remete às Parcas, fiandeiras da vida, pelas quais as imagens de vida e narrativas se entrecruzam, nos trabalhos das artesãs, do narrador sedentário de que nos fala Benjamim.

Últimos encantos

Ao final deste artigo, parecem ficar claras não só a importância de narradores, histórias e efeitos sobre os ouvintes, mas a própria importância que *As mil e uma noites* trazem em si.

Obra icônica para a arte de contar histórias, encontra-se nela toda a sabedoria de um povo, assim como a exemplaridade sobre a importância que o ouvir narrativas tem para os seres humanos.

Num tempo quando não se contam mais histórias, quando nem mesmo os antigos disquinhos de vinil são entregues às crianças, a arte de narrar histórias representada em *As mil e uma noites* nos faz refletir sobre a importância de nossos papeis como narradores, de nossas próprias experiências, de nossos sonhos.

Se Cherazade foi capaz de garantir seu direito à vida com a arte de contar histórias, quem sabe também nós podemos resgatar nossa inteireza através do ato de narrar? Como afirma Cléo Busatto, "ao contar histórias atingimos não apenas o plano prático, mas também o nível do pensamento, e, sobretudo, as dimensões do mítico-simbólico e do mistério"[32]

É nesses níveis que as histórias atuam e para quem não tem, como Cherazade, repertório tão vasto de narrativas, existe essa obra maravilhosa, *As mil e uma noites*, capaz de alimentar nosso imaginário e nos fazer seres humanos melhores.

[32] BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar*: pequenos segredos da narrativa. São Paulo: Vozes, 2003.p . 45

O Mediterrâneo como rota de fuga no cinema e na literatura italiana contemporânea

Il Mediterraneo come via di fuga nel cinema e nella letteratura italiana contemporanea

Maria Célia Martirani[1]

Resumo

O presente artigo busca analisar algumas das representações fílmicas (Gabriele Salvatores: *Mediterraneo*, Emanuele Crialese: *Terraferma*, Ermano Olmi: *Villaggio di cartone*) e literárias italianas contemporâneas (literatura da migração), que levam em consideração as profundas mudanças histórico-geográficas-sociais sofridas pelo Mediterrâneo e todo seu apelo simbólico, enquanto rota de fuga incessante de milhares de levas migratórias, que o atravessam à procura de melhores condições de vida, num difícil processo de "reterritorialização", nos termos propostos por Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: representações fílmicas italianas, Mediterraneo, Salvatores, Crialese, Olmi, literatura italiana da migração, imigrantes.

Sintesi

Questo articolo cerca di analizzare alcune delle rappresentazioni filmiche (Gabriele Salvatores: *Mediterraneo*, Emanuele Crialese: *Terraferma*, Ermano Olmi: *Villaggio di cartone*) e letterarie italiane contemporanee (letteratura della migrazione), che mettono in scena i profondi cambiamenti storici-geografici-sociali sofferte dal Mediterraneo e in tutta la sua simbologia, come via di fuga intrapresa dalle incessanti ondate migratorie che, sempre di più, lo attraversano, cercando migliori condizioni di vita, in un difficile processo di "riterritorializzazione", così come definito da Deleuze e Guattari.

Parole-chiave: rappresentazioni filmiche italiane, Mediterraneo, Salvatores, Crialese, Olmi, letteratura italiana della migrazione, imigranti.

● **Enviado em: 05/04/2013**
● **Aprovado em: 04/07/2013**

[1] Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Representações fílmicas do *Mare Nostrum* por Gabriele Salvatores, Emanuele Crialese e Ermano Olmi

Mediterrâneo (1991) do cineasta napolitano Gabriele Salvatores foi premiado com o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1992. Aplaudido pela crítica, tornou-se um marco da história do cinema contemporâneo, sendo o último a compor a chamada "trilogia da fuga" do renomado diretor, antecedido por *Marrakech Express* (1989) e *Turné* (1990).

Talvez, nenhum outro crítico tenha resumido, de modo tão poético, a essência dessa obra de arte fílmica como Roberto Escobar:

> *Me-di-ter-râ-ne-o*: sussurrado assim, sílaba por sílaba, traduz de maneira, ainda mais intensa, o pathos mítico do nosso mar. É nosso, esse mar, porque carregamos suas cores em nossos olhos, o seu perfume na memória, a sua tentação no coração. A mesma tentação de Odisseu: a doçura do esquecimento, a calma tépida do sol, a suspensão do tempo, a fuga de Penélope. Quem nunca experimentou a ternura deste sussurro: *Me-di-ter-râ-ne-o*? São estas as coisas que o filme de Salvatores evoca.[...] Não podemos interpretá-lo como se os seus autores – Salvatores e o cenógrafo Vincenzo Monteleone – quisessem fazer um filme engajado sobre a guerra, contra a guerra. Se assim fosse, não seria o excelente filme que é. *Mediterrâneo* trata de uma fuga: da fuga de Penélope e de sua obviedade. Melhor dizendo, traz à tona a fuga à seriedade dos homens ocupadíssimos, a fuga à estupidez dos dinâmicos; ao cinismo dos homens-guia; à vulgaridade dos aproveitadores de boa ou má fé [...] Neste filme, Salvatores atinge a maturidade, a boa medida, a profundidade, a leveza e um domínio narrativo e de montagem cênica que fazem dele um grande autor.[2]

A trama pode ser assim sintetizada: em junho de 1941, oito militares italianos desembarcam em uma pequena ilha do mar Egeu, com a missão de ali construir um presídio italiano. A ilha está praticamente deserta devido à violenta ocupação nazista precedente. Restam apenas mulheres, velhos e crianças, já que os homens haviam sido deportados. Os soldados, aos poucos, totalmente incomunicáveis com o continente, alheios – forçosamente - à guerra e às suas consequências nefastas, apartados da vida real e isolados naquela paisagem mediterrânica paradisíaca, integram-se aos hábitos e comportamentos locais, redescobrindo o prazer de uma vida livre de condicionamentos, preconceitos e pressões de toda ordem.

Com efeito, o filme inicia com uma citação de Henri Laborit, o neurocirurgião, escritor e filósofo francês, estudioso do comportamento, homenageado por Alain Resnais em *Meu tio da América*. É a seguinte: "Em tempos como este, a fuga é o único meio de manter-se vivo e continuar sonhando".

---

[2] ESCOBAR, Roberto. Mediterraneo. In: *Il sole 24 ore*, a cura di Enzo Piersigilli, 28/06/2003, disponível em www.apav.it/mat/tempolibero/cinemaematematica/guerrasocieta/Mediterraneo. Tradução nossa.

Ao final do filme, uma voz em *off* apresenta-nos a seguinte situação:

> Fomos mandados em missão a Mighisti, uma ilha perdida no Mar Egeu, pequena e longínqua. Importância estratégica: zero. Era uma missão de observação e ligação. Cabia-nos tomar posse e informar eventuais avistamentos. Meu grupo era formado por sobreviventes de batalhas perdidas e batalhões desfeitos. Desajustados que, como eu, se salvaram por acaso.[3]

É a partir desse roteiro de Enzo Monteleone, que a câmera magistral de Salvatores executa a proeza de transformar uma narrativa sobre soldados fracassados (como o bufo exército de Brancaleone[4]) num filme que é, no fundo, uma ode à vida, ao hedonismo, à liberdade, à concretização de uma utopia possível, investindo na ideia de fuga como evasão.

Mais que tudo, importa observar que, aqui, o recorte que se tem do Mediterrâneo é o de um *locus amoenus*, em termos análogos aos propostos pelo filólogo Ernest Robert Curtius, ao tratar da *Paisagem ideal*, em seu *Literatura Européia e Idade Média Latina*[5], remontando a alguns poetas e retóricos do século XII, que narravam as "delícias" do lugar ameno, em geral enriquecidas com especiarias, bálsamo, vinho, mel. Nesse paraíso de Salvatores, não poderiam faltar a apologia ao azeite proveniente das oliveiras locais, além da exacerbação da libido, determinada, em boa medida, pelas cores e apelos daquela pequena ilha grega do *Mare Nostrum*.

Seja como for, o bando de soldados extraviados encontra um destino naquele Mar e esse espaço se concentra na possibilidade de fuga dos infernos existenciais e das obviedades de uma sociedade que aliena e condiciona.

Se, na obra-prima do cineasta napolitano, o *Mediterrâneo* é entendido como "paraíso perdido", local idealizado, em que a cura das feridas da vida se torna possível, nas lentes da câmera de Emanuele Crialese, sobretudo em *Terraferma* e nas de Ermano Olmi, em *Villaggio di cartone* (ambos de 2011), as águas mediterrânicas se transmutam no cenário violento e tenebroso das, cada vez mais numerosas, travessias de milhares de imigrantes que, fugindo das precárias condições de sobrevivência em sua terra natal (sobretudo vindos do Norte da África, Tunísia, Senegal) têm que enfrentar os desafios do que Gilles Deleuze e Felix Guattari –

---

3 MONTELEONE, Enzo Apud: VAZ, Sergio. *Mediterrâneo*, disponível em: www.50anosdefilmes.com.br/2011/mediterraneo-mediterraneo.

4 O famoso filme de Mario Monicelli – *L'armata de Brancaleone* de 1966 – traduzido entre nós como *O incrível exército de Brancaleone* passou a ser um clássico do cinema italiano que retrata os costumes da cavalaria medieval através da comédia satírica. Brancaleone é o chefe da armada e representa o líder de um grupo de desastrados soldados, que enfrentam perigos como a peste negra, os sarracenos, os bizantinos e os bárbaros, focalizando temas como as relações sociais do feudalismo e o poder da Igreja Católica.

5 CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo, Hucitec, Editora da USP, 1996, p.254-260.

estudando um dos mais significativos fenômenos de nosso tempo - denominaram "desterritorialização", uma vez que:

> [...] não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte[6].

Se a ilha grega no Mar Egeu de *Mediterrâneo* pode ser interpretada como "vetor de saída" para aqueles soldados, que encarnam o "doce esquecimento de Odisseu", num processo utópico de "reterritorialização", as questões crucias levadas a efeito, respectivamente, por Crialese e Olmi em seus filmes – guardando as devidas diferenças e distâncias entre os mesmos – tratam do seriíssimo problema das novas configurações geográficas humanas, nestes tempos em que se intensificam os movimentos migratórios. Ambos acusam a violência discriminatória da política italiana atual, fechada e extremamente restritiva, em relação a esses imigrantes, que acabam entrando, clandestinos, no país (aberto, justamente porque banhado pela imensidão do Mediterrâneo). Nesse caso, cai por terra qualquer vestígio de utopia e esses indivíduos, que conseguem desembarcar, na Itália, vivos – já que muitos não resistem às duras travessias – são penalizados com a perseguição sistemática da polícia[7]. A "reterritorialização", que deveria se constituir em "vetor de saída" não acaba sendo, absolutamente, pacífica e muitas vezes se traduz no que o escritor italiano Claudio Magris denomina "odisseia da desilusão"[8]

Terraferma (vencedor do 68º Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 2011) é a conclusão de uma trilogia sobre a problemática da imigração. O primeiro, que compõe a série, *Once we were strangers* (1998), trata das dificuldades de um siciliano ilegal, que tenta

---

6 DELEUZE, Gilles. In: HAESBAERT, Rogério & BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari.* Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, NUREG, Núcleo de Estudos sobre Regionalização e Globalização, 2002, p.01, disponível em www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/download/74/72.

7 A problemática das grandes levas migratórias deste século tem sido alvo de várias representações literárias, artísticas, cinematográficas. Um outro exemplo, digno de nota, é o excelente filme *Le Havre* (O Porto) do diretor finlandês Aki Kaurismäki, que trata da fuga de Idrissa, um garoto negro do Gabão, que chega ao porto francês de *Le Havre* num contêiner (a França é também um dos países que se tornou rota de imigrantes ilegais) e acaba sendo acolhido pelo engraxate Marcel Marx, mas sistematicamente perseguido pelo inspetor local. Segundo o crítico de cinema Marcelo Hessel, "o tom de inocência e humanismo característico dos melodramas de Kaurismäki é mais leve do que o humanismo severo de *Terraferma*, de Emanuele Crialese, também de 2011 e que trata de assunto análogo". (disponível em: omelete.uol.com.br/cinema/o-porto-critica/)

8 No brilhante artigo *O romance é concebível sem o mundo moderno?*, Claudio Magris afirma a respeito que: " O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na "prosa do mundo"; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é, com frequência, a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão." (MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance.* Trad: Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p.1018)

viver em Nova Iorque. *Nuovomondo*, o segundo, de 2006, traz à cena uma família de camponeses pobres e rústicos da Sicília, buscando entrar nos Estados Unidos no início do século passado, atravessando o assim chamado *Golden Gate*, porta de entrada obrigatória aos que queriam "fare l'America"[9] (ser bem sucedidos, iludidos com a possibilidade de enriquecimento no Mundo Novo).

Emanuele Crialese, entrevistado, em 2011, no Rio de Janeiro, local onde sempre vem lançar seus novos filmes, em relação à temática da imigração, à qual vem se dedicando, afirma: "Entender os grande movimentos populacionais, que começaram há mais de cem anos, são o nosso maior desafio hoje em dia."[10]

Seu filme *Terraferma* é, na verdade, uma alegoria em que se aponta, de modo corajoso e explícito, à política italiana excessivamente restritiva e arbitrária em relação à entrada de refugiados no país. É ambientado em uma ilha fictícia (provavelmente inspirada naquelas do Sul da Itália, próxima ao norte da África) que remete à paisagem da pequena Lampedusa[11] – já tratada como cenário determinante de comportamentos, pelo diretor, em *Respiro* – de 2002 - onde as novas leis (severas e punitivas) do continente se chocam com as que regem a vida dos pescadores da região, como, por exemplo, a de nunca abandonar alguém no mar. O peso de tais regras é posto à toda prova, quando uma leva de africanos começa a desembarcar naquela praia. Contrariando as ordens legais da polícia costeira, uma família abriga uma mulher grávida e seu filho pequeno, resgatando-os das águas.

Embora o filme de Crialese, focalizando a atualíssima problemática imigratória, se distancie completamente da proposta do filme de Salvatores (cuja atenção se concentra na possibilidade de fuga das atrocidades do, assim chamado, "mundo civilizado" e de todos os seus condicionamentos), as águas que os unem são as mesmas águas, ora cristalinas e paradisíacas, ora desafiadoras e tenebrosas das infinitas travessias pelo *Mare Nostrum*, como destino ou rota de fuga.

---

9 A esse respeito, gostaria de remeter a meu artigo: FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. O leite da pedra: a idealização da América, a partir da câmera dos cineastas italianos: Giuseppe Tornatore, Irmãos Taviani, Emanuele Crialese In *Revista de Italianística* – São Paulo, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, v. XVIII, 2008, p.227-243.

10 CRIALESE, Emanuele. In: *Celebridades*. Disponível em: veja.abril.com.br/noticia/celebridades/festival-do-rio-exibe-terraferma, Rio de Janeiro, 07/10/2011.

11 Apenas a título ilustrativo, é importante recordar a série de artigos de jornais que fazem referência ao desembarque de milhares de tunisianos na ilha siciliana de Lampedusa (especialmente em 2011). Vale conferir, por exemplo, o seguinte artigo: Mille tunisini sbarcati a Lampedusa. Maroni: "Emergenza umanitaria" (La tensione política nel Maghreb continua a far fuggire extracomunitari, il ministro: "Arrivi di massa verso l'Italia") In: *La Stampa*, 11/02/2011, disponível em: www.lastampa.it/2011/02/11/italia/cronache/mille-tunisini-sbarcati.

Nesse sentido, talvez valha a pena observar o que um dos maiores historiadores, especialistas no tema, o professor francês Fernand Braudel[12] explica como importante traço constitutivo da história do Mediterrâneo e que pode acrescentar algo de fundamental à nossa reflexão. Em um pósfácio para a segunda edição de sua tese (1965), ele explica por que decidira se aprofundar sobre o que denominou "a imensa cena do Mediterrâneo". Com efeito, o eminente estudioso notara uma "centralidade das civilizações mediterrânicas", a partir das próprias margens do grande mar e das sucessivas marés de sua história[13].

O recorte dessas "lições braudelianas" foi levado a cabo, no Brasil, entre tantos, também pelo professor de História da UFPB, Elio Chaves Flores, cujo brilhante artigo *Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico* (2008) esclarece que:

> Ao defender que o plano de sua obra baseou-se nas regularidades, permanências e repetições da história do Mediterrâneo, Braudel sustenta a longa duração como o patamar da lentidão das estruturas, não sem apelar para interpretantes das realidades e das ficções. Em sua obra *O Mediterrâneo*, ele afirma que: "um emigrado pode regressar da América a uma aldeia quase abandonada, portador de mil novidades estrangeiras, de ferramentas maravilhosas: nada mudará a este universo arcaico, emparedado em si mesmo. Sem o olhar do geógrafo (do viajante ou do romancista), duvido que se possam perceber os verdadeiros contornos, as realidades opressivas deste rosto profundo do Mediterrâneo.[14]

A ideia de "universo arcaico, emparedado em si mesmo", que induz a pensar na manutenção da regularidade, de uma quase "suspensão temporal", em que é possível notar o quanto tais civilizações mediterrânicas podem ser estáticas e autorreferentes é representada, tanto por Salvatores, quanto por Crialese, nos filmes aqui tratados.

---

12 Fernand Paul Achille Braudel (1902-1985) é considerado, por muitos, como o historiador francês mais influente do século XX. Segundo o historiador Elio Chaves Flores, isso se deve, pelo menos, a dois motivos: "Primeiro, porque ninguém daria continuidade a uma revolução historiográfica, a segunda geração da Escola dos Annales, se não tivesse ensinado aos seus alunos a curiosidade e a paixão pelo conhecimento e pela pesquisa. Segundo, porque Braudel ensinou realmente história em três continentes desde muito jovem: aos 21 anos na Argélia, a mais importante colônia francesa da África do Norte, entre 1923 e 1932; seguindo para Paris, lecionou no Liceu Pasteur e depois no Liceu Condorcet, onde permaneceu até o início de 1935; em fevereiro desse mesmo ano foi lotado no Ministério das Relações Exteriores da França para lecionar na USP; permanece no Brasil até outubro de 1937, ensinando história e escrevendo alguns artigos comparatistas entre suas experiências continentais." (FLORES, Elio Chaves. Lições do professor Braudel: O Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In *Afro-Ásia*, *38*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.9, disponível em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38.

13 O artigo a que nos referimos é o de FLORES, Elio Chaves: Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico. In *Afro-Ásia*, *38*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.9-38, disponível em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38.

14 BRAUDEL, Fernand. O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II, 2 vols, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, p.621. Apud FLORES, Elio Chaves, *Lições do professor Braudel: o Mediterrâneo, a África e o Atlântico*. In *Afro-Ásia*, *38*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2008, p.13, disponível em www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia38.

No primeiro, apesar de sofrerem o impacto inicial de uma adaptação forjada (uma vez que o espírito daqueles soldados não lhes permitia, recém chegados à ilha, passar por um total descondicionamento, que só ocorreu, gradativamente), aos poucos, ocorre uma integração aos hábitos e costumes gregos locais, que se mantiveram fortes e praticamente intactos, apesar das sucessivas invasões e espoliações. A cultura a ser submetida, nesse caso, revela-se, de certa forma, superior à que pretende submeter e o filme de Salvatores privilegia as noções de "regularidade e de universo arcaico", como a ser aprendido ou assimilado por aqueles que, embora possam parecer mais "civilizados", livres ou desenvolvidos, ainda devem muito às tradições ancestrais de certas civilizações mediterrânicas, como por exemplo, a grega. A suspensão temporal, também, reitera a rotina daquele mundo emparedado (e que serve, nesse caso, como pausa necessária diante dos fardos da vida de cada um), uma vez que, depois de integrados, os soldados nem se apercebem de que já se tinham passado três anos, desde que ali haviam chegado (em 1941).

Diante da atual conjuntura socioeconômica precária que a Grécia vem enfrentando, inclusive com o descrédito e o desprezo de grande parte dos países que compõem a Comunidade Europeia, talvez valesse rever esse *Mediterrâneo* de Gabriele Salvatores, em que o respeito àquela cultura e civilização é explícito. Inclusive, um dos ditos populares, reiterado nos diálogos que se estabelecem entre os gregos e os italianos, desembarcados na ilha é o seguinte: "*Greci e italiani, una faccia, una razza*." ("Gregos e italianos: um rosto, uma raça"). Exalta-se aqui a minimização das diferenças e essa espécie de "irmandade mediterrânica".

Assim, as chamadas "realidades opressivas do rosto profundo do Mediterrâneo" arcaico e imutável, verificadas por Braudel, no filme de Salvatores servem como contraponto necessário aos que, vivendo situações completamente diversas, atrelados ao dinamismo excessivo das grandes urbes e suas infindáveis demandas, em que tudo muda o tempo todo, sentem necessidade daquela regularidade, de referências estáveis que lhes possibilitem resgatar, em boa medida, o que aqueles habitantes ilhéus, com toda sua simplicidade, possuem.

De modo análogo, mas tratando complexamente das relações entre os habitantes pescadores de sua pequena ilha mediterrânica imaginária e os imigrantes africanos que ali passam a desembarcar, Emanuele Crialese, também investe positivamente na noção de imutabilidade das normas locais, que, ainda que revelem a fixidez daqueles universos arcaicos, distanciados do "desenvolvimento" e do "progresso", fazem toda diferença, diante dos embates éticos, que têm sido travados, ao longo dos últimos anos, em relação aos deslocamentos populacionais em direção à Itália e demais países europeus.

Com efeito, os traços de "regularidade" e "emparedamento" apontados por Braudel, em seus estudos sobre as civilizações mediterrânicas, acabam sendo vistos, pelos dois cineastas italianos (cada qual à sua maneira) como positivos, uma vez que, nos filmes aqui tratados, buscam valorizar, sobretudo, o direito à liberdade e à vida.

O filme *Villaggio di cartone* (2011), com direção e roteiro de Ermano Olmi e colaboração de Claudio Magris e Gianfranco Ravasi, foi definido como "um apólogo moral sobre o acolhimento", já que trata, também (tanto quanto o filme de Crialese) das questões envolvendo imigrantes clandestinos na Itália. Mas o enfoque desse diretor de Bérgamo (do norte da Itália) muda o cenário das pequenas ilhas mediterrânicas, escolhidas pelos cineastas anteriores, para o de uma igreja abandonada, em uma grande cidade do Norte. Em resumo, a trama se desenrola a partir de uma profunda crise, vivenciada por um velho padre que vê sua paróquia, literalmente, ser desativada. O que ocorre é que por uma determinação legal, a pequena igreja em que, durante toda uma vida, ele rezara suas missas e congregara os fiéis, acaba sendo desmontada, para ceder lugar a alguma outra obra de grande porte e o padre, com isso, também perde o seu lugar. Mas, subitamente, ainda enquanto vivenciava essa séria crise, o padre terá que se envolver com um novo desafio, muito comprometedor, que acabará por trazer novo sentido à sua fé. Enquanto a igreja vai sendo –materialmente - esvaziada (pois retiram-lhe o belo e grande crucifixo da parede, os adornos, etc), por outro lado, aquele mesmo espaço (agora vazio, em que só se mantiveram os bancos) vai se preencher com pessoas, uma leva de imigrantes africanos clandestinos que, fugindo das perseguições da polícia local, ali encontram um esconderijo seguro.[15] Há, também, evidentes sinais, na proposta de Olmi, a evocar a obra de T.S.Eliot: *Morte na catedral*.

Grande parte da crítica abalizada de cinema percebeu, no filme de Olmi, um verdadeiro grito de alerta, diante da postura extremamente esvaziada e distanciada das causas de efetiva ação social, manifesta em grande parte da igreja católica, que nos últimos tempos, vinha descurando da essência do que se compreenderia como "genuíno projeto cristão", inclusive omissa, em relação a esses atuais deslocamentos populacionais. De modo muito sensível, o envolvimento comprometido do padre (ele, também, de certa forma, "expatriado") com aquela gente, reitera um dos motes do filme: "Quando a caridade é um risco, esse é o momento da caridade"...

15 Para maior aprofundamento, gostaríamos de sugerir as resenhas de Reynaldo Domingos Ferreira: *Crítica contra a intolerância nos tempos atuais*, disponível em www.politicaparapoliticos.com.br/resenha_detalhe.php?id=851 e, também: *Intenso e appassionato, una riflessione sull'apparente inutilità della Chiesa* de Giancarlo Zappoli, em www.mymovies.it/film/2011/villaggiodicartone/.

Mas o que aqui, particularmente, nos interessa, é perceber que, mesmo que todo o cenário seja o de um reduzido espaço de uma igreja de uma cidade do Norte da Itália, a grande leva de imigrantes que, ali, acaba buscando abrigo, acusa – de modo análogo ao já feito por Crialese, em *Terraferma* – a violência e arbitrariedade de uma política que não sabe lidar com o, cada vez mais crescente, deslocamento de populações inteiras.

Também, no sensível olhar do diretor, o padre (encarnando, de certa forma, os rituais dos pescadores insulares de Crialese, para os quais não se abandonam homens em alto mar) segue o que lhe dita sua consciência cristã contra a norma vigente e acolhe os imigrantes, facilitando-lhes a fuga. O Mar Mediterrâneo, aqui, é a porta de entrada e, também a de saída da Itália, para os que precisam continuar a viagem, buscando, com toda sorte de desafios, uma chance de reterritorialização, não mais, destino paradisíaco de fuga, dos que buscam suas águas para o sutil esquecimento das atribulações da existência (como no filme de Salvatores), mas como único "vetor de saída" para sobreviver.

A inscrição que encerra essa pequena pérola do cinema italiano contemporâneo (apresentada em Veneza, em 2011, junto à obra-prima de Crialese) diz muito: "*O cambiamo il senso impresso alla storia o sara la storia a cambiare noi.*" ("Ou mudamos o curso da história, ou a história nos mudará").

Os três filmes, que procuramos analisar, podem ser entendidos como obras que giram ao redor das representações do Mediterrâneo no cinema. Chama a atenção o quanto o enfoque dado a tais simbologias foi sendo alterado, ao longo do tempo, pelas inevitáveis mudanças históricas pelas quais passamos.

"Literatura da Migração"

Como não poderia deixar de ser e, devido aos deslocamentos populacionais aos quais acenamos, existe também na Itália, uma consistente "Literatura da Migração", consequência natural do intenso processo migratório e extremamente dependente, para não dizer, totalmente vinculada às travessias mediterrânicas.

Com efeito, a partir do fluxo migratório dos anos oitenta, a Itália se transformou em país de emigração, em país de imigração. Desde então, a Itália se tornou lugar de chegada de milhares de imigrantes, que abandonam os assim chamados "mondisud" ("mundos do sul"), em busca de melhores condições de vida.

Os resultados destas mudanças não se verificam apenas do ponto de vista social ou antropológico, mas também se refletem nos campos culturais, artísticos e literários.

Procuramos nos ater, anteriormente, a algumas das mais recentes obras pertinentes ao tema, no cinema. Buscaremos, agora, fazer um levantamento de tais representações na literatura, que passou a ser conhecida como "da Migração".

Todos os dias, ao abrirmos os jornais italianos e mundiais, defrontamo-nos com notícias e artigos que tratam da crescente problemática relativa aos deslocamentos de milhares de imigrantes. Na maioria das vezes, os casos relatados revelam situações de desgaste e intolerância explícita aos que passaram a ser discriminados como "extracomunitários", clandestinos desocupados, taxados, injustificadamente, como agentes de violência e desordem. Daí, também por que surja a necessidade gritante de repensar o fenômeno migratório em tempos atuais, fazendo com que a identidade do imigrado possa vir à tona, de modo respeitoso e não preconceituoso.[16]

Uma série de questões devem ser levadas em consideração. Por exemplo, como então, definir, uma assim chamada "Literatura da Migração"? Ela abrangeria apenas os textos narrativos que têm, como tema central, as experiências migratórias? Como definir a identidade do homem e da mulher que migram: identidade de partida, identidade em transformação, já que submetida às duras provas da viagem (travessia pelo Mediterrâneo)? [17]

Recorremos ao grande linguista francês Paul Ricoeur, para quem, faz-se necessário investigar a fundo, a identidade narrativa desses imigrantes, o que nos leva a não permanecer apenas no aspecto literário dessas narrações, mas também na força de seus relatos, no momento em que os narram. O pensamento filosófico de Ricoeur propõe que se preste atenção à linguagem, "à mediação da linguagem como instrumento hermenêutico por excelência, porque é na linguagem que se radicaliza cada pensamento, questionamento, conflito."[18] De acordo com tal assertiva, passa a ser fundamental definir a identidade do migrante, explicitada nas narrativas e, talvez, com base nisso, delinear um perfil do homem que migra.

Na Itália, a Literatura da Migração nasce em 1990, com a publicação de três livros, escritos a quatro mãos: *Chiamatemi Alì* do marroquino Mohamed Bouchane, *Immigrato* do

---

16 Em um poético apelo pró-imigração, a italiana Chiara Bortolozzo, escreve: "*Il tuo Cristo è ebreo e la tua democrazia è greca. La tua scrittura è latina, e i tuoi numeri arabi. La tua auto è giapponese. Il tuo caffè è brasiliano. Il tuo orologio è svizzero e il tuo walkman è coreano. La tua pizza è italiana e la tua camicia hawaiiana. Le tue vacanze sono turche, tunisine o marocchine. Cittadino del mondo, non rimproverare al tuo vicino di essere straniero*." (esse texto foi divulgado pela internet, a partir de 2010 e participou de uma série de mostras sobre a imigração, que percorreram toda a Europa).

17 Esta nossa proposta de análise se nutriu, basicamente, dos dados fornecidos, a partir da minuciosa pesquisa de CARDELLICCHIO, Paola. *Vite sospese: letteratura e identità nell'esperienza del migrante,* disponível em www.babelonline.net/home/002/editoria_online/cinema/cardillicchio.pdf.

18 RICOEUR, Paul. In JOY, Morny (ed.), *Paul Ricoeur and narrative: context and contestation*, Alberta, Canadá, University of Calgary Press, 1997.

tunisiano Salah Methnani e *Io venditore di elefanti* do senegalês Pap Khouma. Em 1991, é publicada a obra do senegalês Saidou Moussa Ba: *La promessa di Hamad*.

Essa primeira fase se caracteriza, basicamente, por um tipo de Literatura de Testemunho, que nasce da necessidade de alguns intelectuais migrantes de se fazerem ouvir, de se comunicarem, por meio da escrita, diretamente, com o público italiano. São textos, em sua maioria, autobiográficos, que denunciam a violência, o racismo e a impossibilidade de integração entre os imigrantes e a sociedade italiana.

Já num momento sucessivo, como sustenta o estudioso Armando Gnisci[19]– docente de literaturas comparadas e com a colaboração de Franca Sinopoli, criador da "*Banca Dati Basili*" – "os escritores da imigração começaram a se emancipar da escrita como colaboradores de autores italianos, demonstrando a necessidade de se apresentarem como escritores no sentido pleno do termo". Nascem, assim, obras diversas, mas cuja característica comum seria a da necessidade de superar o autobiografismo testemunhal da primeira fase. É nesse momento que muitos autores decidem escrever, diretamente em língua italiana, como bem ilustra o caso do tunisiano Moshen Melitti, que depois do livro *Pantanella*. *Canto lungo la strada*, traduzido do Árabe para o Italiano, escreve, diretamente em Italiano, o romance *I bambini delle rose.*

Pode-se afirmar, então, que a segunda fase da Literatura da Migração, na Itália, conseguiu atingir um estágio além da fase autobiográfica e testemunhal, mas mesmo assim, as editoras resistem a publicar livros de imigrados, porque o mercado impõe certas escolhas. Desse modo, a literatura produzida por imigrados, nesse período, permanece quase "invisível" e circula apenas graças ao empenho de pequenas editoras (tais como, *Fara*, *Sinnos*, *Sensibile alle foglie*, *Datanews*), de algumas associações (*La tenda*), de revistas (*Mani Tese*, *Terre di mezzo*), de estudiosos, dentro e fora do mundo universitário (*Armando Gnisci*, *Matteo Taddeo*) ou da existência de alguns prêmios literários, como Exs&Tra, organizado por Roberta Sangiorgi, junto à editora Fara.

Mas em 2000, ocorre, nesse sentido, uma mudança de postura editorial muito significativa, porque a grande Feira do Livro de Turim dedica dois eventos à Literatura da Migração. Acabam sendo recuperadas obras de escritores migrantes, tais como *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi*, *L'essenziale è invisibile agli occhi*, *Requiem per tre padri* de Jamila Ockayovà e também *Il ballo tondo*, *La moto di Scanderbeg* de Carmine Abate, que haviam tido um discreto sucesso editorial no momento de sua publicação. Além disso, publicam-se novas obras: *La*

[19] Para tentar responder ao que se entende por "Literatura da Migração" é fundamental recorrer às teorias do comparatista Armando Gnisci, pioniero, na Itália, no estudo deste novo ramo da literatura italiana.

straniera de Younis Tawfik (1999), *Fiamme in paradiso* (2000), *Racconti italiani* de Julio Monteiro Martins (2000), *Il sole d'inverno* de Muin Madih Masri (2001), *Va e torna* (2000) e *M* (2002) de Ron Kubati, *Rometta e Giulieo* de Jadelin Gangbo (2001), *Neyla* de Kossi Kobla-Ebri (2002), *Tra due mari* de Carmine Abate (2002), *Stigmate* do poeta albanês Gëzim Hajdari, que venceu em 1997, o renomado prêmio Montale de poesia.

Todos esses são autores que, mesmo que tratando como centro de suas obras, a poética da migração (já aqui entendida como "processo de migração interior"), desenvolvem percursos literários bem diversos, alguns tratando de experiências significativas no próprio país de origem (como Gëzim Hajdari, Julio Monteiro). E também há escritores migrantes que experimentam formas de comunicação literária e artística, que não a do romance ou do conto clássico. É, por exemplo, o caso de Yousif Jaralla, de origem iraquiana, que faz com que se entrecruzem, em suas performances, a tradição do Oriente Médio com a siciliana, criando uma linguagem inspirada nas narrativas orais sufi; ou de Tahar Lamri, escritor algeriano, que mistura dialetos da planície padana com a linguagem dos meddah do Magreb; ou ainda o caso de Santino Spinelli (músico, compositor, poeta, escritor, titular da cátedra de Lingua e Cultura Cigana na Universidade de Trieste, colaborador do *Centro de Pesquisas Ciganas da Universidade de Paris*, membro da *Romani Union Internazionale*), que repercorre a viagem do povo *Rom*, ao qual orgulhosamente pertence, recuperando suas tradições em uma perspectiva de cultura cosmopolita e transnacional.

Em síntese, gostaríamos de retomar as ideias de Armando Gnisci, que afirma existir, na Itália, uma "literatura dos imigrados", embora, segundo seu parecer, esta ainda se encontre em "estado nascente", que tenderá a se desenvolver, no futuro. Essa nova literatura nos instiga a pensar, sobretudo: a) no encontro entre as várias culturas da migração com a cultura italiana em *sito itálico* e, ao mesmo tempo, no encontro entre as várias culturas da imigração entre si; b) numa literatura produzida por "*migrant writers*" em Italiano (e não mais apenas em suas línguas de origem ou naquelas de sua herança colonial), o que nos induz a redefinir, ultra nacionalmente, o conceito de "literatura nacional italiana"; c) a literatura da imigração, na Itália, precisa ser estudada em chave comparativa com a da emigração italiana no mundo.

Concluindo o que, ao longo desta pesquisa procuramos destacar, notamos o quanto os deslocamentos populacionais deste século passaram a ser tema central de debates fundamentais sobre a ostensiva política migratória desenvolvida por alguns países da Comunidade Europeia. Com as sucessivas crises que ocorreram recentemente, em particular, em todo Norte da África, não resta às populações locais, outra chance senão a de tentarem se adaptar em outro lugar.

Como não poderia deixar de ser, o Mediterrâneo é o grande protagonista, cenário determinante da vida de milhões de indivíduos, que nele se lançam, como única rota de fuga, buscando reterritorializar-se.

Esse tipo de transformação se reflete nas manifestações artísticas destes nossos tempos, exigindo-nos um olhar mais atento.

Diante do que procuramos expor, parece-nos importante reiterar a maestria com que os diretores italianos, que aqui escolhemos analisar, vêm lidando com essas questões, num procedimento de evidente releitura da História Oficial, em termos não muito distantes do que propõe Peter Burke, ao tratar do que denomina *Nova História*:

> [...] a nova história é a história escrita como uma reação deliberada contra o paradigma tradicional. Este pode ser concebido como uma das maneiras de abordar o passado, e não a única, como costumava ser visto [...][20]

Ao reiterar a postura – aparentemente anacrônica – daquelas civilizações mediterrânicas, respeitando suas respectivas regras, os diretores dos filmes, aqui analisados, sobretudo, Salvatores e Crialese e, também Olmi (num outro tipo de representação em que o Mediterrâneo não deixa de ser rota de fuga) investem numa "nova história", na que se conta, a partir dos que migram e não na que se funda na ótica arbitrária dos que visam impor as normas locais, extremamente discriminatórias e xenófobas, vigentes em alguns países europeus como a Itália.

Além deles, os novos delineamentos de uma literatura que traz, em seu bojo, a marca da imigração, também passam a exigir novos tipo de análise e atenção.

Com certeza, essas são transformações que determinam um novo curso da História da humanidade, que não podem passar desapercebidas e que só a arte, enquanto espelho, mais que fidedigno das complexidades do real, é capaz de capturar.

20 BURKE, Peter (org.). *A escrita da história*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p.10-11.

ARTIGOS

Filosofia como modo de vida em Plotino

Philosophy as a way of life in Plotinus

Bernardo Brandão [1]
Universidade Federal do Paraná

Resumo

Para Plotino, a filosofia não era apenas uma prática onde discurso, doutrina e argumentos possuem um papel fundamental, mas também uma ascensão em direção aos princípios primeiros da realidade. Neste artigo, investigo como essa vida filosófica é elaborada nas *Enéadas*, bem como suas relações com as ideias de *anagogé, trópos* e *mekhané*, pensando-a na perspectiva da obra de Pierre Hadot e suas noções de *modo de vida* e *exercícios espirituais.*

Palavras-chave: Plotino, filosofia antiga; Pierre Hadot.

Abstract

For Plotinus, philosophy was not only a pratice were discurse, doctrine and arguments play an fundamental role, but also a ascension towards the first principles of reality. In this paper I investigate how this philosophical life is elaborated in the *Enneads* and its relations with the ideas of *anagogé, trópos* and *mekhané*, thinking it in the perspective of the word of Pierre Hadot and his notions of *way of life* and *spiritual exercises.*

Keywords: Plotinus, ancient philosophy; Pierre Hadot.

● **Enviado em: 08/05/2013**
● **Aprovado em: 05/07/2013**

[1] Professor de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Paraná, possui graduação em Letras: bacharelado em Grego Antigo e em Português pela Faculdade de Letras da UFMG. É mestre em Filosofia pela FAFICH-UFMG e doutor em Filosofia pela FAFICH-UFMG. Atua principalmente nos seguintes temas: língua e literatura grega antiga, filosofia antiga, neoplatonismo.

Introdução

Como se sabe, o termo *philosophía,* em grego, significa amor à sabedoria. Mas o sentido desse amor foi entendido de modo diferente nas diferentes culturas e épocas. Quando pensamos em filosofia nos dias de hoje, quase sempre pensamos em uma atividade racional, discursiva, que consiste na produção e discussão de doutrinas e argumentos. Na Antiguidade, entretanto, ainda o aspecto distintivo da busca filosófica pela sabedoria fosse o papel fundamental do *lógos,* ao menos em alguns círculos, ela não se reduzia uma atividade discursiva, mas era também um modo de vida. Nas palavras de Pierre Hadot, "o discurso filosófico deve ser compreendido na perspectiva do modo de vida no qual ele é, ao mesmo tempo, o meio e a expressão e, em consequência, que a filosofia é, antes de tudo, uma maneira de viver, mas está estreitamente vinculada ao discurso filosófico"[2].

Tal concepção é bastante útil para compreendermos não apenas a filosofia da Grécia Antiga, mas também a noção de filosofia cristã dos Padres[3], bem como a proposta em alguns círculos na Idade Média, por exemplo, nas escolas catedrais dos séculos XI e XII, cujo objetivo era ensinar as *litterae et mores*[4] e na escola vitorina de Ricardo e Hugo de S. Vítor. No século XX, já estudiosos como Henri Marrou[5] e Werner Jaeger[6] chamavam a atenção para esse aspecto da filosofia antiga. Mas foi o trabalho de Pierre Hadot que, recentemente, trouxe novamente o tema ao centro dos estudos dedicados à filosofia antiga. No entanto, o ponto forte do trabalho de Hadot, sua abrangência, é também seu ponto fraco. É que, ao apresentar um panorama geral, inevitável para quem deseja mostrar que a filosofia foi compreendida como um modo de vida na Antiguidade desde seus primórdios até a ascensão do cristianismo, ele é, muitas vezes, impreciso. Assim, argumentando contra Hadot, John Cooper afirma com razão que não existe um modo de vida filosófico, mas modos filosóficos de vida, já que as doutrinas, opções existenciais e suas relações eram consideravelmente diferentes nas diversas escolas[7].

Além disso, justamente por seu caráter generalizante, Hadot faz uso de termos e expressões que não refletem necessariamente o vocabulário empregado pelos antigos. Penso

2 HADOT, P. *O Que é filosofia antiga?* São Paulo: Loyola, 2008, p. 18.
3 Penso aqui, por exemplo, em Justino e sua visão do cristianismo como uma filosofia revelada
4 Cf. JAEGER, S. *Envy of Angels: cathedral schools and social ideas in medieval Europe.* Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1994.
5 Cf. MARROU, H. *História da Educação na Antiguidade.* São Paulo: EPU, 1975.
6 Cf. JAEGER, W. On the origin and cycle of the philosophical ideal of life. In: JAEGER, W. *Aristotle:* fundamentals of the history of his development. Oxford: Oxford University Press, 1948.
7 COOPER, J. *Pursuits of wisdom: six ways of life in ancient philosophy, from Socrates to Plotinus.* Princeton: Princeton University Press, 2012.

aqui, por exemplo, na sua noção de "exercícios espirituais". Segundo Hadot, esses exercícios são "práticas voluntárias e pessoais destinadas a operar uma transformação do eu"[8] realizados pelos filósofos antigos para adequar o modo de vida à doutrina professada. Por meio deles, ele afirma, o indivíduo se eleva para a vida do Espírito objetivo, isto é, ele substitui a si mesmo pela perspectiva do Todo. Defendendo-se da acusação de empregar uma expressão anacrônica, já que foi consagrada por Santo Inácio de Loyola, ele afirma que, pelo contrário, os exercícios inacianos são, na verdade, uma versão cristã de uma tradição greco-romana e nota que a expressão já aparece no século IV na *Historia Monachorum* de Rufino (PL 21, 410D) e parece remontar à noção grega de exercícios da alma (*áskesis tês psykhês*), encontrada em Diógenes Laércio (*Vida dos filósofos ilustres,* 6, 70), Musônio Rufo (fr. 6) e Clemente de Alexandria (*Stromata,* 7, 16), utilizada para indicar justamente tais práticas filosóficas.

Contudo, ainda que possa ser encontrada em autores antigos, a expressão não é corrente nos textos filosóficos da Antiguidade. Assim, ainda que seja possível falar em exercícios espirituais em Platão, nos estoicos, epicuristas, etc., trazendo a tona, assim, um aspecto importante da prática desses filósofos, ao se fazer isso, corremos o risco de perder a oportunidade de compreender suas concepções de um modo mais rigoroso, ressaltando a especificidade de cada autor, estudando esses autores a partir de seus próprios termos. Em outras palavras, o trabalho generalizante de Hadot deve ser completado com pesquisas mais específicas, dedicadas a cada filósofo e escola em particular. É isso que gostaria de fazer aqui com Plotino.

Para compreendermos melhor sua proposta filosófica, devemos ter em mente que, apesar de ser considerado pelos historiadores da filosofia contemporâneos como o fundador do neoplatonismo, ele se entendia apenas como um comentador de Platão na linha dos filósofos medioplatônicos dos séc. I e II d.C. E, de fato, mesmo que a profundidade de suas análises, suas doutrinas sobre as hipóstases e, especialmente, sobre o Um, bem como sua defesa da possibilidade de uma união mística o diferencie dos platônicos anteriores, ainda assim, sua filosofia não constitui uma ruptura, mas antes, um aprofundamento das concepções medioplatônicas.

Podemos perceber isso ao comparar as propostas medioplatônicas e plotinianas de um modo de vida filosófico. Para Alcínoo, um dos poucos filósofos medioplatônicos cujos textos chegaram até nós, baseando-se no *Teeteto* (176a-b) de Platão, a meta da vida do homem, que

[8] *Op. cit.,* p. 259.

ele pode alcançar com a filosofia, é tornar-se semelhante ao deus, o que se obtem através da virtude, quando nos tornamos prudentes, justos e piedosos. A esse respeito, ele escreve no *Didascálicos*:

> Alcançamos o tornarmo-nos semelhantes ao deus pela natureza e usando o que se segue: hábitos, um modo de vida e o exercício de acordo com os costumes, bem como o mais importante: o discurso, o ensinamento e a transmissão das coisas contempladas, de modo a deslocarmo-nos de grande parte dos assuntos humanos e estarmos sempre junto dos inteligíveis[9].

Para Alcínoo, a filosofia é entendida, por um lado, como uma prática racional e discursiva, mas, por outro lado, também como um modo de vida. O mais importante é o discurso (*lógos*), o ensinamento (*didaskalía*) e a contemplação (*theoría*), mas também o hábito (*éthos*), o modo de vida (*agogé*) e o exercício (*áskesis*). Tudo isso, para deslocarmos nossa atenção, dos assuntos humanos (*anthropínon pragmáton*) para os inteligíveis (*noetoís*). Esse deslocamento é o fundamento da virtude do filósofo e do assemelhar-se ao deus.

Ainda que a proposta de Plotino leve esse assemelhar-se às últimas consequências, falando da possibilidade de união com o divino, o ponto de partida de suas análises é o mesmo. No início da *Enéada* I, 2, utiliza a mesma passagem do *Teeteto.* Citando o texto platônico, ele escreve: "já que os males estão aqui e por necessidade rondam esse lugar, e que a alma quer fugir dos males, deve-se fugir daqui"[10]. E buscando entender o que é essa fuga, afirma, como Platão, que é o tornar-se semelhante ao deus, o que é feito se "nos tornamos justos e piedosos pela sabedoria. Em suma: pela virtude"[11].

A partir daí, apresentando um modelo mais desenvolvido que aquele apresentado por Alcínoo, ele pensa no progresso na vida filosófica a partir do crescimento nas virtudes. Para Plotino, o caminho da virtude é uma jornada gradual, na qual virtudes inferiores dão lugar a virtudes mais elevadas. Em primeiro lugar, deve-se adquirir as virtudes políticas, que têm esse nome por serem aquelas estudadas por Platão na *República*. Segundo Plotino, elas limitam e impõe medida "aos desejos e, em geral, impondo medida às paixões e suprimindo as opiniões falsas"[12] e "realmente nos ordenam e nos fazem melhores"[13] assim.

---

9 *Didascalicos.* 28, 4. Ἐφικοίμεθα δ' ἂν τοῦ γενέσθαι ὅμοιοι θεῷ φύσει τε χρησάμενοι τῇ προσηκούσῃ, ἔθεσί τε καὶ ἀγωγῇ καὶ ἀσκήσει τῇ κατὰ νόμον, καὶ τὸ κυριώτατον λόγῳ καὶ διδασκαλίᾳ καὶ θεωρημάτων παραδόσει ὥστε ἐξίστασθαι μὲν τὰ πολλὰ τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων, ἀεὶ δὲ εἶναι πρὸς τοῖς νοητοῖς·

10 I, 2, 1, 1-3. Ἐπειδὴ τὰ κακὰ ἐνταῦθα καὶ <τόνδε τὸν τόπον περιπολεῖ ἐξ ἀνάγκης>, βούλεται δὲ ἡ ψυχὴ φυγεῖν τὰ κακά, <φευκτέον ἐντεῦθεν>.

11 I, 2, 1, 4-6. Τοῦτο δέ, εἰ δίκαιοι καὶ ὅσιοι μετὰ φρονήσεως γενοίμεθα καὶ ὅλως ἐν ἀρετῇ.

12 I, 2, 2, 16-17. τὰς ἐπιθυμίας καὶ ὅλως τὰ πάθη μετροῦσαι καὶ ψευδεῖς δόξας ἀφαιροῦσαι.

13 I, 2, 2, 14-15. κατακοσμοῦσι μὲν ὄντως καὶ ἀμείνους ποιοῦσιν.

Em uma segunda etapa, devemos buscar virtudes purificativas, que tornam a alma, de algum modo, desapegada do corpo. Usando a terminologia do *Fédon* de Platão, ele fala que essas virtudes separam a alma do corpo, mas deve-se ter em mente que essa não é uma separação total, que ocorre apenas com a morte, mas antes, uma nova configuração, filosófica, das relações entre alma e corpo. Por fim, quando a alma que se encontra purificada do sensível, ela é capaz de se voltar para o inteligível. Então, suas virtudes são virtudes contemplativas.

Tal caminho de progresso na virtude, ao levar o filósofo do sensível ao inteligível, é um caminho de ascensão. É justamente o que Plotino dá a entender em diversas passagens, por exemplo, no primeiro capítulo da *Enéada* I, 3. Ali ele escreve:

> O caminho é duplo para todos, um quando ascendem e o outro quando chegam ao alto. O primeiro, a partir das coisas de baixo. O segundo é para os que, tendo alcançado o inteligível e como que colocado sua pegada ali, devem viajar até chegarem aos confins do lugar, que é a meta do caminho, quando se alcança o topo do inteligível[14].

Essa passagem é digna de nota. Plotino afirma aqui que o caminho (*poreía*) de ascensão possui duas etapas. A primeira vai do sensível (as coisas de baixo) até o inteligível. A segunda, vai do inteligível até seu fundamento. Mas que fundamento é esse? Para compreendermos melhor a natureza da ascensão plotiniana, devemos ter em mente os traços gerais de sua metafísica. Para Plotino, existem três hipóstases ou princípios da realidade, dispostos em uma relação hierarquica. Antes de tudo, temos o princípio primeiro, absolutamente simples e autossuficiente, do qual tudo depende. Plotino o chama por diversos nomes, ainda que afirme que, por sua grandeza, nenhum nome lhe convém: é o deus, o Bem, o Pai ou, como Plotino escreve com maior frequência, o Um. Do Um procede o Intelecto, que não é outro que, *mutatis mutandis,* o mundo das ideias de Platão. A partir do Intelecto, surge a Alma, essa hipóstase a partir da qual vêm as almas dos seres humanos, dos corpos celestes e do próprio universo (que Plotino chama de Alma do mundo). E é da Alma que surge nosso mundo sensível.

Tendo em mente o esquema metafísico das hipóstases, percebemos que o caminho da virtude exposto na *Enéada* I, 2 diz respeito à primeira etapa da jornada, que vai justamente do sensível ao Intelecto. No entanto, na segunda etapa, o filósofo se dirige do Intelecto ao Um, o princípio supremo. Obviamente não se trata de um caminho feito no espaço, que é um aspecto

[14] I, 3, 1, 13-15. Ἔστι μὲν οὖν ἡ πορεία διττὴ πᾶσιν ἢ ἀναβαίνουσιν ἢ ἄνω ἐλθοῦσιν· ἡ μὲν γὰρ προτέρα ἀπὸ τῶν κάτω, ἡ δέ γε δευτέρα, οἷς ἤδη ἐν τῷ νοητῷ γενομένοις καὶ οἷον ἴχνος θεῖσιν ἐκεῖ πορεύεσθαι ἀνάγκη, ἕως ἂν εἰς τὸ ἔσχατον τοῦ τόπου ἀφίκωνται, ὃ δὴ τέλος τῆς πορείας ὂν τυγχάνει, ὅταν τις ἐπ' ἄκρῳ γένηται τῷ νοητῷ.

do sensível apenas. Trata-se, na verdade, de uma ascensão contemplativa: alcançar o Intelecto é se tornar capaz de contemplá-lo a partir de um conhecimento supra-discursivo, muito próximo daquele descrito por místicos de diversas culturas, no qual não existe mais distinção entre sujeito e objeto, pois a alma do filósofo não mais vê o Intelecto como algo distinto de si mesma, mas como se ela mesma se transformasse em Intelecto. É portanto uma visão que se torna união.

Por sua vez, chegar até o Um é, segundo Plotino, também conhecer o Um de um modo supradiscursivo, unindo-se a ele de um modo ainda mais radical que no caso do Intelecto. Em suas palavras, trata-se de um conhecimento que é, na verdade, uma presença superior à ciência"[15]. Assim, para Plotino, o caminho da racionalidade filosófica não se esgota em si mesmo, mas se dirige a uma experiência que, estando além da razão, não é, entretanto, irracional, mas superior ao pensamento discursivo.

Essa é a proposta filosófica de Plotino: um caminho de ascensão que culmina na contemplação unitiva e supra-discursiva do princípio supremo da realidade. Em suas palavras, "a vida dos deuses e dos homens divinos e bem-aventurados: distanciamento das outras coisas daqui, vida sem prazer com as coisas daqui, fuga do só em direção ao Só"[16].

Para nossos presentes propósitos, após tudo o que vimos, a questão é: como o filósofo pode realizar essa ascensão? Uma primeira resposta já foi apresentada. Ao menos a primeira parte da jornada pode ser entendida como um caminho de progresso na virtude. Nessa perspectiva, como vimos, o filósofo, em primeiro lugar, deve buscar a ordem e a medida, o que alcança através das virtudes políticas, em seguida, se desapegar do sensível, o que faz com as virtudes purificativas e, por fim, contemplar o Intelecto com as virtudes purificativas.

Mas Plotino não possui uma visão monolítica do caminho de ascensão. Em outros textos, outras possibilidades são apresentadas. Assim, por exemplo, na *Enéada* I, 6, ele se pergunta:

> Qual a conduta? Qual o mecanismo? Como alguém pode contemplar a beleza inconcebível como que permanecendo no interior de santuários sagrados, sem avançar para o exterior, para que um não-iniciado veja?[17]

Nessa passagem Plotino fala em *trópos* e *mekhané*, necessários para a contemplação do belo, ou seja, do Intelecto. Os dois termos são importantes. Podemos traduzir *trópos* por

---

15 VI, 9, 4, 3. παρουσίαν ἐπιστήμης κρείττονα.

16 VI, 9, 11, 49-51. Καὶ οὗτος θεῶν καὶ ἀνθρώπων θείων καὶ εὐδαιμόνων βίος, ἀπαλλαγὴ τῶν ἄλλων τῶν τῇδε, βίος ἀνήδονος τῶν τῇδε, φυγὴ μόνου πρὸς μόνον.

17 I, 6, 8, 1-4. Τίς οὖν ὁ τρόπος; Τίς μηχανή; Πῶς τις θεάσηται <κάλλος ἀμήχανον> οἷον ἔνδον ἐν ἁγίοις ἱεροῖς μένον οὐδὲ προιὸν εἰς τὸ ἔξω, ἵνα τις καὶ βέβηλος ἴδῃ;

conduta, mas também por modo de vida. Por sua vez, *mekhané*, que traduzo por mecanismo, é um termo que indica alguma espécie de máquina ou engenho construído com um determinado fim. Se pensamos que, nesse contexto, o mecanismo só pode ser uma prática filosófica que auxiliará a ascensão, somos tentados aqui a aproximar o termo plotiniano da noção de exercícios espirituais de Hadot. No entanto, se compreendemos a expressão tal como ela aparece em S. Inácio de Loyola, indicando um conjunto de meditações que têm um início e um fim, ela já não se torna adequada para se referir à *mekhané* plotiniana.

Explico-me melhor. Na *Enéada* I, 6, Plotino fala que aquele que quer ascender até o Intelecto, deve em primeiro lugar perceber, através do discurso filosófico, que o fundamento do belo que a alma tanto deseja e procura não está no mundo sensível, mas é a própria realidade inteligível (assim, segundo Plotino, a beleza do mundo sensível é o esplendor do inteligível na matéria). Só dessa maneira ele saberá o que realmente procura e terá forças para ascender: para Plotino o amor pelo belo é o grande motor da busca filosófica pela sabedoria.

Em segundo lugar, deve-se seguir um caminho de direcionamento do desejo e despertar contemplativo que não é outro que aquele, com as devidas adaptações neoplatônicas, apresentado por Sócrates no discurso final do *Banquete* de Platão, o caminho de ascensão ao belo. Plotino escreve: "a alma deve se acostumar, em primeiro lugar, a ver os belos modos de vida. Em seguida, as belas obras, não as que as artes realizam, mas as dos homens chamados bons. Em seguida, vê a alma dos que realizam belas obras"[18]. Para isso, ele exorta: "ascenda a ti mesmo e vê"[19]. A contemplação da alma bela é, na verdade, a contemplação da beleza da própria alma. Assim, o filósofo, se deseja contemplar o fundamento da beleza, que é o Intelecto, precisa, antes de tudo, tornar a sua alma bela, o que ele pode fazer cuidando dela tal como um escultor trabalha uma escultura. Esse cuidado da alma não é outra coisa que a aquisição da virtude. Assim, aquele que tornou a alma bela através das virtudes políticas, purificativas, pode contemplar o Intelecto (e, assim, exercer as virtudes contemplativas).

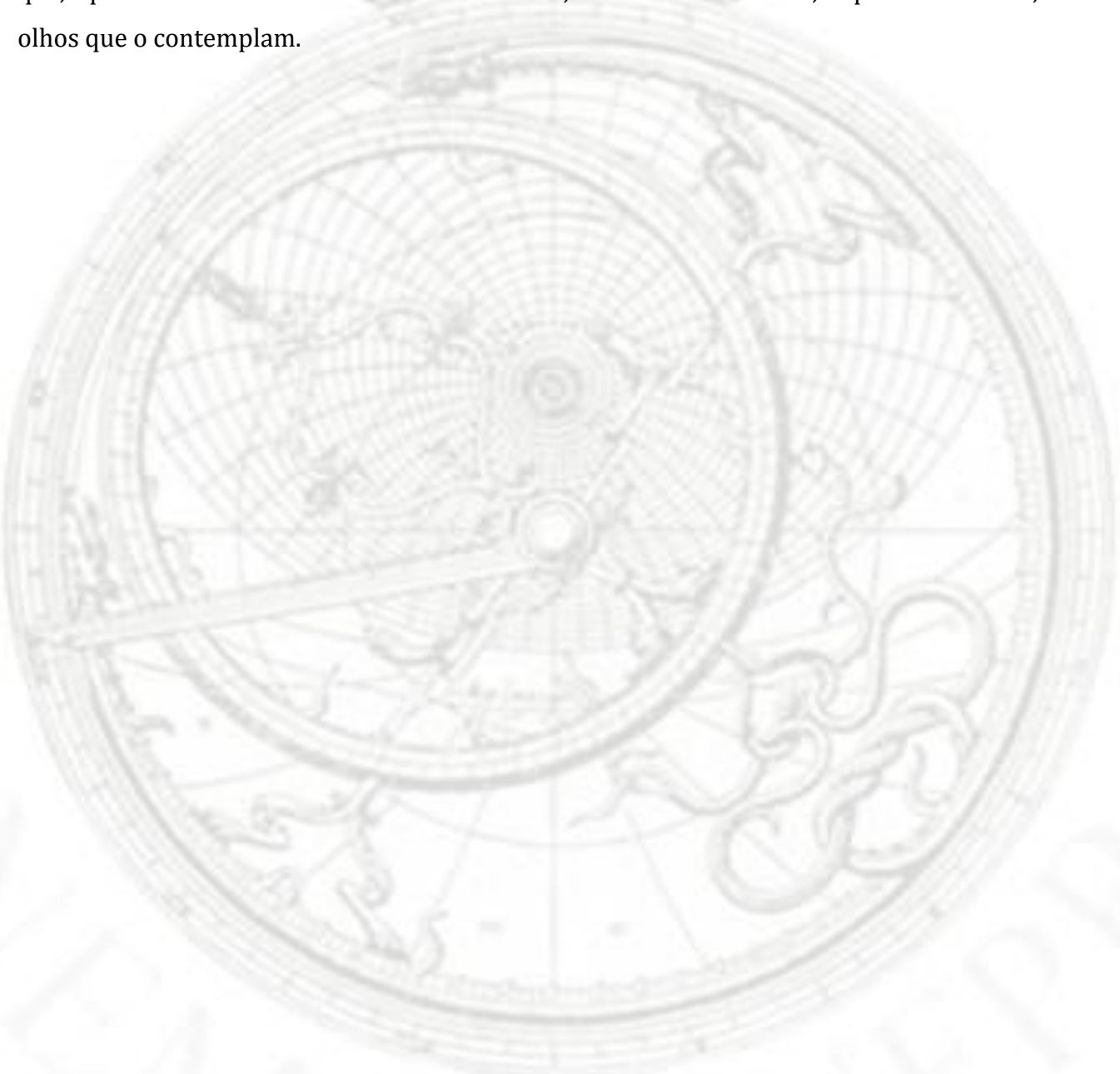
Por sua vez, a segunda etapa da jornada não é feita através do esforço pessoal do filósofo, mas é, na verdade, um movimento experimentado passivamente por ele. Para ser mais preciso, é como se fosse uma intensificação na experiência mística de união com o

[18] I, 6, 9, 3-7. Ἐθιστέον οὖν τὴν ψυχὴν αὐτὴν πρῶτον μὲν τὰ καλὰ βλέπειν ἐπιτηδεύματα· εἶτα ἔργα καλά, οὐχ ὅσα αἱ τέχναι ἐργάζονται, ἀλλ' ὅσα οἱ ἄνδρες οἱ λεγόμενοι ἀγαθοί· εἶτα ψυχὴν ἴδε τῶν τὰ ἔργα τὰ καλὰ ἐργαζομένων.

[19] I, 6, 9, 7. Ἄναγε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἴδε.

Intelecto: a contemplação do Intelecto, quando se aprofunda, torna-se contemplação do fundamento do Intelecto, o Um.

Assim, se o caminho do filósofo, em um primeiro momento, é árduo ou, como Plotino escreve em I, 6, 7, 31-32, disputa (*agón*), a maior de todas, e fadiga (*pónos*), em um segundo momento, é um deixar-se levar. É por isso que Plotino afirma em V, 5, 8, 1-7 que não se deve andar em busca do Um, mas aguardá-lo serenamente como os olhos aguardam a saída do sol, que, aparecendo sobre o horizonte do oceano, oferece a si mesmo, espontaneamente, aos olhos que o contemplam.



A reforma visigótica da justiça: Os "anos de Recesvinto"

La reforme visigothique de la justice: Les "années Recceswinth"

Céline Martin[1]
Université Bordeaux-3

Resumo

Nas décadas de 640 e 650, durante os reinados de Chindasvinto e de seu filho Recesvinto, se levou a cabo uma importante reforma da justiça no reino visigodo: reorganização da hierarquia dos juízes, incremento da intervenção do poder central nos conflitos, fundação de uma ordem jurídica exclusivamente baseada em um código de leis. Ainda que boa parte da reforma foi obra de Chindasvinto, seu filho assumiu a autoria do processo, com a ajuda de uma montagem ideológica isidoriana que voltou contra seu pai, denunciado como *tyrannus*. Assim a busca ostensiva da *iustitia* mediante as reformas permitiu a Recesvinto fortalecer sua posição: desqualificando seu pai e predecessor, ele obteve um consenso da aristocracia ao que ele não teria podido pretender enquanto simples filho de rei associado ao trono.

Palavras-chave: Visigodos; Reforma; Tirania; Isidoro de Sevilha; Liber Iudiciorum.

Résumé

Dans les décennies 640 et 650, au cours du règne de Chindaswinth et de son fils Recceswinth, une importante réforme de la justice fut mise en place dans le royaume wisigothique : réorganisation de la hiérarchie des juges, intervention accrue du pouvoir central dans les conflits, fondation d'un ordre juridique basé sur un unique code de lois. Bien qu'une bonne part de la réforme ait été l'œuvre de Chindaswinth, son fils assuma l'autorité de ce processus, à l'aide d'un montage idéologique isidorien qu'il retourna contre son père, dénoncé comme *tyrannus*. Ainsi la recherche ostensible de la *iustitia* par la réforme permit-elle à Recceswinth d'affermir sa position : en disqualifiant son père et prédécesseur, il obtint un consensus aristocratique auquel il n'aurait pas pu prétendre en tant que simple fils de roi associé au trône.

Mots-clé: Visigoths; Réforme;Tyrannie; Isidore de Séville; Liber Iudiciorum..

● **Enviado em: 23/05/2013**
● **Aprovado em: 05/07/2013**

[1] Trabalho traduzido do original francês (*La Réforme Visigothique de la Justice: les "Années Recceswinth"*) pelo Prof. Ms. e Doutorando **Everton Grein** - PPGHIS da UFPR/Linha de Pesquisa *Cultura e Poder*, integrante do *Núcleo de Estudos Mediterrânicos* e pelo Professor **Mauro Fernando Roman** (Professor de Francês). Tradução avalizada e autorizada pela autora do mesmo, Profª. Drª.Celine Martin (Université de Bordeaux 3).

Provavelmente durante o outono de 653, o metropolita Eugênio de Toledo redigiu dois poemas muito insolentes, do tipo epigráfico, saudando a recente morte do rei Chindasvinto, poemas aliás separados no principal manuscrito das *Carmina* (M na edição de F. Vollmer[2]).

Um é uma paródia do epitáfio, sob forma de prosopopeia, acusando o soberano defunto de todos os crimes em um tom muito violento[3]. O outro é uma inscrição para adornar "o leito do rei", isto é, seu leito fúnebre (*lectus*). O interesse desta segunda peça é que ela não se limita a fustigar Chindasvinto, mas introduz também o nome de Recesvinto, chamado a "reparar" os crimes hediondos de seu pai:

> *Este leito real, cintilando de ouro rutilante*
> *À sua cabeceira somente mostrava montantes brilhantes*
> *Porque seu corpo se encontrava enegrecido e mutilado*
> *E um ávido atrevimento desenfreado lhe havia muito roubado*
> *Mas tu, rei Recesvinto, que reparas e reformas todas as coisas*
> *Possas tu as possuir felizmente e contemplá-las por muito tempo*[4].

Certamente, a menção de Recesvinto é devida à intervenção do editor dos *Monumenta*, que substituiu por *Recesvinthi* a palavra *Wambae* que figurava no manuscrito de Madri, tendo Eugênio morrido quinze anos antes do início no reino de Wamba[5][4]. Esta correção parece dificilmente atacável. A ideia de reforma no sentido medieval, o retorno a um estado de coisas anterior e preferível ao presente, é, com efeito, um motivo insistente dos primeiros anos do reino de Recesvinto, após a morte de seu pai (30 de setembro de 653) mas também desde o seu reinado conjunto, quando Chindasvinto o associou ao trono em 649. Ora é precisamente o passado mais recente que ele visa, isto é, a política deste.

O poema *In lecto regis*, dirigido a Recesvinto e sugerindo que seu pai tinha roubado e corrompido gravemente a monarquia, pode assim ser lido comum um tipo de manifesto pela reforma. A questão do público ao qual ela se dirige, assim como o epitáfio, no entanto se mantém. Se os dois poemas de Eugênio são mais que passa-tempos intelectuais e foram realmente gravados sobre a tumba e o leito fúnebre de Chindasvinto, seu significado é considerável; mas nós não temos infelizmente nenhum de modo sabê-lo.

---

2 EUGENIUS TOLETANUS, *Carmina*, 25 e 69, ed. F. VOLLMER, *MGH AA*, XIV

3 *Plangite me cuncti* [...] / *ac pro me misero dicite 'parce precor'* / *patrator scelerum Chindasuinthus ego* / *inpius obscaenus, probrosus turpis iniquus,* / *optima nulla uolens, pessima cuncta ualens* / *quidquid agit qui praua cupit, qui noxia quaerit,* / *omnia commisi, peius et inde fui.* […] (*ID*., *Carmina*, 25 : *Epitaphion Chindasuinthi regis conscriptum*).

4 *Regius hic lectus auro rutilante coruscans* / *uertice tantundem uibrantia fulcra gerebat;* / *nam pars magna sui fusca mutilaque manebat,* / *multa quoque raptim minuit audacia furax*. / *sed cuncta reparans, rex <Recesvinthe> reformas* / *quae laetus habeas et longo tempore cernas.* (*ID*., *Carmina*, 69 : *In lecto regis*).

5 Cf. F. VOLLMER, *Neues archiv*, XXVI (1900), pp. 408 *sq.*

Recesvinto, no entanto, absolutamente não inova. O apogeu reformador do reino de Toledo engloba na realidade, iremos ver, o reino de Chindasvinto (642-653) e os primeiros anos do seu (649-672). A metade do século VII é marcada por uma afirmação do poder real da qual uma das manifestações mais evidentes é a publicação por Recesvinto, em 654, do código chamado *Liber Iudiciorum* (Livro dos Julgamentos[6]) que retoma numerosas leis promulgadas pelo próprio Chindasvinto. A parte principal desta reforma da realeza[7] diz respeito à justiça. Mas ela parece comportar um paradoxo: como, se Recesvinto procurava corrigir as práticas corruptas de seu pai, a este pode ser creditada uma boa parte das leis que reformavam a justiça real? A quem é realmente devida esta reforma judiciária dos "anos Recesvinto" e qual era seu objetivo? Deve-se levar a sério a perfídia de Chindasvinto e a necessidade que seu filho teria, uma vez chegado ao poder, de emendar o funcionamento das instituições?

O conteúdo e a origem das reformas judiciárias dos anos 640-650

Para conhecer o conteúdo das reformas que afetaram a justiça real sob Chindasvinto e Recesvinto, nossa principal fonte é o código publicado por este último em 654, o *Liber Iudiciorum*. Não se trata mais, como nos séculos V-VI, de uma lei pessoal; os historiadores do direito consideram hoje que, no mais tardar, a partir do *Codex Reuisus* de Leovigildo (568-586), a legislação visigótica se tornara territorial, sem que o direito romano cessasse no entanto de ser aplicável aos assuntos do reino godo[8]. O *Liber*, em sua versão recesvinciana de 654, compreende uma maioria (cerca de três quintos[9]) de leis qualificadas como *antiquae*, isto é, de leis que remontavam aos códigos de Eurico e de Leovigildo. O *Liber* é completado por alguns editos de Recaredo e de Sisebuto, e principalmente por algumas novas leis de

6 Trata-se aparentemente do título original. As numerosas cópias sucessivas deste livro levaram o nome muito bíblico de *Liber Iudicum* (*Livro dos Juízes*) e, a partir do século IX, em um ambiente carolíngio de retorno à personalidade das leis, o de *Lex Visigothorum.* Cf. Yolanda GARCÍA LÓPEZ, *Estudios críticos y literarios de la Lex Wisigothorum*, Universidad de Alcalá de Henares, 1996. Conforme a tradição, as referências às leis do *Liber* serão abreviadas *LV* (ed. de K.ZEUMER, *Liber Iudiciorum siue Lex Visigothorum*, *MGH Leges*, I, 1, pp. 33-456).

7 Para os outros aspectos da reforma, que tendem a uma centralização do poder político, ver Céline MARTIN, *La géographie du pouvoir en Espagne visigothique*, Lille, Septentrion, 2003, pp. 175 *sq*.

8 Javier ALVARADO PLANAS, *El problema del germanismo en el derecho español. Siglos V-XI*, Madrid, Marcial Pons, 1997. Imaginar que os sistemas jurídicos eram então exclusivos uns dos outros seria um erro. Tanto na esfera civil quanto nas canônicas ou monásticas (os mosteiros seguiam « livros de regras » e não uma regra em particular) as normas, mesmo contraditórias, se acumulavam sem se revogar. O juiz ou o abade se abastecia desta reserva de normas aplicáveis em função das circunstâncias. Cf., a este propósito, Yolanda GARCÍA LÓPEZ, *Estudios críticos...*, *op. cit.*, p. 23.

9 Carlos PETIT, « 'Iustitia' y 'Iudicium' en el reino de Toledo. Un estudio de teología jurídica visigoda », *La Giustizia nell'alto medioevo (s. V-VIII)*, *Sett. Spol.* 42 (1995), pp. 843-932.

Recesvinto e de seu pai Chindasvinto. São elas que estabelecem uma reforma do funcionamento da justiça, das instituições e do processo.

O legislador detalha primeiro as bases sobre as quais a justiça deverá ser feita. O *Liber* será no futuro a única referência legal admitida pelos juízes civis[10], o que significa que os requerentes não poderão lhes apresentar qualquer outro livro de leis para fundar suas pretensões[11] sob pena de multa de 30 libras de ouro; a multa podendo ser aplicada ao próprio juiz se este negligenciar a destruição do livro proibido. Correlativamente, as leis romanas, qualificadas "de estrangeiras" (*alienae*), não poderão mais ser invocadas nos processos, mesmo se elas continuam sendo necessárias para a aprendizagem do direito[12]. O fundamento exclusivo dos processos judiciários no *Liber* é enfim reforçado pela proibição feita ao juiz de criar o direito: em caso de vazio jurídico, o caso deve ser enviado ao rei, que o resolverá e atualizará o *corpus* legislativo[13]. Esta lei de Recesvinto, que se inspira provavelmente em uma disposição mais antiga[14], subordina estritamente o juiz ao soberano: ele não pode tomar nenhuma iniciativa própria, contentando-se em aplicar, se ele considerar apropriado, a lei que lhe apresentam as partes para emitir uma sentença. É o rei que detém o monopólio da criação do direito.

É igualmente ao rei que Recesvinto reserva a designação dos juízes, à exceção dos casos em que os adversários entrem em acordo para escolher um árbitro: somente poderão proferir sentenças judiciárias quem tenha recebido a *potestas iudicandi* do rei ou, eventualmente, do consenso das vontades[15]. Um poderoso local não pode então, em teoria, nomear-se juiz sem mandato real ou sem que os dois adversários não estejam de acordo. Nos anos de que nos ocupamos, estes agentes judiciários são reorganizados segundo uma hierarquia mais restrita. Uma lei de Recesvinto[16] enumera todos aqueles considerados legalmente juízes (o que os obriga a submeter-se enquanto tais à lei): *dux, comes, uicarius, pacis adsertor, thiufadus, millenarius, quingentenarius, centenarius, defensor, numerarius*, e em geral toda pessoa nomeada por ordem real ou por acordo das partes. Nesta enumeração, que concerne todos os agentes reais existentes, tanto civis como militares e puramente fiscais (os dois últimos), foram introduzidas, no entanto algumas inovações.

---

10 *LV*, II, 1, 11, *Ne excepto talem librum qualis hic, qui nuper est editus, alterum quisque resumat habere.*

11 O processo acusatório reserva às partes o direito de citar diante do juiz (*recitatio*) a lei que elas querem fazer aplicar para obter ganho de causa, apresentando (*offerre*) o livro correspondente.

12 *LV*, II, 1, 10, *De remotis alienarum gentium legibus : Alienae gentis legibus ad exercitiam utilitatis imbui et permittimus et optamus, ad negotiorum uero discussionem et resultamus et proibemus […]*.

13 *LV*, II, 1, 13, *Ut nulla causa a iudicibus audiatur que in legibus non continetur.*

14 *Liber Iudiciorum siue Lex Visigothorum*, ed. K. ZEUMER, *op. cit.*, p. 60, n. 1.

15 *LV*, II, 1, 15, *Quod nulli liceat dirimere causas nisi quibus aut princeps, aut consensio uoluntatis, potestatem dederit iudicandi.*

16 *LV*, II, 1, 27, *Quod omnis qui potestatem accipit iudicandi iudicis nomine censeatur ex lege.*

O *thiufadus* era, no século VI, um oficial militar de escalão bastante elevado, correspondente ao *millenarius* romano[17]; mas a partir de Chindasvinto ele exerce um papel de juiz civil subordinado ao duque, ao conde e a seu vigário[18]. É provável que esta palavra, aureolada de prestígio gótico, designa, sob um novo nome, tão somente o juiz rural chamado até então simplesmente *judex* ou *judex loci*[19]. Sendo a polissemia dos títulos moeda corrente na Antiguidade Tardia (pensemos, por exemplo, no *comes*), não é de se imaginar que é o *thiufadus* militar que adquiriu competências civis, e portanto se inferir que houve uma militarização da administração[20], mas sim que o *thiufadus* civil ocupa um escalão bem subalterno quando comparado com seu homônimo militar.

Encabeçando a lista citada acima, o *dux* apresenta certo paralelo com o *thiufadus.* Desde a época romana, o *dux* é um general no comando de um exército, depois, às vezes, um responsável militar pela segurança de uma província. A partir das leis de Chindasvinto[21], o termo designa, no entanto, o juiz civil mais elevado depois do rei, encarregado, ao lado do bispo (igualmente uma novidade), de reprimir os abusos de outros juízes. A palavra não cessa, na sequência, de designar os generais de exército, mas ela se aplica também, a partir de então, a certos agentes territoriais da realeza[22].

Eu formulei, em outra ocasião, a hipótese de que o título de *dux* aplicável, a partir de Chindasvinto, a certos juízes civis, não correspondia a uma função específica, mas conferia simplesmente uma distinção a um conde[23]. Parece de fato que eram os condes que recebiam este título, frequentemente associados ao envio a uma capital provincial, o que, na realidade, confere ao personagem uma jurisdição sobre toda a província.

As reformas judiciárias refletidas no *Liber Iudiciorum* levam finalmente à introduzir uma hierarquia mais estrita entre os juízes territoriais. Com Chindasvinto, os juízes inferiores se tornam responsáveis diante do conde[24], e, mais além, diante do *dux*[25]; não mais como era

17 *LV*, IX, 2, 1-6 (leis *antiquae* que apresentam o personagem em um contexto militar). Cf. Luis A. GARCÍA MORENO, « Estudios sobre la organización administrativa del reino visigodo de Toledo », *Anuario de Historia del Derecho Español*, 44 (1974), pp. 5-155.

18 LV, II, 1, 24, Si cuiuscumque honoris aut ordinis iudex dicatur haberi suspectus.

19 Céline MARTIN, *La géographie…*, *op. cit.*, pp. 152 *sq*.

20 É a tese de Luis García Moreno, « Estudios », *loc. cit.*, que relaciona esta "total militarização da administração" com a "pré-feudalização" do reino de Toledo.

21 Especialmente *LV*, II, 1, 18 ; II, 1, 24 ; VI, 4, 3.

22 Uma ambiguidade reconhecida por Luis García Moreno (« Estudios », *loc. cit.*, p. 116).

23 Céline MARTIN, *La géographie…*, *op. cit.*, pp. 167 *sq.*

24 *LV*, II, 1, 31.

25 Ver nota 20.

sem dúvida anteriormente, diretamente diante do rei[26]. Uma outra novidade é o papel judiciário atribuído ao bispo, que deve lutar contra a corrupção dos juízes civis[27], mas pode igualmente, a partir de Recesvinto, resolver os casos onde um *pauper* esteja implicado, devendo o conde em seguida fazer executar a sentença[28]. A luta contra a venalidade dos juízes e as sentenças injustas é, aliás, um pilar fundamental das reformas: no livro II do *Liber*, consagrado às questões processuais, uma dezena de leis reprimem estas eventualidades[29]. Seis são devidas a Chindasvinto enquanto quatro, a seu filho.

Outras leis levam a dar mais poder ao juiz, permitindo-lhe, em certos casos, tomar a iniciativa de um processo: na ausência de *vindex* aparentado à vítima, o juiz pode se encarregar de acusar um homem de homicídio[30]. A fim de assegurar a paz pública, Chindasvinto introduz assim uma importante brecha no sistema quase puramente acusatório[31]. Enfim outras leis delimitam as funções judiciárias do próprio-rei, isto é, as condições de recurso a seu tribunal[32], as condições da clemência real[33] e a obrigação de proteção dos *pauperes*[34].

Assim brevemente resumidas, as reformas judiciárias de meados do século VII parecem ser devidas em grande parte a Chindasvinto e não a seu filho. A Chindasvinto pode ser creditada não somente a iniciativa de empreender as reformas, mas também a edição de mais da metade das correspondentes leis compiladas no *Liber*. Recesvinto completou a empreitada: concede, por exemplo, a todos os juízes, inclusive o *thiufadus*, juiz inferior criado por seu pai, a competência em matéria criminal[35], com este limite que o *thiufadus* poderá somente julgar e não assumir a acusação de um criminoso como previa uma lei de Chindasvinto[36]. Os historiadores consideram habitualmente que a operação da própria

---

26 A hierarquia imperial, modelo da administração dos *regna* ocidentais era costumeira de tais "curtos-circuitos". Cf. A. H. M. JONES, *The Later Roman Empire, 284-602. A Social, Economic and Administrative Survey*, Oxford, Blackwell, 1964, pp. 376 *sq*.

27 *LV*, II, 1, 24 et VI, 4, 3 de Chindasvinto.

28 *LV*, II, 1, 30, *De data episcopis potestatem distringendi iudices nequiter iudicantes.*

29 *LV*, II, 1, 18, 20-22, 24, 26, 28-32.

30 *LV*, VI, 5, 14, *Ut homicidam cunctis liceat accusare.*

31 Esta não é a única maneira pela qual o direito se "penaliza" no reino visigodo, onde muitas leis prevêem, além da compensação monetária característica do direito civil, sanções repressivas como golpes de chibata ou de multas. Uma evolução paralela, ainda que mais discreta, é observável na Gália merovíngia e nos reinos anglo-saxões no fim do século VII. Cf. Olivier GUILLOT, « La justice dans le royaume franc à l'époque mérovingienne », *La Giustizia nell'alto medioevo (s. VVIII)*, *Sett. Spol.* 42, 1995, pp. 653-736 ; Patrick WORMALD, « Inter cetera bona... genti suae: law-making and peace-keeping in the earliest english kingdoms », *Ibid.*, pp. 963-993.

32 *LV* VI, 1, 6, *Qualiter ad regem accusatio deferatur*, de Chindasvinto.

33 *LV* VI, 1, 7 et XII, 1, 1, de Chindasvinto.

34 *LV* II, 2, 2 et II, 2, 9, de Chindasvinto.

35 *LV*, II, 1, 17, *Ut iudices tam criminales quam communes terminent causas.*

36 *LV*, II, 1, 16, *Quales causas debeant audire thiuphadi, et qualibus personis causas audiendas iniungant.* Na lei de Chindasvinto, cf. note 29.

codificação é igualmente imputável a Recesvinto, uma vez que o *Liber Iudiciorum* foi promulgado após a morte de seu pai, em 654. No entanto, uma hipótese alternativa e já antiga atribui a Chindasvinto o primeiro código de leis redigido desde Leovigildo[37], e esta conta com a adesão da especialista atual no *Liber*, Yolanda Garcia Lopez[38]. Parece que os juristas de Recesvinto trabalharam na base de um primeiro código, compilado sob o reino do velho soberano, para elaborar o *Liber Iudiciorum*. O epistolário de Bráulio de Saragossa testemunha, por volta de 651, o envio por Recesvinto de um importante manuscrito *ad emendandum*[39]: penosamente, Bráulio realizou ali as correções requeridas e o dividiu em *tituli*; reenviando-o a Recesvinto, ele sinalava que os copistas reais poderiam sempre se referir, em caso de dúvida sobre a sua versão, aos capítulos de onde ela saiu *(ad eras de quibus edita sunt)*. Esta versão originada daquela em que Bráulio de Saragossa trabalhou ao longo dos últimos meses de sua vida corresponde sem dúvida ao código de Chindasvinto, que Recesvinto pretendia remodelar com sua ajuda[40]: O processo é lançado dois anos antes da morte do rei, o qual, no entanto, foi aparentemente mantido de fora. Além das correções pontuais e da reorganização do código, Bráulio pode intervir na redação do preâmbulo formado pelo livro I, inteiramente datado de Recesvinto. Este se compõe de duas partes puramente teóricas, uma sobre o legislador e outra sobre a lei.

A elaboração de um código acabado, dotado de um preâmbulo programático, sobre o qual falaremos mais tarde, dividido em doze livros (à semelhança do código de Justiniano[41]?) e apresentando-se como um sistema jurídico ordenado e autônomo que excluía outras fontes de direito é, portanto, obra de Recesvinto, enquanto o empreendimento da codificação e da renovação do *corpus* legislativo é de seu pai. São assim os juristas de Chindasvinto que realizaram o trabalho de base que permitiu as reformas; sob o preço de um reordenamento da matéria, Recesvinto reivindicou sua *auctoritas* promulgando em seu nome o *Liber Iudiciorum*. O edito de promulgação é identificado à lei II, 1, 5 de Recesvinto, *De tempore quo debeant leges emendatae ualere*, ausente nas versões posteriores do *Liber*. Ora, esta lei comporta uma particularidade totalmente insólita no direito romano. Longe de se contentar em validar as leis tomadas do código, incluindo as editadas por Chindasvinto, ela confere ao conteúdo do

37 P. D. KING, « King Chindaswind and the First Territorial Law-code of the Visigothic Kingdom », em E. JAMES (ed.), *Visigothic Spain: New Approaches*, Oxford, Clarendon Press, 1980, pp. 131-157.

38 Yolanda GARCÍA LÓPEZ, *Estudios críticos...*, *op. cit.*, p. 10.

39 BRAULIO CAESARAUGUSTANUS, *Epistolae*, 38-41, ed. L. RIESCO TERRERO, *Epistolario de San Braulio*, Sevilla, Ed. catholica española, 1975.

40 P. D. KING, « King Chindaswind… », *loc. cit*.

41 Karl F. STROHEKER, « Das Spanische Westgotenreich und Byzanz », dans *ID.*, *Germanentum und Spätantike*, Zurich – Stuttgart, Antemis Verlag, 1965, pp. 207-245.

Liber um valor retroativo de dez anos[42]: *...leges in hoc libro conscriptas ab anno secundo diue memorie domni et genitoris mei Chindasuindi regis in cunctis personis ac gentibus nostre amplitudinis imperio subiugatis omni robore ualere decernimus* [...] [43].

O "segundo ano do reino de Chindasvinto", 643, é precisamente o da promulgação de uma lei que definia e punia de morte (eventualmente, em caso de clemência, de cegagem) o crime político[44]. Segundo o pseudo-Fredegário e a *Crônica* de 754, é o ponto de partida de uma terrível repressão contra os *Gothi*, isto é, aristocracia[45], ou, mais exatamente, contra certos grupos aristocráticos, tendo Chindasvinto se apoiado, para derrubar o jovem Tulga em 642, em uma parte dos *senatores Gothorum*. Deve-se notar que a sua lei de 643 era também retroativa, porque se aplicava aos atos cometidos a partir do reino de Chintila (636-639), o pai de Tulga. Chindasvinto visava, portanto, ao mesmo tempo, os adversários de seu próprio golpe e as facções opositoras de Chintila, o que leva a pensar que ele e Chintila pertenciam a um mesmo grupo, talvez à mesma família[46]. Isto não é necessariamente contraditório à deposição de Tulga, de todo modo frágil demais para enfrentar as facções adversárias. Por qualquer razão que seja, promulgando seu código, Recesvinto constrói um novo ordenamento jurídico que entra em vigor, retrospectivamente, no ano seguinte do golpe de estado de seu pai. De passagem, ele invalida os "julgamentos e as escrituras estabelecidas com base em leis editadas não pela equidade mas pelo arbitrário"[47]: ele anula igualmente as sentenças injustas proferidas pelos juízes por temor dos reis ou sob sua ordem, protegendo-os de qualquer punição uma vez que eles foram obrigados[48]. Em algumas destas leis Chindasvinto não é responsabilizado pelas injustiças, mas a data de 643 formulada por LV II, 1, 5, deixa pouca ambiguidade; os juízes, por outro lado, são eximidos, o que permite não hostilizar uma parte da aristocracia. É muito possível afirmar que, ao lado da lei II, 1, 8 contra os traidores que acabamos de citar, outras leis de Chindasvinto não retomadas no *Liber Iudiciorum*, e portanto

---

42 O caráter retroativo do *Liber* produzido por *LV* II, 1, 5 já tinha sido diagnosticado por P. D. KING, « King Chindaswind… », *loc. cit.*, p. 36, sem encontrar eco na época; mas foi Y. GARCÍA LÓPEZ, *Estudios críticos...*, *op. cit.*, p. 23, n. 48, quem sublinhou a importância da data em que esta retroatividade tem efeito.

43 *LV*, II, 1, 5.

44 *LV*, II, 1, 8, *De his qui contra principem uel gentem aut patriam refugi siue insolentes existunt.*

45 PS. FREDEGARIUS, *Fredegarii Chronicorum Liber Quartus cum Continuationibus*, 82, ed. J. M. WALLACE-HADRILL, *The Fourth Book of the Chronicle of Fredegar with its Continuations*, Londres, Thomas Nelson and Sons, 1960 ; *Chronicon a. 754*, II, 22, ed. J. LÓPEZ PEREIRA, *Crónica mozárabe de 754*, Saragosse, Anubar, 1980.

46 Seria imprudente avançar muito neste terreno, mas os próprios nomes de Chintila (radical CHIND + diminutivo) e de Chindasvinto (radical CHIND + radical SUINTH) sugerem um laço de parentesco. As regras de transmissão antroponômica pela variação dos elementos parecem ainda se aplicar na Hispania no início do século VII, uma vez que, entre outros exemplos, Recesvinto visivelmente herdou de seu pai o radical SUINTH.

47 *LV*, II, 1, 5 : *...ita ut, reiectis illis, quas non equitas iudicantis, sed libitus impresserat potestatis, euacuatisque iudiciis omnibusque scripturis earum ordinatione confectis […].*

48 *LV*, II, 1, 29 : *Ut iniustum iudicium et definitio iniusta regio metu uel iussu a iudicibus ordinata non ualeant.*

perdidas, tinham fundado a repressão no início de seu reino. Desfazer a sentença de morte ou cegagem previstas pela II, 1, 8 não estava ao alcance de qualquer um; Recesvinto revê aqui apenas sanções reversíveis e que deixavam traços escritos (*placitum, scriptura*) tais como o exílio ou o confisco. A intervenção de Recesvinto no processo de reformas lançado por seu pai é finalmente de duas ordens. Ao retocá-lo ora mais ora menos profundamente, ele atribui a si o prestígio; ao fundar uma nova ordem jurídica baseada tão somente em seu código de leis, ele anulou as consequências da repressão duríssima lançada por Chindasvinto em 643. Tudo isso não seria possível sem o apoio de um arsenal ideológico perfeitamente afiado.

Os fundamentos teóricos das reformas

Os princípios que guiam as reformas de Recesvinto são expostos por um lado no livro I de seu código. Por outro nos atos do VIII Concílio de Toledo que, em dezembro de 653, acompanhou de perto a morte de Chindasvinto. Propriamente falando, as "leis" do livro I do *Liber Iudiciorum* são apenas sentenças no sentido filosófico, o que motiva sem dúvida o chiste de Carlos Petit pretendendo ver no *corpus* legal visigodo somente um "momento a mais na produção patrística latina da Antiguidade Tardia"[49]. O conjunto do preâmbulo, artificialmente divido em dois títulos e quinze leis, pode, na realidade, ser lido de modo sequencial: o emprego entre as leis dos advérbios de ligação (*tunc primo, tunc deinde, autem*) mostra que eles compunham originalmente um só e mesmo texto.

A primeira parte, uma das mais longas, introduz a descrição do ofício de legislador (*artificium condendarum legum*), desenvolvida pelas oito seguintes. A segunda parte do preâmbulo, consagrada à lei, é composta de cinco breves sentenças, cujo título e às vezes o próprio conteúdo são inspirados em Isidoro de Sevilha[50]: *Quid obseruabit legislator in legibus suadendis* (I, 2, 1) ; *Quid sit lex* (I, 2, 2) ; *Quid agit lex* (I, 2, 3) ; *Qualis erit lex* (I, 2, 4) ; *Quare fit lex* (I, 2, 5). Enfim a última "lei" do livro, *Quod triumphet de hostibus lex* (I, 2, 6), é também a mais longa, pois comporta um vintena de linhas. Concluindo a empreitada de legislação, ela convida ao combate: "Assim, tendo sido concluídas estas coisas para a paz doméstica, [...] é preciso marchar sobre o inimigo com potência e confiança"[51]. A vitória sobre os inimigos

[49] Carlos PETIT, « 'Iustitia' y 'Iudicium'… », *loc. cit*., p. 847.

[50] A se comparar com ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, ed. W. M. LINDSAY, Oxford, Clarendon Press, 1911 : *Quid sit lex* (V,10) ; *Quid possit lex* (V, 19) ; *Quare facta est lex* (V, 20) ; *Qualis debeat fieri lex* (V, 21).

[51] *His in domestica pace ita perfectis, [...] eundum est in aduersis et obuiandum hostibus potentialiter ac fidenter*... (*LV*, I, 2, 6).

externos resultará, com efeito, da paz interior da *concordia ciuium*, obtida graças à *iustitia* e à moderação das leis. O "bom príncipe", "que governa no interior e conquista no exterior", obterá no reino celeste "a glória e a coroa", atributos dos santos, após ter-se despojado de seus equivalentes terrestres de origem imperial, "a púrpura e a diadema". A edição de leis justas tem, então, por objetivo ostensivo levar ao povo a segurança terrestre, pela paz doméstica e pela vitória exterior, e ao príncipe a glória celeste[52]. O concílio de 653, presidido pelo metropolita Eugênio de Toledo, discípulo de Bráulio, se ocupa dos problemas mais precisos ligados ao reino passado de Chindasvinto. Ele é aberto com um discurso do rei (*tomus regius*), cuja função é indicar aos bispos alguns dos temas aos quais eles irão se dedicar: após uma longa profissão de ortodoxia, Recesvinto propõe a questão do respeito ao juramento exigido por seu pai de jamais anistiar os criminosos políticos, depois, a questão dos juízes do reino, que não nos ocupará mais aqui. Ele apresenta, assim, Chindasvinto como o responsável por uma situação que o acuava à *impietas*, de forma alguma como origem de seu poder, que ele diz vir de Deus: "O criador supremo, no tempo do senhor meu pai de divina memória, elevou-me ao trono e me fez participar de sua glória", e mais adiante "o amor divino me concedeu o governo dos fieis"[53]. *Honor* confiado por Deus[54], o poder real não é de natureza dinástica, ainda que possa se transmitir de pai para filho. Neste quadro, o *princeps* assume responsabilidades diante o imperador celeste, e de forma alguma diante de seu predecessor, ainda que fosse seu pai. A sequência do concílio se desenrola no modo desejado por Recesvinto: ele é dispensado do juramento de jamais conceder graça[55], o que lhe permite, como o valor retroativo conferido ao *Liber*, anular as condenações políticas ocorridas desde 643. As duas decisões lembram, aliás, as "economias" bizantinas, procedimentos que consistiam em contradizer excepcionalmente a regra visando obter um bem superior. As barreiras do tempo e a do *sacramentum* podem ser removidas se forem obstáculo à *iustitia*[56]. É igualmente na ocasião do concílio que se decidiu uma reforma fiscal diretamente ligada à justiça real. Viu-se que a lei LV II, 1, 5 anulava os julgamentos e os atos (*scripturae*)

[52] Esta lei é perfeitamente «gregoriana », no sentido em que ela se baseia em dois grandes temas do pensamento político de Gregório Magno: a santificação pelo poder, isto é, a passagem possível da realeza terrestre à realeza celeste, e a ideia da força que um reino interiormente pacificado pode estender contra os inimigos exteriores. Cf. Marc REYDELLET, *La royauté dans la littérature Latine de Sidoine Apollinaire à Isidore de Séville*, Escola de Roma, BEFAR 243, 1981, p. 467 et 499.

[53] *Summus auctor rerum me diuae memoriae domini et genitoris mei temporibus in regni sedem subuexit atque ipsius gloriae participem fecit* […]. *Mihi diuina pietas regimen fidelium dedit* (*Conc. Tol. VIII*, *tomus*, éd. G. MARTÍNEZ DÍEZ, F. RODRÍGUEZ, *Colección canónica hispana*, V, Madrid, CSIC, 1992, p. 367 e 381).

[54] P. D. KING, *Law and Society in the Visigothic Kingdom*, Cambridge, 1972, p. 25.

[55] *Conc. Tol. VIII*, c. 2.

[56] Carlos PETIT, « 'Iustitia' y 'Iudicium'... », *loc. cit.*, assinala outro caso, sob Wamba, de « choque » entre a *iustitia* e o tempo: a lei *LV* IV, 5, 6 levada a contornar a regra da prescrição trentenária.

estabelecidos desde 643 sobre uma base iníqua[57], isto é, sem dúvida, um certo número de extorsões e de julgamentos por traição que acabaram em confiscos. Segundo uma tradição de origem imperial, os bens confiscados por sedição eram agregados, não ao fisco, mas aos bens do próprio soberano (no Império, a *Res Priuata*[58]), que os integravam então ao seu patrimônio. Esta regra foi modificada pelo cânon 10 do concílio e pelo decreto real que precisava a aplicação reproduzida na sequência dos atos: a partir de então, os bens adquiridos por um rei ao longo do seu reinado, do modo que for, serão considerados ligados ao seu *honor*[59]. Eles não poderão ser transmitidos aos seus herdeiros, mas passarão aseus sucessores. Eles são assim integrados ao que nós chamaríamos "lista civil", ficando os bens do fisco à disposição da coroa, mas impossíveis de ser incorporados ao seu patrimônio[60]. Como o regime não é dinástico, um rei não poderá ser tentado a proceder confiscações com o objetivo de enriquecer sua família. Indiretamente esta reforma deve assim garantir uma melhor justiça, evitando que os julgamentos reais sejam motivados por ganância. Ela está em conformidade com a declaração de intenções contida na última lei do preâmbulo: assegurar ao mesmo tempo a segurança territorial aos súditos, evitando-lhes confiscos arbitrários, e a salvação do rei, ao obrigá-lo a fazer frutificar e depois restituir o depósito feito por Deus.

Como revela o preâmbulo do *Liber*, as reformas de Recesvinto se inserem em uma teoria marcada pelas ideias de Isidoro de Sevilha sobre a realeza e pelas ideias de Gregório Magno. Entre 649 (data de sua associação ao trono) e 651, Recesvinto conta de fato com o melhor auxiliar para compreender, prolongar e eventualmente adaptar o pensamento de Isidoro: Bráulio, do qual conhecemos a proximidade com Isidoro de Sevilha por sua correspondência[61], e a quem devemos a edição das *Etimologias*. Isidoro, seguindo as concepções pastorais de Gregório Magno, associava o rei ao bispo[62]. "Os reis (reges) são assim chamados porque eles governam (*regere*): da mesma forma que o bispo (*sacerdos*) se ocupa

57 Ver nota 46.

58 Roland DELMAIRE, « Le déclin des largesses sacrées », em *Hommes et richesses dans l'Empire byzantin*, I, Paris, P. Lethielleux, 1989, pp. 265-277.

59 *Regem etenim iura faciunt, non persona, quia nec constat sui mediocritate, sed sublimitatis honore. Quae ergo honori debent, honori deseruiant, et quae reges accumulant, regno relinquant, ut quia eos gloria regni decorat, ipsi quoque gloriam regni non extenuent, sed exornent* (*Conc. Tol. VIII*, *Decretum iudicii uniuersalis editum in nomine principis*, ed. G. MARTÍNEZ DÍEZ, F. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 452).

60 Céline MARTIN, *La géographie…*, *op. cit.*, p. 250. No império, os bens da coroa (*domus diuina*) e os bens particulares do soberano eram sempre distintos. Cf. Roland DELMAIRE, *Les institutions du Bas-Empire romain de Constantin à Justinien. Les institutions civiles palatines*, Paris, Cerf, 1995, p. 145.

61 A ideia difundida de uma estadia de Braulio na escola episcopal de Sevilha é provavelmente falsa, como mostra a refutação muito argumentada de José Carlos Martín (*Scripta de Vita Isidori Hispalensis episcopi. Braulionis Caesaraugustani episcopi Renotatio librorum Domini Isidori. Redempti clerici Hispalensis Obitus beatissimi Isidori Hispalensis episcopi. Vita sancti Isidori ab auctore anonymo saeculis XI-XII Exarata*, ed. J. C. MARTÍN, Turnhout, Brepols, 2006 (CCSL, 113B), p. 73-89.

62 Para Gregório, a figura do *rector* é encarnada tão bem pelos reis e imperadores quanto pelos bispos. Cf. Marc REYDELLET, *La royauté…*, *op. cit.*, p. 463.

de sacrificar, o rei se ocupa de governar[63]. Esta aproximação, que parece puramente linguística (baseada ao mesmo tempo em duas etimologias e em uma analogia), faz sentido. Em Isidoro a gramática é um modo de chegar à verdade, uma ferramenta de busca intelectual, e as questões gramaticais encerram frequentemente profundezas inatingíveis por um leitor moderno[64]. O rei e o bispo são ambos escolhidos por Deus para cuidar do povo cristão, um pela *mansuetudo*, o outro pela *iustitia* e *pietas*, a severidade e seu freio, que são as duas grandes virtudes reais[65]. O bom rei, velando pela salvação de seus súditos, deve ser capaz de puni-los, de corrigi-los, porque "aquele que não corrige não governa"[66]. É a função da *iustitia* menos louvada entre os reis, observa ele, do que a *pietas,* "porque a justiça em si é rigorosa". A palavra tem, de fato, um duplo sentido espirituoso e prático, que designa ao mesmo tempo a equidade e a repressão das desordens pelos tribunais: a *iustitia* real limita assim o consenso que pode existir entre o monarca e os súditos[67]. A nova importância dada por Isidoro à *iustitia* do soberano explica as inúmeras ocorrências da palavra nas leis do *Liber* posteriores a Chindasvinto, enquanto ela estava quase ausente nas *antiquae*, assim como no direito romano[68]. O rei justo, antes mesmo de fazer a justiça, deve legislar. Com efeito, as leis envelhecem e às vezes precisam ser renovadas: "pouco a pouco as antigas leis caíram em desuso, por decrepitude ou incúria, e mesmo se elas não servem mais, seu conhecimento não deixa de ser necessário"[69]. A ideia de Isidoro sobre o envelhecimento das leis serve de motivo para a promulgação do *Liber*[70] e funda o estatuto que Recesvinto reserva ao direito romano: conservado como matéria de estudo, ele não mais poderá ser invocado diante dos tribunais[71].

---

63 Reges a regendo uocati. Sicut enim sacerdos a sacrificando, ita et rex a regendo. (ISIDORUS HISPALENSIS, Etymologiae, IX, 3, 4).

64 Jacques FONTAINE, *Isidore de Séville et la culture classique dans l´Espagne wisigothique*, Paris, Études Augustiniennes, 1959 ; mais recentemente, *ID.*, *Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths*, Turnhout, Brepols, 2000, pp. 167 *sq*.

65 ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, IX, 3, 19-20. Das quatro virtudes, opostas duas a duas, inscritas no escudo de Augusto, *uirtus*, *clementia*, *iustitia*, *pietas* (Marc REYDELLET, *La royauté…*, op. cit., p. 413, n. 227), Isidoro manteve apenas as duas últimas , absorvendo o sentido de *clementia* no de *pietas*.

66 *Non autem regit, qui non corrigit*. (ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, IX, 3, 4).

67 Cf. Janet NELSON, « Kings with Justice, Kings without Justice: An Early Medieval Paradox », *La Giustizia nell'alto medioevo (s.IX-XI)*, Sett. Spol. 44 (1997), pp. 797-826.

68 Carlos PETIT, « 'Iustitia' y 'Iudicium'... », loc. cit., que observa que o termo é ainda mais frequente nas leis étnicas ocidentais a partir do séc. VIII (lei dos Bungúndios, dos Bávaros, dos Lombardos), em contraste com os *corpora* legais anteriores, onde é extremamente raro.

69 *Paulatim autem antiquae leges uetustate atque incuria exoleuerunt, quarum etsi nullus iam usus est, notitia tamen necessária uidetur* (ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, V, 1, 6). Esta ideia vem do *Código de Teodósio* (I, I, 5).

70 *Quoniam nouitatem legum uetustas uiciorum exegit et innouare leges ueternosas peccaminum antiquitas impetrabit…* (*LV* II, 1, 5).

71 *LV*, II, 1, 10. Cf. nota 11 e Y. GARCÍA LÓPEZ, *Estudios críticos...*, *op. cit.*, p. 23.

O rei justo deve, além disso, segundo Isidoro, obedecer a seus editos[72]; uma das primeiras leis do *Liber Iudiciorum* afirma igualmente a submissão do poder real às lei[73]. Assim, várias disposições do código de Recesvinto levam a integrar no direito positivo desenvolvimentos da teoria política proveniente de Gregório Magno e de Isidoro de Sevilha. Dentro deste conceito geral, um aspecto particular do pensamento de Isidoro é especialmente explorado após a morte de Chindasvinto: a oposição entre o rei e o tirano. Sabemos de fato que as *Etimologias* testemunham uma mudança recente (e às vezes atribuída ao próprio Isidoro) no sentido da palavra tirano, que designava, na Antiguidade clássica, um soberano que chegou ao poder de modo irregular; segundo Isidoro, não teria havido nenhuma diferença entre *rex* e *tyrannus*, sendo o segundo o equivalente grego para o primeiro, latino, ou mesmo servindo para designar os reis "fortes"[74]. Ao contrário, "mais tarde veio o costume de se de chamar tirano os reis maus [*pessimus*] e abusivos [*improbos*], que exerciam sobre o povo uma dominação desmesurada [*luxuriosa*] e uma autoridade excessivamente cruel"[75]. Para Isidoro, o nome título ao soberano faz referência, não mais à maneira pela qual obteve o poder supremo, mas como o exerce[76]. O tirano, isto é, o mau rei, é um rei injusto, excessivo, desprovido de freios, ao contrário do bom rei, que sabe limitar pela *pietas* o exercício da *iustitia*. Nas *Sentenças*, Isidoro mostra que a maldade do tirano afeta imediatamente seus súditos: ela tem por corolário a indignidade dos juízes, que atrasam os processos e pervertem os julgamentos, porque "eles não consideram os litígios, mas os dons"[77]. O pecado do rei provoca assim, por intermédio de seus juízes, o sofrimento dos súditos mais frágeis, os *pauperes*, que não podem corrompê-los para obter seu direito. Somente uma reforma da justiça permitirá então transformar a tirania em reinado legítimo: é o fundamento do programa de Recesvinto. Isidoro gosta particularmente do par de opostos *rex-tyrannus*; há igualmente uma passagem nas *Etimologias* consagrada à *differentia*, procedimento gramatical que permite, como a etimologia, de conhecer o sentido das palavras: "Quando se pergunta o que difere o rei do tirano, utilizando a *differentia*, pode-se definir um e outro: o rei é modesto

---

72 *Principes legibus tenere suis, neque in se posse dominare iura quae in subiectis constituunt. Iusta est enim uocis eorum auctoritas, si, quod populis prohibent, sibi licere non patiantur* (ISIDORUS HISPALENSIS, *Sententiae*, III, 51, 2, ed. P. CAZIER, *CC Series Latina*, CXI, Turnhout, Brepols, 1998).

73 *LV* II, 1, 2, *Quod tam regia potestas quam populorum uniuersitas legum reuerentiae sit subiecta*, de Recesvinto.

74 *Fortes enim reges tyranni uocabantur*…(ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, IX, 3, 19).

75 *Ibid*., IX, 3, 20.

76 Sobre a difusão muito progressiva desta mudança de sentido nas fontes da Alta Idade Média, ver José ORLANDIS, « En torno a la noción visigoda de tiranía », em *Estudios visigóticos*, III, Roma – Madrid, CSIC, 1962, pp. 13-42.

77 ISIDORUS HISPALENSIS, *Sententiae*, III, 52.

e temperante, o tirano é cruel"[78]. Este procedimento da *differentia* ilustrado por um exemplo de teoria política encontrará uma aplicação nova a partir dos últimos meses de 653: Recesvinto e seus conselheiros a utilizam para difundir uma certa imagem do soberano e seu pai defunto. Toda a construção ideológica da "reforma" recesvintiana repousa na oposição entre um passado repugnante e um presente luminoso, à semelhança do leito real descrito por Eugênio de Toledo. Recesvinto não somente cuidou de cortar todos os laços entre ele e seu pai, afirmando receber seu poder de Deus, recusando que os bens obtidos pelos confiscos de Chindasvinto fossem transmitidos a seus herdeiros e anulando, por medidas retroativas, uma parte de seu legado judiciário; ele se esforça, igualmente, em apresentá-lo com a imagem de um tirano cuja dureza realça, por contraste, sua própria conformação à imagem isidoriana do bom rei.

À exceção dos poemas de Eugênio de Toledo, a condenação das ações de Chindasvinto geralmente não é formulada diretamente nos textos restauradores, mas ela é dali perfeitamente dedutível. Assim a lei *Da condenação da cupidez dos príncipes*[79]*,* promulgada em dezembro 653, denuncia que "no passado, a avidez desregrada dos príncipes se difundiu em espoliações de seus súditos", extorquindo doações por pressão ou fraude. Chindasvinto não é talvez o primeiro a cometer tais abusos, mas a lei precedente do *Liber*, *LV II, 1, 5*[80] sugere, anulando seu efeito, que as extorsões e as sentenças judiciárias injustas foram inúmeras desde 643; e se alguém, ainda segundo II, 1, 5 legislou de modo arbitrário entre 643 e 653, este foi somente Chindasvinto. O cânone 10 do concílio onde foi promulgada a lei sobre a cupidez dos príncipes, e que de alguma forma é dele uma primeira versão, é igualmente revelador deste ponto de vista. Ele anuncia uma série de condições que devem doravante se aplicar à eleição do monarca; sob a forma de uma sucessão de verbos no futuro, elas evocam uma paráfrase do juramento de entronização real, mas elas podem igualmente ser lidas, em negativo, como um retrato do tirano Chindasvinto, símbolo do passado com o qual a assembleia se propõe a romper:

> [Os reis vindouros] serão defensores da fé católica, e a defenderão da perfídia ameaçadora dos judeus e da injúria de todos os hereges; eles serão modestos em atos, em julgamentos e no modo de viver; eles serão sóbrios mais que latos em seu aprovisionamento[81] , de modo que não extorquirão nem tentarão extorquir pactos de seus súditos, pela força ou pela redação de escritos

[78] *...cum quaeritur quid inter regem intersit et tyrannum, adiecta differentia quid uterque sit, definitur ut rex modestus et temperans, tyrannus uero crudelis. Inter haec enim duo differentia cum posita fuerit, quid sit utrumque cognoscitur* (ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, I, 31, 1).

[79] *De principum cupiditate damnata, eorumque initiis ordinandis, et qualiter conficiendae sunt scripturae in nomine principum factae* (*LV* II, 1, 6).

[80] Cf. nota 46.

[81] Trata-se das *prouisiones* tomadas no país para a manutenção da administração e do exército.

> [scripturae]; eles procurarão, nos presentes que obtiverem, não o seu próprio interesse, mas o da pátria e do povo [... [82].

Retomando a ideia isodoriana de moderação, o concílio procura assim normatizar o exercício do poder real, e evitar no futuro o que ele chama de "atos nocivos que uma investigação escrupulosa revela contrário à *pietas*"[83], atos imputados, concretamente, ao predecessor de Recesvinto.

A reforma da justiça e luta pelo poder

As reformas da justiça realizadas por Recesvinto visam conferir aos futuros soberanos um status de "bom rei", o que é uma maneira de se colocar, ele próprio, como um rei justo e de situar ostensivamente seu pai e predecessor no rol dos tiranos. No entanto ele não o derrubou, e os dois até partilharam o trono durante quatro anos, entre 649 e 653. Quais podem ser então as razões do mau tratamento reservado a Chindasvinto por seu próprio filho?

Para responder a esta questão, é preciso voltar às circunstâncias da ascensão ao trono porRecesvinto. Com efeito, não se trata de uma associação "clássica" que permite a transmissão pacífica do poder, como a que os imperadores praticaram desde o início do Principado[84].

Chindasvinto somente se juntou a Recesvinto sob a pressão de um grupo aristocrático do qual três representantes lhe endereçaram, em 648 ou nos primeiros dias de 649, uma petição neste sentido: tratava-se do bispo Bráulio de Saragossa, de seu colega Eutrópio, de sede imprecisa, e do dignatário leigo Celsus[85], talvez conde de Saragossa. Eles motivavam seu pedido pelos perigos aos quais estavam expostos (uma alusão provável aos Vascões, ativos no vale do Ebro) e pela avançada idade do rei. Recesvinto, ao contrário, estava na idade de "sofrer o esforço das guerras" e estaria mais apto, segundo eles, a protegê-los bem como a seu pai e a vida de seus fieis[86]. Esta última precisão comporta uma certa nuance de ameaça: Chindasvinto não tem condições de proteger seus próprios fieis contra forças hostis, de onde

---

82 *Conc. Tol. VIII*, c. 10.

83 *...molestis actibus, quos sagax indagatio pietati obviare detexit* (*Ibid.*).

84 Ernst KORNEMANN, *Doppelprinzipat und Reichsteilung im Imperium Romanum*, Leipzig – Berlin, Teubner, 1930.

85 BRAULIO CAESARAUGUSTANUS, *Epistolae*, 37.

86 *...ut cuius etatis est et belligerare et bellorum sudorem suffere, ausiliante superna gratia, et noster possit esse dominus et defensor et serenitatis uestre refectio, quatenus et inimicorum insidie adque strepitus conquiescant et fidelium uestrorum uita absque pauore secura permanead*. (*Ibid.*).

quer que venham, incluindo a aristocracia gótica e, porque não, o próprio círculo dos autores da missiva[87].

Apesar do tom muito respeitoso adotado por Bráulio nas cartas ao rei Chindasvinto, suas relações sempre foram visivelmente tensas[88]. O bispo de Saragossa, presente nos IV (633), V (636) e VI (638) concílios de Toledo, estava notavelmente ausente no VII de 646[89], o único convocado por Chindasvinto durante seu reinado, e cujo primeiro cânone completa as medidas de sansão aos conspiradores, tanto clérigos como leigos[90]. Com ele falta, aliás, um número incomum de prelados, em particular os da Tarraconense e da Narbonense. Bráulio pertence a uma grande família implantada no médio vale do Ebro[91], mas, mais amplamente, sua influência se estende sobre toda a Tarraconense, como mostra sua tentativa de influenciar a eleição do metropolita e seus laços com o bispo Nonnitus de Gerona[92]. É provavelmente um dos personagens-chave da nebulosa aristocrática opositora de Chindasvinto, até porque seu status de bispo e sua conduta prudente lhe permitiram escapar da repressão desencadeada em 643.

Ao redor dele alguns grandes nomes partilham visivelmente sua animosidade. Os poemas de Eugênio de Toledo, antes protegido de Bráulio e de quem continuou amigo após sua partida de Saragossa, não deixam dúvida sobre seus sentimentos. Taio de Saragossa, que sucedeu Bráulio em 651, era igualmente ligado a Eugênio, e aparece, quando da sedição de 653, como um firme suporte a Recesvinto[93]. Todos estes personagens são bispos, mas deste fato não se deve deduzir que o conflito opunha Chindasvinto à "Igreja" ou a um eventual "partido episcopal", que parece nunca ter existido no reino de Toledo.

O religioso Frutuoso, dito Frutuoso de Braga, que se tornará bispo somente em 656, possui um status particular junto ao grupo: sua família era provavelmente aliada à do rei

87 Eu desenvolvi este raciocínio Céline MARTIN, « Des fins de règne incertaines : répression et amnistie des groupes aristocratiques (Chindasvinto, c. 650, e Égica, c. 690-700) », em F. BOUGARD, L. FELLER e R. LE JAN (dir.), *Les élites au haut Moyen Age. Crises et renouvellements.* Turnhout, Brepols 2006, pp.207-223.

88 BRAULIO CAESARAUGUSTANUS, *Epistolae*, 31-33.

89 Antonio GARCÍA Y GARCÍA, « El juramento de fidelidad en los concilios visigóticos », em *De juramento fidelitatis*. *Estudio preliminar: conciencia y política*, Madrid, CSIC, 1979, pp. 448-490.

90 *Conc. Tol. VI*, c. 1 : *De refugis atque perfidis clericis sive laicis*.

91 Seu pai, Gregório, era sem dúvida bispo de *Uxama* (conforme fontes do Douro), seu irmão, João, o havia precedido na cátedra episcopal de Saragossa, e outro de seus irmãos, Fronimiano, dirigia o monastério fundado por Santo Emiliano nos montes Ibéricos (cadeia que separa o Ebro do alto vale do Douro).

92 Cf. BRAULIO CAESARAUGUSTANUS, *Epistolae*, 5 et 18.

93 Um certo Froia, aliás desconhecido, assedia então Saragossa com ajuda de contingentes vascões. Taio resiste até a intervenção de Recesvinto. Estes eventos são um pouco anteriores ao VIII concílio de Toledo, que faz alusão a eles, e precedem talvez a própria morte de Chindasvinto. TAIO CAESARAUGUSTANUS, *Epistolae*, ed. J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina* 80, col. 723-728.

Sisenando (631-636), de origem Narbonesa[94]; ele mesmo parecendo ser de origem real[95].

Após uma *peregrinatio* de muitos anos através da Península, talvez seguida de uma tentativa abortada de prossegui-la além-mar[96], Frutuoso teve contato pela primeira vez com Bráulio[97] por volta de 650 ou 651, quando Recesvinto já estava associado ao reinado. Ele não participou, então, das pressões, mas se encontra, sem equívoco, ao lado das vítimas de 643. Depois da morte de Chindasvinto, ele apresenta a Recesvinto uma petição de anistia para os condenados[98], sem levar em conta o juramento *impietatis causa* exigido por seu pai, que o concílio vai finalmente revogar. O tom desta carta indica que autor e destinatário partilham os mesmos sentimentos em relação ao rei morto, mas não são, no entanto, sólidos aliados[99], e esta ambivalência fornece, talvez, a chave dos laços que uniam Recesvinto aos círculos que o levaram ao trono. Estes, aproveitando da relativa fraqueza de Chindasvinto, procuravam reconquistar as *honores* e as terras perdidas nos anos 640. Para a isso a margem de manobra era estreita, porque Chindasvinto não estava isolado: testemunha isso a alusão de Frutuoso, em sua carta a Recesvinto, a pessoas que o incitavam a rejeitar a clemência[100] e um cânone do VIII concílio de Toledo que impunha o silêncio, sob pena de excomunhão, aos bispos que contestassem as decisões tomadas pela assembleia[101]. Aparentemente certos prelados não estavam prontos a aceitar facilmente as resoluções do concílio de 653[102]; é lógico pensar que o obstáculo era a anistia dos condenados políticos.

Em tais condições, a escolha de um filho de Chindasvinto para desfazer a obra de seu pai parece hábil, porque mais facilmente aceitável pelos partidários deste. Quanto a

---

94 A única irmã de Frutuoso desposou Visinandus, citado pelo santo em um poema que celebrava a linhagem de Sisenando (*Versiculi editi a beatissimo Frutuoso*, I, ed. M. C. DÍAZ Y DÍAZ, *La vida de san Frutuoso de Braga*, Braga, Diário do Minho, 1974): a tentação é grande de considerar Visinandus seu filho.

95 *Hic [Fructuosus] uero ex clarissima regali progenie exortus, sublimissimi culminis atque ducis exercitus Spaniae proles…* (*Vita sancti Fructuosi*, II, 1-2,ed. M. C. DÍAZ Y DÍAZ, *La vida de san Frutuoso...*, *op. cit.*). Cf. Céline MARTIN, *La géographie*..., *op. cit.*, pp. 178-179, onde eu identifico muito rapidamente a linhagem de Frutuoso e a de Sisenando (que são de fato aliadas).

96 *Vita sancti Fructuosi*, XVII.

97 BRAULIO CAESARAUGUSTANUS, *Epistolae*, 43.

98 FRUCTUOSUS BRACARENSIS, *Epistula ad Recesuinthum regem*, ed. A. C. VEGA, *Ciudad de Dios*, 153 (1941), pp. 335-344.

99 Pode-se destacar a alusão aos crimes de Chindasvinto, superiores aos simples "delitos" de seu filho (*Nullius profanationis suggestio concludat serenitatis uestrae praecordia ad parcendum; in hoc enim et genitoris uestri cruciamina et delictorum uestrorum maculas abluetis si, Christo domino fauente, impedieritis miserorum discrimina et catenarum uincula leuigetis*, *Ibid*., p. 338, 3-9) e a ameaça velada que conclui a carta (*...cum Iudex mundi iudicare saeculum per ignem aduenerit. Ipsi uidebitis. Concedat ipse pius ea uestra in his causis serenitate agere, pro quibus non confusionis sententiam sed gloriam percipiatis aeternam*., *Ibid*., p. 339, 1-5).

100 *Nullius [profanationis] suggestio concludat serenitatis uestrae praecordia ad parcendum*. (*Ibid*., p. 338, 3-5). A passagem é um pouco obscura porque a palavra entre colchetes foi corrompida.

101 *Conc. Tol. VIII*, c. 11.

102 O que, de passagem, mostra bem que a ideia de um "partido episcopal" comparável ao que se formou no século IX na França é anacrônica. Os bispos são integrados nas querelas aristocráticas e não constituem um bloco coerente. Insisto neste ponto, porque uma parte importante da historiografia durante muito tempo raciocinou sobre tal base. Cf. também Céline MARTIN, « Des fins de règne… », *op. cit.*, *in fine*.

Recesvinto, sua aliança com o partido de Bráulio não se explica somente por um apetite de poder imediato. Chindasvinto é muito idoso, sem dúvida ele se casou várias vezes e tem vários herdeiros. Frequentemente esquecemos que a sucessão de Recesvinto a seu pai não era necessária, não somente porque a transmissão da realeza não era hereditária no reino de Toledo, mas também porque, mesmo que fosse, haveria muitos candidatos ao trono. Segundo uma das duas versões da Crônica de Alfonso III, Chindasvinto tinha ao menos outro filho, provavelmente muito mais jovem: Teodofredo, o pai do futuro rei Roderico (Rodrigo, que reinou de 709 a 711)[103]. O *uir illustris* deste nome que subscreveu os atos do XII concílio de Toledo (em 681, sob Ervigo) e do XVI (em 693, sob Égica), poderia bem ser um jovem meio-irmão de Recesvinto.

Mas este provavelmente fazia face a mais um concorrente para a herança paterna: o decreto que organizava a transmissão dos bens reais, promulgado por ocasião do VIII concílio, dizia que era questão de *todos* os irmãos e irmãs de Recesvinto[104].

A partir da morte de Chindasvinto ou mesmo antes, Recesvinto e seu círculo de serviram da figura daquele como contraponto. Tal procedimento permitia ao mesmo tempo desacreditar seus partidários mais fieis e de reunir o conjunto da aristocracia em torno de um programa de reformas liderado por seu filho. Assim, diante os prováveis concorrentes, Recesvinto construía sua imagem de rei justo por oposição àquela de seu pai e se impunha, uma vez estabelecido o diagnóstico de tirania, como o único *reparator* confiável da monarquia. A reforma da justiça dos anos 650 deve então ser compreendida, em larga medida, como uma construção ideológica destinada a concluir a troca de soberano começada com a associação ao trono de 649. Após a conjuração de Froia de 653, nenhuma revolta marca o reinado de Recesvinto, que morre tranquilamente em um de seus domínios, Gerticos, nos últimos dias do mês de agosto de 672[105].

Os "anos Recesvinto" da reforma da justiça começaram assim muito antes da morte de Chindasvinto, durante seu reinado conjunto. As reformas empreendidas por Chindasvinto foram completadas por Recesvinto, cujos frutos colheu transformando-as em máquina de guerra dirigida contra a figura de seu pai. Chindasvinto tornado modelo de "mau rei", Recesvinto encarnava o "bom rei", e portanto um sucessor incontestável. Tal procedimento

---

103 *Chronicon Adefonsi III*, 6 [Rot.], ed. J. GIL FERNÁNDEZ, J. L. MORALEJO, J. I. RUIZ DE LA PEÑA, *Crónicas asturianas*, Universidad de Oviedo, 1985, p. 120.

104 *...illis tantumdem exceptis quae [...] Chindasuinthus princeps ante regnum aut ex propriis aut ex iustissime conquisitis uisus est habuisse, in quibus cunctis filiis eius una cum glorioso domino nostro Reccesuintho rege permaneat et diuisio libera et possessio pace plenissima (Conc. Tol. VIII*, *Decretum iudicii uniuersalis editum in nomine principis*, ed. G. MARTÍNEZ DÍEZ, F. RODRÍGUEZ, *op. cit*., p. 456).

105 IULIANUS TOLETANUS, *Historia Wambae regis*, II-III, ed. W. LEVISON, *Sancti Juliani Toletanae sedis episcopi Opera*, *CC Series Latina* CXV, Turnhout, Brepols, 1976, pp. 213-244.

prenuncia o da "retórica carolíngia da melhoria"[106] utilizada no século VIII para desqualificar o regime merovíngio: a reforma, ao mesmo tempo que um fim em si (em um plano talvez mais metafísico do que prático) é igualmente um instrumento ofensivo de propaganda.

As reformas de meados do século VII constituíram, antes de tudo, um programa de governo que permitia a Recesvinto estabelecer em torno de sua pessoa certo consenso, em um contexto político onde o pertencer a uma família e até a associação ao trono não eram trunfos suficientes[107]. As lutas de facções aristocráticas não são uma novidade do século VII, e não devem ser interpretadas como um indício de decadência do regime visigótico[108]: elas são uma constante no funcionamento político do mundo romano tardio e de seus avatares ocidentais.

Recesvinto conseguiu se afastar destas lutas de facções colocando-se como o *reparator*: nisto também não é o primeiro. Mas já não é, como Teodorico ou Justiniano, o mundo romano que ele pretende restaurar. O desenvolvimento da patrística ocidental após os escritos de Agostinho e sua grande difusão entre os intelectuais hispânicos lhe permitem tomar como referência a figura do rei justo, figura definida de maneira abstrata, salvo quando é por oposição ao tirano Chindasvinto. O estado de coisas a restabelecer é aquele de antes da repressão de 643, quando todos os súditos (isto é, a aristocracia) do reino participavam harmoniosamente de seu governo, recebendo por seu esforço dignidades e *honores*.

Se os outros reis visigodos foram assim tentados a se conformar ao papel estabelecido para o soberano cristão, eles parecem nunca ter feito um uso tão deliberado e sistemático quanto Recesvinto do par de opostos Isidoriano, *rex et tyrannus*, para se dissociar de um predecessor embaraçoso. É no século VIII, no laboratório de ideias da corte franca, que este instrumento de legitimação será finalmente retomado, re-elaborado e associado a outro legado visigodo: a sagração do soberano.

---

106 Paul FOURACRE, « Carolingian Justice: the Rhetoric of Improvement and Contexts of Abuse », *La Giustizia nell'alto medioevo (s.V-VIII)*, *Sett. Spol.* 42 (1995), pp. 771-803. Ver também Régine LE JAN, « Justice royale et pratiques sociales dans le royaume franc au IXe s. », *La Giustizia nell'alto medioevo (s. IX-XI)*, *Sett. Spol.* 44 (1997), pp. 47-85 et Janet NELSON, « Kings with Justice… », *loc. cit*.

107 Outra ilustração desta configuração, o reino de Wittiza, em Céline MARTIN, « Des fins de règne… », *op. cit.*

108 Uma problemática datada que é, como no caso merovíngio, o resultado de uma elaboração ideológica posterior. Sobre esta elaboração cf, por exemplo, Luis A. GARCÍA MORENO, *El fin del Reino visigodo de Toledo. Decadencia y catástrofe. Una contribución a su crítica*, Madrid, Universidad Autónoma, 1975; Jacques FONTAINE, Christine PELLISTRANDI (eds.), *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique*, Madrid, Casa de Velázquez, 1992.

"Ao daian de Cález eu achei", de Afonso x: Um deão leitor de arte amatória

"ao daian de Cález eu achei", by Alfonso x: A deacon reader of erotic art

Paulo Roberto Sodré[1]
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo

Este trabalho faz parte de uma investigação que aborda a função da presença e da ausência dos nomes históricos nas cantigas de escárnio e maldizer de Afonso X. Observa-os a partir da noção de *jugar de palabras* (conceito constante na Lei XXX do Título IX da Segunda de *Las siete partidas*, código jurídico do século XIII, do rei Afonso X), isto é, um jogo de avessos satírico, pelo qual o trovador é presumivelmente orientado a tratar do inverso das qualidades dos cortesãos durante o entretenimento da corte, o *fablar en gasaiado*. Neste texto, será comentada pontualmente a cantiga "Ao daian de Calez eu achei" (CBN 493; CV 76), sua perífrase e a relação do deão com a arte amatória.

Palavras-chave: Sátira galego-portuguesa. Cantigas de escárnio e maldizer. Afonso X – Sátira

Abstract

This paper investigates the motivation of the presence and the absence of historical names in Alfonso X's *cantigas de escárnio e maldizer*. It observes it according to the concept of *jugar de palabras* (in Law XXX of the Title IX, in the second of *Las siete partidas*, XIII century juridical code, by the king Alfonso X), it means, a satirical game in which the troubadour is oriented to play with the opposite qualities of courtesan during the court entertainment, the *fablar en gasaiado*. This paper will discuss particularly "Ao daian de Calez eu achei" (CBN 493; CV 76), the "daian" periphrasis and his relation to the erotic art.

Keywords: Medieval Satire. Galician-Portuguese Satire. Alfonso X – Satire.

● **Enviado em: 15/05/2013**
● **Aprovado em: 05/07/2013**

[1] Mestre (1997) e doutor em Letras/Literatura Portuguesa (2003) pela Universidade de São Paulo/USP, com período sanduíche na Universidade de Lisboa, com estágio de pós-doutorado em Letras/Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas/Unicamp (2008). Além de artigos e capítulos, publicou os ensaios *Um trovador na berlinda. As cantigas de amigo de Nuno Fernandes Torneol* (São Paulo, Íbis, 1998), *Cantigas de madre galego-portuguesas: estudo de xéneros das cantigas líricas* (Tradución de Antonio A. Domínguez Carregal e M. López Macías. Santiago de Compostela, Ramón Piñeiro, 2008) e *O riso no jogo e o jogo no riso na sátira galego-portuguesa* (Vitória, Edufes, 2010). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Espírito Santo, onde atua desde 1989.

1. Parte do jogo satírico galego-português[2] parece ganhar mais clareza a partir da compreensão de um provérbio exposto como argumento no Título IX da Lei XXX da Segunda de *Las siete partidas*, de Afonso X: "non serie juego onde omne non rrye; ca sin falla el juego con alegria se deve fazer, e non con sanna nin con tristeza"[3]. Segundo a lei, exigia-se dos trovadores um conveniente *jugar de palabras*, isto é, o jogo escarninho, e garantir a harmonia e a cortesia do *fablar en gasaiado* ou, em termos vernáculos, o passatempo cortês. Como procuramos defender em *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*[4], a lei que rege o *jugar de palabras* prescreve que o trovador deveria jogar com o *avesso* das qualidades de seu visado, tomando, por exemplo, um *adeantado* correto por um sodomita aproveitador de seu posto de juiz (como sugerem as cantigas sobre Fernan Diaz[5]), ou um trovador competente por um "rascador de cítola" ou *jograron* (como revela a tenção de João Soares Coelho com Picandón[6]).

Nesses exemplos, a presença do nome indicaria que, justamente por serem *nomeados*, os visados da sátira não teriam necessariamente aquelas máculas segundo a moral da época, e ririam do equívoco verbal (o que caracterizaria, segundo a *Arte de trovar*, a cantiga de escárnio) ou contextual (resultado do jogo de avessos, já que se apontariam nas cantigas traços físicos e comportamentais contrários ou avessos aos dos visados). Neste sentido é que compreendo *jugar de palabras* por jogo de avessos.

---

2 Os parágrafos iniciais a seguir são aproveitados das considerações finais de "Uma besta *ladrador* na cantiga 'Disse un cavaleiro ante sa companha' de Fernando Esquio", palestra por mim apresentada no I Congresso Internacional sobre a Matéria Cavaleiresca, na Universidade de São Paulo, em maio de 2011, publicado em MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *E fizerom taes maravilhas... Histórias de cavaleiros e cavalarias*. São Paulo: Ateliê, 2012. p. 429-441. Resultado parcial do Projeto de Pesquisa *O jogo satírico e o jugar de palabras nas cantigas de escárnio e maldizer galego-portuguesas (século XIII)*, aquele trabalho sobre a sátira contra uma ordem social poderosa, a dos infanções e cavaleiros, aponta um aspecto que havia ignorado: em cerca de setenta e nove cantigas sobre eles, a ausência de nomes é notável, em contraste com a nomeação farta, por exemplo, de trovadores nas cantigas e, em especial, nas tenções. Não podendo desenvolver o assunto na palestra, tomei-o como objeto de investigação para alguns trabalhos, tendo em vista as cantigas de Afonso X: "As tenções e o avesso no jogo satírico de Afonso X". In: TELLES, Célia Marques; SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba, Appris, 2012, pp. 285-298, e "O nome de donas e soldadeiras nas cantigas satíricas de Afonso X". In *Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro, n. 27, pp. 83-102, jan./jun. 2012. O que ora se publica é o último da série.

3 ALFONSO X. *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Manuscrito 12794 de la BN. Edición de Aurora Juarez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada, Ácaro, 1991, pp. 101-102.

4 SODRÉ, Paulo Roberto. *O riso no jogo e o jogo do riso na sátira galego-portuguesa*. Vitória, Edufes, 2010.

5 Em sua *Antoloxía de poesia obscena dos trovadores galego-portugueses*, Xosé Bieito Arias Freixedo reúne as cantigas dedicadas ao oficial de justiça, reunindo-as sob o título de "O caso famoso de Fernán Díaz". Santiago de Compostela, Positivas, 1993, pp. 67-84.

6 Cf. SODRÉ, Paulo Roberto. "João Soares Coelho, Picandon e um jogo de avessos: sobre 'Vedes, Picandon, sso maravilhado'". In *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 29, n. 42, pp. 37-58, jul.-dez. 2009.

Diferentemente disso, as cantigas em que os nomes em geral estão ausentes poderiam apontar, de fato, as mazelas em que alguns elementos da corte ou de sua vizinhança incorreriam, inspirando não só a verve humorística mas denunciadora dos trovadores, neste caso, incentivados moralistamente pela corte, como parecem testemunhar as cantigas ou sirventeses produzidos por Martin Moxa (CBN 887, CV 471; CBN 889, CV 473 ou CBN 896, CV 481) ou Pero da Ponte (CBN 1638, CV 1172; CBN 1644, CV 1178). Essa leitura poderia de algum modo, e a despeito de sua natureza de hipótese, explicar a razão de tantas cantigas sobre os ricos homens, cavaleiros e infanções (e infante), uma parcela importante da corte, em termos políticos, administrativos e estratégicos, não exporem nomes, mas apenas os termos genéricos da ordem social a que pertencem, como "cavaleiro", "infançon", "rico homem", ou perífrases, como "o que levou dinheiros", "o que con medo fugiu"[7] ou ainda apelidos como "Dom Foão".

Para Graça Videira Lopes, a ausência de nomes nesse conjunto de escárnios referente àqueles nobres seria explicada por duas razões: "um sinal de prudência", já que muitos trovadores lhes "deviam trabalho e abrigo (e os célebres jantares)", ou

> [...] como antes nos parece, como sinal de um certo desdém aristocrático, que se traduziria neste anonimato generalizante, a significar uma classe, na época bem definida pelas suas características próprias (a nobreza rural), onde a individualidade do nome pode ser suplantada pelos comportamentos comuns (é um dos raros casos em que o estereótipo pode aqui funcionar como princípio de construção – independentemente de o episódio narrado ter ou não fundamento real, ele poderia sempre funcionar como tal). Mas provavelmente ambas as razões contribuem para esta excepcional predominância do anonimato neste numeroso grupo de cantigas[8].

A primeira razão apontada por Lopes permite-nos deduzir que os trovadores, receosos de retaliações ou perseguições de uma ordem poderosa, por isso mesmo evitavam a nomeação de visados em sátiras que poderiam arranhar as relações palacianas. Desse modo, lançavam mão do expediente comum na sátira tradicional: tratar de tipos gerais e estereotipados, como o avaro, o fanfarrão ou o covarde, caricaturas frequentes em sátiras de qualquer tempo, sem correr o risco da impertinência ou, como diz o provérbio do Título IX, da "sanna" ou da ira.

---

7 No artigo "Ideal caballeresco y sátira personal en la lírica gallego-portuguesa", Pilar Lorenzo Gradín lista uma série de outras perífrases. In CECCO Angiolieri e la poesia satírica medieval. Firenze, Fondazione Ezio Franceschini, 2005, pp. 159-195. p. 184.

8 LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2. ed. Lisboa, Estampa, 1998, p. 277.

Quanto à segunda razão, "como sinal de um certo desdém aristocrático, que se traduziria neste anonimato generalizante", se entendermos o "desdém dos trovadores da corte" em relação à "nobreza rural", podemos deduzir que se trata de produções satíricas endereçadas a homens cujo prestígio em certas cortes seria relativo, e dependeria do ponto de vista e do afeto dos senhores – no que diz respeito aos ricos homens, cavaleiros e infanções – que acolhiam os trovadores e patrocinavam seu repertório escarninho.

Presumivelmente, os trovadores, sob dependência dos benefícios das cortes peninsulares, não se atreveriam a denunciar ou zombar dos amigos do rei ou de um senhor a ele afeito por laços de linhagem ou de política, mas, sim, – se isso conviesse ao senhor – de seus inimigos ou desafetos[9]. E mesmo estes, vale supor, talvez não fossem nomeados para se evitarem, além do crime de injúria e calúnia prevista na lei afonsina[10], embaraços futuros – haja vista a possibilidade de mudanças de alianças políticas no período –, embora possamos inferir que muitos soubessem provavelmente o destinatário dos trovadores ao cantarem "un rico homem" ou "o que filhou gran soldada" em certas datas e circunstâncias. Por outro lado, quando escarneciam dos amigos de seus protetores, lançariam mão do *jugar de palabras* ou, em nosso entendimento, do jogo de avessos, podendo usar os nomes à vontade, haja vista que contavam com a cumplicidade do senhor, do próprio visado e dos cortesãos presentes a sua performance nos diversos eventos cortesãos.

Essa hipótese, observada preliminarmente a partir do estudo de uma cantiga de Fernando Esquio sobre um infante avaro, "Disse un infante ante sa companha" (CBN 1607, CV 1140), é o objeto desta investigação mais pormenorizada, sobretudo, no cancioneiro de Afonso X, cuja importância recai não apenas na dimensão literária e cultural, mas também na concomitância de ter sido autor de cantigas satíricas, seja como infante, seja como rei, e de *Las siete partidas*, em que se inscreve a orientação jurídica para a produção de sátira palaciana no período trovadoresco galego-português. Observar seu cancioneiro e a presença ou não dos nomes de homens e mulheres frequentadores de sua corte poderá nos ajudar a compreender um pouco mais essa refinada e alusiva produção humorística.

---

9 Como defende Jacques Le Goff, em "Une enquête sur le rire". In *Annales HSS*. n. 3, pp. 449-455, 1997, p. 452.

10 Na Sétima de *Las siete partidas* é que as leis tratarão do mal dizer em geral. No Título IX ("De las deſhonrras quier ſean fechas, o dichas a los biuos, o contra los muertos, e de los famoſos libellos") aparecem as cantigas como objeto específico da lei. As cantigas infamantes serão novamente mencionadas no Título XXXI ("De las penas"), na Lei III ("Quantas maneras ſon de yerros por que merecen los fazedores dellos reſcebir pena"). ALFONSO X. *Las siete partidas*. Edición en facsímile de la edición salmantina de 1555, glosada por Gregorio López y impresa por Andrea de Portonariis. Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2004, 3 v.

2. O cancioneiro profano de Afonso X[11] é especialmente relevante para a averiguação das fronteiras entre a sátira, aqui tomada em seu sentido amplo de denúncia ética e social, próximo ao sisudo sirventês, e o jogo de avessos, tomado em seu sentido lúdico a que não escaparia, ao fim, certa dimensão satírica, mas francamente secundária. A sátira, assim, implicaria a crítica severa contra os males e os maliciosos da época, ao passo que o jogo de avessos, um tipo especial de burla, pretenderia divertir a corte por meio do *jugar de palabras*, do equívoco não apenas verbal, mas contextual,

> Assim, o jogo ou equívoco prescrito na lei e utilizado pelos trovadores estaria não apenas no plano retórico da palavra ambígua, mas também no plano da deformação de uma situação/rasgo moral/qualidade. Em outras palavras, o equívoco se manifestaria no plano do *texto* (jogo de palavras) e do *contexto* (situação posta pelo avesso)[12].

Tal possibilidade de fronteira entre um tipo e outro de cantiga satírica emergiu especialmente no clássico estudo de Ramón Menéndez Pidal sobre a cantiga "Pero da Ponte á feito gran pecado" (CBN 485; CV 68), cuja leitura fatual e literal foi posta em xeque por ele:

> Yo pienso que Pero da Ponte no fue homicida sino en el lenguaje bromista del rey. En estos escarnios, lo mismo gallegos que provenzales, hay mucha expresión metafórica, puros juegos satíricos, rudas burlas, que en nada menoscaban la estimación personal del satirizante respecto del satirizado, y que no puede entenderse al pie de la letra"[13].

Salvo melhor informação, essa advertência não parece ter sido levada em consideração para a leitura de várias outras cantigas, cujo teor e efeito só se explicariam tendo-a por princípio. Em outros termos, a cantiga sobre os "crimes" de Pero da Ponte deveria nos deixar alerta para o que há de injúria lúdica – isto é, o uso do discurso injurioso em chave lúdica[14] –, de insulto ritual[15] – o uso convencional do insulto, de acordo com a marca social, religiosa, étnica, profissional do satirizado[16] – e de jogo de avesso em várias outras, em especial

---

11 Juan Paredes aponta 44 cantigas (ALFONSO X. *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, op. cit.), como Valeria B. Pizzorusso, no verbete "Alfonso X". In LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e Coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa, Caminho, 1993, pp. 36-41.

12 SODRÉ, 2010, op. cit., p. 122.

13 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. 8. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 207-208.

14 MADERO, M. *Manos violentas, palabras vedadas*: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV). Madrid, Taurus, 1992.

15 FILIOS, Denise K. Jokes on *Soldadeiras* in the *Cantigas de Escarnho e de Mal Dizer*. In *La Corónica*. Williamsburg, v. 26, n. 2, pp. 29-39, 1998.

16 No insulto ritual, portanto, um rico-homem seria tomado satiricamente como avaro ou desleal; um clérigo, como glutão ou lascivo; um mouro, como ímpio ou sodomita; uma soldadeira, como prostituta ou lúbrica.

aquelas que indicam e tratam das relações entre parceiros, como o trovador Afonso X e o segrel Pero da Ponte.

Vale esclarecer, brevemente, de que modo se distinguiria o jogo de avessos da broma ou da burla, da injúria lúdica e do insulto ritual. Diferentemente destes, o jogo de avessos não apenas apresentaria uma broma com fins jocosos, uma injúria com fins lúdicos ou um insulto em chave de brincadeira, mas fá-los-ia de uma maneira muito específica: a "acusação" implicaria necessariamente, como orienta a Lei XXX do Título IX da Segunda Partida, o *oposto* do que se afirma sobre o visado da cantiga escarninha. Tomar um homem por avaro, por exemplo, poderia sugerir que aquele teria algum traço ou atitude que, recôndita ou não, o aproximaria da avareza, assim como a qualificação de uma soldadeira como lúbrica poderia revelar que ela, de algum modo, agiria como prostituta, já que seria própria da profissão a soldo a comercialização do corpo. Nesses casos, a leitura das cantigas nos conduziria à suspeita acerca dos hábitos e comportamentos dos visados, porque, ainda que em chave lúdica, a injúria poderia corresponder à certa realidade do *ethos* daquelas personagens. No jogo de avessos, ao contrário, teríamos mais segurança em considerar que o avaro Fulano, na verdade, seria um *generoso*, e que a lúbrica Cicrana, uma frequentadora *respeitada* da corte.

A partir dessa linha de observação, procurarei averiguar a extensão de tal estratégia discursiva e poética em outras cantigas afonsinas; neste trabalho, entretanto, o objetivo será comentar o famoso deão de Cádiz, cuja figura tem chamado a atenção dos críticos pelo fato de ser ao mesmo tempo anônimo e nomeado, haja vista a presença da perífrase e de sua relação clara com uma cidade, Cádiz, e com um presumível tempo, 1267, o que se infere da produção da cantiga do rei. Portanto, na fronteira entre a nomeação e a generalização, a cantiga "Ao daian de Calez eu achei" (CBN 493; CV 76) se destaca das tenções e de algumas sátiras afonsinas às soldadeiras, em que os nomes são grafados explicitamente.

Sabe-se que para garantir a risibilidade da apresentação dos tipos bastam o exagero e a incongruência; o deão, religioso de hierarquia respeitável, em vez de ser obcecado pelos livros espirituais, é-o de tratados de fornicação de tal maneira que, com a arte de "foder", mulheres estrangeiras, endemoniadas e enfermas são por ele curadas[17]. É o que reporta ao trovador alguém que leva ao clérigo os "livros d'arte":

[17] ARIAS FREIXEDO, op. cit., pp. 28-29.

Ao daian de Cález eu achei
livros que lhe levarian da benzer[18],
e o que os tragia preguntei
por eles, e respondeu-m' el: -Senher,
con estes livros que vós veedes dous
e conos outros que el ten dos sous,
fod' el per eles quanto foder quer.

E ainda vos end' eu mais direi:
macar vel el muit' aj[a] de leer,
por quanto eu [de] sa fazenda sei,
conos livros que ten non á molher
a que non faça que semelhen grous
os corvos, e as anguias babous,
per força de foder, se x'el quiser.

Ca non á mais, na arte do foder,
do que [e]nos livros que el ten jaz;
e el á tal sabor de os leer,
que nunca noite nen dia al faz;
e sabe d' arte do foder tan ben,
que cõnos seus livros d' artes, que el ten,
fod' el as mouras cada que lhi praz.

E mais vos contarei de seu saber,
que cõnos livros que el ten [i] faz:
manda-os ante si todos trager,
e, pois que fode per eles assaz,
se molher acha que o demo ten,
assi a fode per arte e per sen,
que saca dela o demo malvaz.

E, con tod' esto, ainda faz al
conos livros que ten, per bõa fé:
se acha molher que aja [o] mal
deste fogo que de San Marçal é,
assi [a] vai per foder encantar
que, fodendo, lhi faz ben semelhar
que é geada ou nev' e non al [19].

No comentário sobre o sentido da cantiga, Manoel Rodrigues Lapa afirma que na "cantiga obsceníssima", o deão de Cádiz "exercia a arte de fazer o amor pelos livros, livros de magia, que punham em seu poder as mulheres que desejava, – maneira hábil de o satirizar

[18] Algumas edições, como a de Rodrigues Lapa, trazem a seguinte lição: "livros que lhe levavan d' aloguer". LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 3. ed. ilustrada. Lisboa, João Sá da Costa, 1995, p. 34.

[19] ALFONSO X, 2010, op. cit., pp. 266-272. Cf. ainda a edição da cantiga de Afonso X e de outros trovadores nos sites BREA, Mercedes (Coord.). *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Disponível em: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p= 103:8:12762591721495751132: :NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:0159%2C1, e em LOPES, Graça Videira (Org.). *Cantigas medievais galego-portuguesas*. Disponível em: http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/ cantiga.asp?cdcant=497&pv=sim.

como devasso e como feiticeiro". Lapa destaca ainda o "curioso o processo como o autor alija dos seus ombros a pornografia da composição: endossa-a, desde o 4º verso, a outro, precisamente o alcoviteiro do deão, que lhe levava tais livros"[20].

Para além da reiteração proposital de termos como "libro", "foder", "molher" e "arte", e do equívoco que a palavra "conos" implica – (literalmente: "com os"; equivocamente: "cono", o órgão sexual feminino), conforme percebe argutamente Arias Freixedo[21] –, de fato, destaca-se na elaboração da cantiga a atribuição da maledicência, a cargo não do trovador (o "Senher"), mas daquele que, por conhecer os hábitos do deão, é o mais autorizado a descrevê-los, não sem certa surpresa e admiração, enquanto lhe leva sua encomenda: os livros "da benzer" seriam, na verdade, "livros d'artes", livros da "arte do foder".

Vale lembrar, em que pese certa obviedade, o que se esperava de um deão na Lei III do Título VI (De los clérigos, e de las cosas que lês pertenesce fazer, e das que les son vedadas) da Primeira de *Las siete partidas*:

> Dean es el primero persona e,el mayor en algunas eglesias e cathedrales, a fuera del obispo: e Decanus en latin tanto quiere dezir como ome viejo e muy cano:ca bien assi como el ome que es cano , deve ser sesudo por derecho,e assossegado,e de buenas maneras. Otrosi lo deve ser el Deã entre los otros de la Eglesia, por honrra del logar que tiene [...][22].

Por essa razão, o "Senher", a quem se dirige o carregador dos "dous" livros, parte do princípio de que estes seriam "da benzer" ("Ao daian de Cález eu achei / livros que lhe levarian da benzer"). Embora tais volumes na livraria de um deão em geral pudesse causar escândalo, Franscisco Márquez Villanueva[23] afiança que "la actitud del rey ante este tipo de obras fue decididamente liberal e incluso entusiasta, a pesar de las matizaciones que acerca del uso de la magia há de introducir en las *Partidas*"[24]. Dessa informação, Juan Paredes deduz que o problema apontado na cantiga não estaria na leitura do deão desses livros de magia e de erotologia, de tradição literária oriental, mas na utilização indevida: "Por eso, lo que el Rey censura no son precisamente estos libros sino el uso que el deán hace de ellos, poniéndolos

---

20 LAPA, op. cit., p. 34. Graça Videira Lopes, semelhantemente, expõe que "Afonso X ataca jocosamente o deão de Cádis a propósito do seu gosto pelos livros eróticos, aliado ao seu pendor para a feitiçaria. Tratar-se-ia de livros árabes, como as referências às mouras parecem fazer entender? De qualquer forma, e numa linguagem bastante crua (embora transposta para a boca do criado que lhe levaria os ditos livros), o que Afonso X pretende dizer é que, com o pretexto de fazer curas milagrosas, ele punha em prática os ensinamentos desses livros com todas as mulheres que lhe passavam perto", na "Nota geral [sobre "Ao daian de Cález eu achei"]". LOPES, op. cit.

21 ARIAS FREIXEDO, op. cit., p. 29.

22 ALFONSO X, 2004, op. cit., v. 1, f. 53.

23 Lamentavelmente, não tivemos acesso direto ao artigo "Las lecturas del deán de Cádiz", de 1983.

24 Apud PAREDES, Juan. "Notas". In: ALFONSO X, 2010, op. cit., p. 269.

exclusivamente al servicio de sus más bajos instintos"[25], contradizendo, portanto, sua postura de "ome que es cano, [que] deve ser sesudo por derecho,e assossegado,e de buenas maneras".

A respeito dos "livros d'arte" manuseados pelo deão, Ingrid Vindel Pérez investiga mais detalhadamente o tratamento dado de modo preliminar às fontes levantadas por Márquez Villanueva, afirmando que

> Aduce Villanueva diversas conjeturas en favor de dichas obras [os livros do deão]. Y alega luego libros como el *Picatrix* [livro em que se faz apologia da feitiçaria, da astrologia e da nigromancia], las *Partidas*, el *Lapidario* o el *Libro de las formas e de las imágenes*; citados todos ellos a tenor de las traducciones alfonsíes pero, sobre todo, debido a sus contenidos relativos a la magia y la hechicería. Ahora bien, el crítico opta por prescindir *de plano* del tema de la magia. Descartada toda posibilidad de hechicería, se aviene luego a los *livros d'arte*, es decir, a esos tratados de amor que circulaban en el contexto del XIII. Las conjeturas trazadas por Villanueva en este punto son en su caso bastante parciales; habida cuenta, sobre todo, de la consabida tendencia del crítico a inclinarse por las tesis arabistas. A tenor de ello descarta sin más el *Ars Amandi* de Ovidio por estar "fuera de contexto" y acto seguido pone su punto de mira en los tratados orientales de erotología, cuyos ecos circularían sin ninguna duda en tierras de Al-Andalus y culmina-rían en una obra concreta: *El collar de la paloma* de Ibn Hazm[26].

Considerando equivocada a omissão do autor diante do tema da magia e da feitiçaria e a defesa da presença dos tratados árabes de arte amatória na cantiga afonsina, Vindel Pérez, em contrapartida, faz um cotejo revelador, aproximando as "competências" sugeridas na cantiga com tratados, infelizmente incompletos, e ignorados por Márquez Villanueva: *Libro de las formas* e *Libro de las imágenes*, produzidos entre 1276 e 1279.

Algumas passagens do índice do *Libro de las formas e de las imágenes* é reveladora em relação aos versos que trata da sedução do deão junto às mulheres ("que cõnos seus livros d' artes, que el ten, / fod' el as mouras cada que lhi praz"):

> Pora fazer uenir el uaron a la mugier a qual logar quisieres.
> Pora amar te quantas mugieres quisieres.
> Pora fazer uenir apriessa et con amor aqui quisieres.
> El primer capitolo es pora amar mugieres e non quitarse dellas.
> Por seer amado de las mugieres.
> Pora auer poder de iazer muchas vezes con mugier.
> Por seer amado de quantas te uieren.
> Pora seguir te qualquier mugier.
> Pora seer amado et reçebido de qualquier mugier.
> Pora obedecer te la mugier e que faga tu voluntad,

25 PAREDES, ibid., p. 270.

26 VINDEL PÉREZ, Ingrid. Breves apuntes a la cantiga que Alfonso X dedicó a cierto deán de Cádiz. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 14, 2000. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/ cantigas.htmlhttp://www.ucm.es/info/especulo/>. Acesso em: 7 abr. 2013.

de sua capacidade de curar os males ("se acha molher que aja [o] mal / deste fogo que de San Marçal é, / assi [a] vai per foder encantar"):

> Pora sanar el quartanario.
> Pora sanar de qualquier enfermedat.
> Pora toller el mal de qui quisieres.
> Pora guareçer el apilentico o al loco o al enfechizado.
> Pora seer saluo de uenino e de fiebre.
> *Pora los que an fiebre con calentura o calentura atal desta natura.*
> Pora deliberar e guardar e guareçer de fiebres quartanas e toller las muy ligeramente.
> Pora guardar e defender de fiebre terciana.
> Pora sanar de la fiebre aguda,

e de sua competência para o uso da magia negra ("se molher acha que o demo ten, / assi a fode per arte e per sen, / que saca dela o demo malvaz"):

> Pora fazer enfermar aqui quisieres.
> Pora fazer endiablar aqui quisieres.
> Pora toller el mal de qui quisieres.
> Pora seer de muchas palabras et demoniado et antoiadizo.
> *Pora auer poder sobre los demonios.*
> Pora obedeçerte todos los espiritos que moran en las tinieblas o en los infiernos[27].

Esse aspecto da cantiga, isto é, as leituras do deão de Cádiz[28], interessa na medida em que, por meio delas, poderíamos deduzir informações de natureza historiográfica, como a datação e o ambiente livresco, para argumentar com mais consistência sobre a função dessa cantiga do Sábio: um libelo ou uma burla a respeito do clérigo bibliófilo. Para Vindel Pérez, contudo, está clara a intenção jocosa:

> Partimos de una cantiga *d'escarneo* – jocosa a nuestro entender□□ que parte de presupuestos históricos: concretamente, de una verídica relajación de costumbres de un cierto deán del cabildo gaditano. Pero, como ocurre en muchas otras cantigas, esa relajación de costumbres, ese componente de historicidad, si se quiere, se exagera con el solo propósito de provocar un juego poético meramente procaz que, de suyo, no supone invectiva o reprobación alguna[29].

Além disso, a autora defende também a ideia de que "al regio trovador sí le sirve para aducir dos de los libros que, seguramente en esas fechas, estarían en fase de composición".

27 Apud VINDEL PÉREZ, op. cit. (Itálicos acrescentados para indicação da alusão nos versos).
28 Por razões de concisão, não detalharemos o cotejo que Ingrid Vindel Pérez apresenta em seu artigo, para o qual remetemos o interessado.
29 VINDEL PÉREZ, op. cit.

Desse modo, a cantiga trataria dos costumes duvidosos do clérigo de Cádiz, por um lado, mas com vistas a aludir ou divulgar, por outro, o *Libro de las formas e de las imágenes*, produzido em seu reinado de conhecida efervescência cultural e livresca[30].

3. Paralelamente a esse ponto de vista, o da jocosidade anódina da cantiga, algumas abordagens observam a cantiga do deão como um libelo afonsino contra os clérigos. No artigo "O rei-trovador e a demarcação social: as cantigas satíricas de Afonso X e sua crítica aos setores não aristocráticos da sociedade castelhana do século XIII", José D'Assunção Barros argumenta que

> É preciso talvez recuperar um pouco da mentalidade medieval, tão rica de contrastes, para se compreender como um rei sábio, admirador da cultura árabe em outros momentos, lança agora mão da depreciação ao mouro para denegrir frontalmente o seu desafeto político. Na verdade, não é qualquer dos elementos isolados o que deprecia, mas a sua combinação. Somente juntos – a feitiçaria pagã, a sexualidade desenfreada, e a coabitação com o mouro – e reunidos na figura de um clérigo importante, é que se produz o "ajuntamento demoníaco", arquétipo para a "perversão total". Com este arquétipo, o alvo inconfessado da cantiga transfere-se a um circuito maior inscrito no universo eclesiástico, estendendo-se para muito além do clérigo escarnido (o alvo direto).
>
> Diríamos ainda que, ao nos oferecer o contramodelo do Deão de Cádis, e por contraste o modelo ideal do eclesiástico que se ativesse à esfera do sagrado, o rei está aqui como que demarcando um espaço funcional para a Igreja e seus membros. Afinal, a motivação inicial para a depreciação que o monarca move contra o Deão associa-se a um endereço certo: a interferência do clero nos assuntos seculares[31].

Ao perceber a desmoralização de um clérigo na cantiga, o autor leva em consideração a hipótese que alguns estudiosos sustentam sobre a identidade do deão e sua relação tensa com o Sábio. Dentre eles, Graça Videira Lopes, apoiada nas investigações de Manuel González Jiménez[32], levanta a hipótese de que,

> Não havendo dados concretos que nos permitam datar com segurança a cantiga, é possível, como sugere Márquez Villanueva, que ela tenha sido composta por volta de 1267, ano em que o rei se ocupou, junto do bispo de Sevilha, de alguns problemas fiscais do cabido de Cádiz. Acrescente-se que o

30 D'AGOSTINO, Alfonso. "La corte di Alfonso X di Castiglia". In BOITANI, Piero et al. (Dir.). *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medievo volgare.* Roma, Salerno, 2001, pp. 735-785.

31 BARROS, José D'Assunção. O rei-trovador e a demarcação social: as cantigas satíricas de Afonso X e sua crítica aos setores não aristocráticos da sociedade castelhana do século XIII. In *Fólio. Revista de Letras*. Vitória da Conquista, v. 4, n. 1, pp. 219-249, jan./jun. 2012, pp. 244-245.

32 GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel. *Alfonso X el Sabio*. 2. ed. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 209-210.

> deão de Cádiz Rui Dias foi um dos encarregados reais do Repartimento de Jerez, efetuado em 1264. A tratar-se da mesma personagem, é possível que algum desentendimento posterior com o monarca tenha servido de contexto à sua cantiga[33].

Mais cauteloso diante de tal hipótese, de difícil comprovação histórica, Juan Paredes restringe-se a afirmar que

> No ha sido posible la identificación de este personaje debido a la pérdida de los archivos gaditanos en el saqueo inglés de 1596. Tampoco puede precisarse la fecha exacta de composición, aunque tiene que ser posterior a 1263, fecha de la erección del obispado de Cádiz. Márquez [Villanueva] considera probable la fecha de 1267, momento en que el rey otorga carta a la catedral de Sevilla a cuyo arzobispo, deán y canónigos ordena se avengan con fray Juan Martínez, obispo electo de Cádiz sobre materia de diezmos[34].

Este levantamento sumário de dados e de leituras sobre a cantiga do "daian", baseado em trabalhos críticos literários e historiográficos recentes, não nos oferece ao fim notícias claras sobre o clérigo e seu contexto nem nos autoriza leituras seguras, o que de resto muito poucas cantigas o conseguem. Como se pode notar, há escassos dados confiáveis: presumíveis fontes aludidas na cantiga, alguma pista para sua datação, muitas conjecturas sobre sua finalidade escarninha.

A personagem da cantiga, plenamente em retrato obsceno, talvez reapareça em outra, "Penhoremos o daian" (CBN 459, CB 351), cuja graça de escândalo parece ser um desdobramento da outra:

> Penhoremos o daian
> na cadela, polo can.
>
> Pois que me foi el furtar
> meu podengu' e mi o negar;
> e, quant' é a meu cuidar,
> estes penhos pesar-lh' an,
> ca o quer' eu penhorar
> na cadela, polo can.
> Penhoremos o daian
> [na cadela, polo can].
>
> Mandou-m' el furtar alvor
> o meu podengo melhor,
> que avia e[n] sabor;
> e penhora[r]-lh' ei de pran

33 LOPES, Nota geral [sobre "Ao daian de Cález eu achei"], op. cit.
34 PAREDES, [Comentários]. In: ALFONSO X, 2010, op. cit., p. 268.

e filhar-lh' ei a maior
sa cadela, polo can.
Penhoremos o daian
[na cadela, polo can].

Pero querrei-mi avïir
con el[e], se consentir;
mais, se o el non comprir,
os seus penhos ficar-mi-an,
e querrei-me ben servir
da cadela, polo can.
Penhoremos o daian
[na cadela, polo can][35],

Nesta, *cadela* significaria a barregã do deão, como interpreta Gema Vallín[36] e Paredes: "escarnio dirigido posiblemente contra el deán de Cádiz. En este caso, como queda especificado en el refrán, se propone quitarle una de sus barraganas (*cadela*) a cambio del podenco (*can*), que supuestamente robó al Rey"[37].

Assim, sem dados concretos sobre o deão leitor e o deão ladrão, a leitura de "Ao daian de Cález eu achei" se põe na fronteira mesma da sátira contra a luxúria e a sensualidade de um religioso e o jogo de avessos, em que o talvez casto religioso – mas bem humorado, ou complacente, com as burlas dos trovadores, mormente as do rei – é representado ora como um leitor compulsivo de livros de artes de "foder" e de magia, que Afonso X conhecia e propagandeava em forma de burla,

Ca non á mais, na arte do foder,
do que [e]nos livros que el ten jaz;
e el á tal sabor de os leer,
que nunca noite nen dia al faz;
e sabe d' arte do foder tan ben,
que cõnos seus livros d' artes, que el ten,
fod' el as mouras cada que lhi praz.

ora como aquele que roubou o "alvor / o meu podengo melhor, / que avia en sabor". Nas duas cantigas, o tema da sensualidade é tratado de forma magistral: na primeira, desenvolve-se o assunto por meio do contraste entre curar através de dedicação mística, próprio do deão, e por meio da arte de mágica do "foder" – destacando-se o uso trocadilhesco de *con os/conos* a enfatizar a verve heterossexual do clérigo. Na segunda, trata-se do tema da concubinagem

35 ALFONSO X, 2010, op. cit., pp. 90-93.
36 VALLÍN, Gema. El dean y el villano: un poema de Alfonso El sabio y una canción tradicional. In: *Madrigal. Revista de Estudios Gallegos*. Madrid, n. 2, pp. 133-138, 1999.
37 PAREDES, op. cit., p. 91.

clerical justapostamente ao da desonestidade do roubo – em que se destaca a brincadeira com os termos *cadela*[38] e *can*, metafórico aquele, literal (?), este.

Diante desses episódios hilários, farsescos, é tentador inferir que o deão, visado eventualmente num jogo de avessos, não leria tratados daquele naipe nem teria barregãs, ainda que isso fosse comum entre os clérigos na época afonsina, de que é exemplo uma série de *miragres* nas *Cantigas de Santa Maria*, de autoria do Sábio[39]. Como vimos, a situação exposta nas cantigas é deveras curiosa: numa, o trovador bisbilhota os hábitos de leitura do religioso por meio de seu alcoviteiro; noutra, o trovador penhora o deão, lançando mão de termos jurídicos para acusá-lo de ladrão de "podengo" e para "usufruir" de sua "maior cadela".

Do mesmo modo que podemos pensar na crítica do Sábio a um certo deão inescrupuloso, e contra quem se colocaria o rei para desmoralizar o clero como um todo, como defende D'Assunção Barros, igualmente poderíamos supor, como pensa Ingrid Vindel Pérez, que para os receptores da cantiga, a alusão (já que sem nome específico), ou a perífrase, ao deão de Cádiz seria um "juego poético" de rápida compreensão lúdica e que implicaria um jogo de avessos sem maiores consequências, além da diversão no *fablar en gasaiado*. Reforçam esta leitura, ainda que não a garantam, a engenhosidade e o burlesco dos episódios, além da possível intenção de Afonso X de divulgar os curiosos livros produzidos na época, o que endossaria a tese do jogo de avessos.

Como pondera Gema Vallín, procurando equilibrar as leituras "literárias" e "historiográficas" da cantiga do Rei,

> Si la anécdota evocada en la cantiga difícilmente puede ser otra cosa que una caricatura, no cabe pensar, en cambio, que sus protagonistas sean pura ficción. El deán lujurioso y ladrón de podencos muestra un perfil frecuente en la vida y en la realidad medieval: el clérigo que acumula las condiciones de "lubricus et fornicator, impudicus et *venator*", donde lo último es a su vez imagen de todo lo otro. Pero una burla del estilo de la de Alfonso solo es graciosa cuando se destina a zaherir a un individuo real, a uno de los miembros del círculo de cofrades poéticos. *Un vejamen nunca es enteramente ficticio*[40].

A ausência de dados históricos que contornem a relação – ou de "confrade poético" ou de inimigo político – entre o Sábio e o ardoroso (e ardiloso) clérigo de Cádiz intimida,

38 Gema Vallín arrisca uma hipótese sedutora: a relação entre "e filhar-lh' ei a maior / sa cadela" com o nome da soldadeira Maior García que aparece em outras cantigas como amante de um "arcediano". Op. cit., p. 137.

39 Como no *miragre* 125 ("Como santa Maria fez partir o crerigo e a donzela que fazian voda, porque o crerigo trouxera este preito pelo Demo, e fez que entrassen anbos em orden") ou no 132 ("Esta é como santa Maria fez ao crerigo que lle prometera castidade e sse casara que leixasse ssa moller e a fosse servir"). ALFONSO X, el Sabio. *Cantigas de Santa Maria*. Edición crítica de Walter Mettman. Madrid, Castalia, 1986, v. I, 1988; v. II-III, 1989, v. II, pp. 74-78, pp. 91-96.

40 VALLÍN, op. cit., p. 136 (Itálicos acrescentados).

portanto, qualquer conclusão para além do que prudentemente afirma Vallín: uma caricatura poética de um indivíduo real, seguramente, mas, antes, a troça de um parceiro de performances satíricas interessado em *gasaiado*, momento em que, como orienta a Lei XXX, o jogo só se realiza na medida em que os homens e os confrades riem.

Pelo sim, pelo não, penhoremos, se nos for permitido, e com muita cautela, a tese desse *jugar de palabras*.

Ascendência árabe nas Linhagens do *Livro Velho*

Arabic ascendance in the *Livro Velho* lineages

António Rei[1]
IEM / FCSH – UNL
Bolseiro FCT

Resumo

No Reino de Portugal, em finais do século XIII, os representantes das mais antigas famílias de infanções do entre Douro e Minho, nos relatos linhagísticos que produziram, fizeram remontar as suas origens também a ascendentes árabes. Tudo na procura de uma autoridade, uma antiguidade que legitimasse a sua invocação de velha nobreza, ante o poder hegemónico da recente Casa Real portuguesa. Desta forma aqueles senhores, afirmaram a maior antiguidade das suas famílias, declarando que as mesmas, havia séculos, eram os verdadeiros conquistadores, construtores do reino de Portugal. A Casa Real era de recente data e de origem estrangeira, transpirinaica; não, como eles, de secular origem peninsular, na qual se entroncava também o sangue árabe. Assumem, portanto, uma clara origem, étnico-cultural, moçárabe, origem onde se fundiram as elites cristãs e as elites muçulmanas, e dando, portanto, substância sociológica à cultura andalusi, cultura simbiótica, e que constituiu o quadro de referência para os diferentes reinos, muçulmanos, mais a sul, e cristãos, mais a norte, até meados do século XI.

Palavras-chave: Infanções; linhagens; árabe.

Abstract

In the Kingdom of Portugal, at the end of the thirteenth century, the heads of the oldest families of "infanções" (chief warriors) settled between Douro and Minho rivers, in the lineage books they have produced, traced their origins back also to Arab ancestors. All in search of an authority, an antiquity that would legitimize its invocation of old nobility, against the hegemonic power of the new Portuguese Royal House. By that way, those gentlemen proclaim the greater antiquity of their families, stating that they were, for centuries, the true conquerors, the builders of the kingdom of Portugal. The Royal House was recent and of foreign origin, coming from the north of the Pyrenees and not, like them, of secular peninsular origin, in which melted also Arabic blood. They assume a clear origin, ethno-cultural, Mozarabic, which merged origin elites Christian and Muslim elites, and giving therefore sociological substance to the Andalusian culture, symbiotic culture, and that was the frame of reference for the different kingdoms, Muslim, further south, and Christians, to the north, until the mid eleventh century.

Keywords: "Infanções"; lineages; Arabic.

- **Enviado em: 06/04/2013**
- **Aprovado em: 05/07/2013**

[1] Doutor em História Cultural e das Mentalidades Medievais, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa ; Investigador Integrado do Instituto de Estudos Medievais (IEM / FCSH – UNL); Bolseiro Pos-Doc (SFRH/BPD/36484/2007) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT); ajrei@sapo.pt

1. Introdução

Pretendemos abordar aqui, de forma preliminar, uma fonte textual, que tem sido muito trabalhada, do ponto de vista histórico e genealógico, e que dá pelo nome de *Livro Velho de Linhagens*[2].

O contacto com as linhagens nele tratadas fez-nos constatar que em alguns dos antropónimos, e também em alguns dos conteúdos textuais, existem sinais que apontam para uma moçarabização da realidade social dos primórdios das linhagens tratadas na obra[3]. E constata-se ainda também a procura de conseguir um evidente relevo às marcas dessa moçarabização, e que se encontram presentes nos passados, reais ou mitificados, dos personagens que dão corpo e conteúdo àquele mais antigo nobiliário português.

1.1. O *Livro Velho de Linhagens (LVL)*

1.11. O LVL e a sua contextualização politico-social

O *Livro Velho de Linhagens (LVL)* apareceu quando, para a antiga nobreza de raiz portucalense, se tornou sensível uma crise social, com reflexos diretos na sua economia e no seu estatuto.

Três décadas após a conclusão da chamada "Reconquista", quando Afonso III tomara posse das últimas praças algarvias, em meados de Duzentos, e já aquela mesma nobreza não encontrava forma de continuar a conseguir fontes de ingressos, expandindo os seus senhorios territoriais, como era até então tradicional, geralmente através da repartição de alguns dos territórios conquistados, e que eram outorgados, como recompensa, aos senhores intervenientes nas respetivas ações bélicas.

E, dessa maneira, a velha fidalguia começava a sentir-se, cada vez mais, sujeita ao arbítrio do monarca, mercê, por exemplo, das ações fiscalizadoras que tinham dado corpo às

---

2 *Livros Velhos de Linhagens* [Livro Velho e Livro do Deão], ed. crítica de J. Piel e J. Mattoso (*Portugaliae Monumenta Historica. Nova serie*, I), Lisboa, Academia das Ciências, 1980 (1ª ed.: *Os Livros de Linhagens,* ed. Alexandre Herculano, *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores, I*, Academia das Ciências de Lisboa, 1861); J. Mattoso, "Livros de Linhagens", in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993, pp. 419-421.

3 José Mattoso oscilou na direcção da moçarabização dos Infanções, mas assentou a sua dúvida em relação a essa possível realidade, no facto de o domínio politico-militar islâmico a norte do Douro ter sido muito breve (V. Idem, *Ricos-Homens, Infanções e Cavaleiros*, Lisboa, Guimarães & Cª. Editores, 1982, p. 39). Sabe-se, no entanto, que, desde sempre, os fluxos culturais e comerciais ultrapassam, sempre, as fronteiras políticas. Estas não podem conter aqueles. As marcas do sul islâmico entraram fortemente no norte cristão. Não esqueçamos o pormenor que se encontra no episódio da Lenda da Gaia, de o rei Ramiro ao se dirigir à serva moura que encontrou junto ao poço, o ter feito "pela aravia". Pode ser uma mitificação, mas também pode ser uma realidade: os senhores cristãos do norte, os monarcas inclusivamente, saberiam árabe o suficiente para se comunicarem oralmente, e de forma satisfatória, com os do sul.

chamadas inquirições régias[4]; mas, também, através da substituição, nos mais importantes cargos curiais, dos membros daquelas antigas linhagens por indivíduos da nova nobreza emergente, de mais baixa proveniência social, é certo, mas mais cortesã, mais letrada, e também mais disposta a obedecer às ordens do rei[5].

O *LVL* é, antes de tudo, um manifesto de revolta, onde os membros daquela velha nobreza fizeram, simbolicamente, a defesa da sua condição, claramente em perigo, e da sua linhagem, a qual estava ficando seriamente ameaçada com a perda de riqueza, poder e protagonismo[6].

Aquela obra é o último sinal, o testemunho derradeiro de um tempo, de uma cultura de traços senhoriais, feudais e rurais, no momento em que a mesma está sendo definitivamente substituída por uma cultura régia, cortesã e urbana.

1.12. a sua origem

É hoje um dado adquirido de que o *Livro Velho de Linhagens* foi redigido no Mosteiro de Santo Tirso, tendo sido composto entre cerca de 1285 e 1290, a mando de Martim Gil de Riba de Vizela, senhor que assumiu a herança simbólica e linhagística dos Senhores da Maia, que lhe vinha por sua mãe, a primogénita do último dos Senhores daquela linhagem[7].

Fundado por um antepassado materno daquele Martim Gil de Riba de Vizela, este o mentor e mecenas da obra genealógica em causa, aquele Mosteiro de Stº. Tirso, estava, desde a sua própria origem, intimamente ligado à memória daquela linhagem, pois nele fora constituído, desde a sua fundação, o panteão familiar dos Senhores da Maia[8].

---

4 Sobre as Inquirições Régias levadas a cabo por ordem de D. Afonso III, v. Luis Krus, "Escrita e poder: as Inquirições de Afonso III", in Idem, *A Constução do Passado Medieval. Textos inéditos e publicados*, Lisboa, IEM, 2011, pp. 41-58. Sobre as Inquirições, em geral, v. "Inquirições", *Dicionário de História de Portugal* (dir. Joel Serrão), Porto, Figueirinhas, 1989, vol. III, pp. 328-330.

5 Sobre os personagens que operaram aquela alteração sob as ordens de Afonso III, v. Leontina Ventura, *A Nobreza de Corte de Afonso III*, II vols., Coimbra, FLUC, Dissertação de Doutoramento, 1992, policop.

6 O "Livro Velho" […] Afirma-se como texto de combate ideológico, como manifesto da sociedade senhorial", Luís KRUS, *A Concepção Nobiliárquica do Espaço Ibérico (1280-1380)*, Lisboa, FCG / JNICT, 1994, p. 70, n. 60.

7 Sobre Martim Gil (I) de Riba de Vizela, v. Leontina Ventura, *A Nobreza de Corte de Afonso III*, II vols., Coimbra, FLUC, Dissertação de Doutoramento, 1992, policop.; J. Mattoso, "Livros de Linhagens", in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993, pp. 419-421; A. Rei, "Os Riba de Vizela, Senhores de Terena (1259-1312)", *Callipole* 9 (2001), Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp. 13-22, para aquele senhor, especialmente pp. 17-19.

8 A. Rei, "Os Riba de Vizela, Senhores de Terena (1259-1312)".

1.1.3. os seus conteúdos

A obra é designada como "*Livro Velho*" para, dessa forma, identificar o mais antigo livro de linhagens que se conhece em Portugal. Não é conhecido na sua forma integral, ou porque não chegou a ser completado; ou porque perdeu algumas das suas partes constitutivas. Sendo afirmado no respetivo 'Prólogo' que a obra em causa trataria cinco linhagens, apenas subsistiram duas dessas cinco, e uma das quais, incompleta.

É, portanto, uma obra genealógica, de modelo linhagístico, e teve a sua génese entre o meio senhorial mais antigo do espaço portucalense e posteriormente português.

Um dos principais, ou mesmo, o então principal representante da primitiva nobreza portucalense no Reino de Portugal, aquele Martim Gil de Riba de Vizela, mandava pôr, por escrito, as memórias da sua linhagem.

Mas não apenas e estritamente, da "sua" linha ascendente de antepassados, mas também as memórias de mais quatro outras linhagens que, entre os séculos IX e XI, tinham emergido no entre Douro e Minho, e com as quais, mais longinquamente ou mais recentemente, os da Maia se tinham acabado por relacionar, através do casamento de mulheres da sua linhagem nas outras famílias. Essas quatro linhagens eram os de Sousa ou Sousões; os de Bragança ou Braganções; os de Baião ou Baiões; e os Gascos ou de Riba Douro[9].

Ou seja, no momento da composição da coletânea genealógica, já todas aquelas linhagens estavam aparentadas, e todas acabavam por ter os mais longínquos Senhores da Maia também como seus antepassados. Veremos adiante a importância desta ascendência comum.

2 Novas leituras do LVL

1 - c) orgânica textual – uma outra visão

Há uma questão, que tem sido bastante referida, e que tem que ver com a ordem pela qual aquelas linhagens aparecem enunciadas no Prólogo do *LVL*. Elas surgem na seguinte ordem: Sousas, Braganções, Maias, Baiões e Riba Douro.

---

9 Sobre estas linhagens portucalenses, v. J. Mattoso, *Ricos-Homens, Infanções e Cavaleiros* (v. supra n.1); Idem, *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal, 1096-1325*, 2ª.ed., 2 vols., Estampa, 1985, em especial o vol. I, passim; Idem, *A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder*, 4ª. ed. revista, Estampa, 1994. Mais recentemente, e centrados em apenas uma das linhagens, Odília Gameiro publicou *A Construção das Memórias Nobiliárquicas Medievais. O passado da linhagem dos senhores de Sousa*, Lisboa, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, 2000, que trata os Sousa ou Sousões; e em 2004, José Carlos Soares Machado, publicou um estudo de fôlego, sobre *Os Bragançãos. História Genealógica de uma Linhagem Medieval (séculos XI a XIII)*, Lisboa, Ass. Portug. de Genealogia, 2004. Ainda de forma geral sobre todas estas linhagens, v. José Augusto de Sottomayor Pizarro, *Linhagens medievais portuguesas. Genealogias e estratégias (1297-1325)*, Porto, Universidade Moderna, 1999, *passim*.

Tem sido afirmado, também, que o critério que conduziu àquela ordenação, é o da primazia social e de prestígio de cada linhagem.

A questão, que antes de mais nos parece óbvia, é: se a obra foi patrocinada por um herdeiro e chefe de linhagem da Maia, porque coloca a sua em terceiro lugar, e não em primeiro? Não entenderia ser a sua a primeira e de maior prestigio? É, convenhamos, um pouco estranho, para uma obra, destinada, entre outras coisas, a ser um texto encomiástico, um panegírico da própria linhagem do mentor daquela empresa, que aquela ordem reflita o que hoje designamos por um género de "ranking" social, no qual a família patrocinadora acabasse por não ficar muito bem colocada.

Quanto a nós, entendemos tratar-se de uma ordenação que obedece a um outro critério estrutural: ao referir os "*bons filhos d'algo*" de que vai falar, e dos quais os da Maia são "os mais nobres das Espanhas", coloca-os a todos como participes e pertencentes a um conjunto único. Ao dizer, depois, que se dividem em cinco troncos, deixa pressupor um ponto em que todos têm uma ascendência comum, da qual divergiram em determinado ou determinados momentos.

O facto de ele ter feito uma ordenação em que os da Maia ficaram no meio, coloca-os, quanto a nós, no centro objetivo e simbólico do próprio texto, fazendo deles o tronco principal do conjunto linhagístico, onde depois, vão sendo "enxertados" os outros ramos, através dos casamentos, com varonias das outras quatro linhagens. É a partir deles, Senhores da Maia, que uma determinada ascendência chega às outras quatro linhagens de infanções do Entre-Douro-e-Minho.

É apenas uma leitura possível desta ordenação linhagística presente no *Livro Velho*, mas que, quanto a nós, e pelas razões aduzidas, faz mais sentido do que na proposta anterior, na qual a ordenação apresentada, e em função da conclusão que lhe subjaz, é, no mínimo, algo contraditória relativamente ao conjunto de atributos com que os Senhores da Maia são identificados.

Esta ordenação, presente no *LVL*, já não se constata nos Livros posteriores, nem no *do Deão* nem no *do Conde D. Pedro*[10]: quer porque o número de famílias tratadas aumentou grandemente, o que muito dificultaria uma organização como aquela; quer porque os autores destas duas obras não estão procurando uma exaltação daquelas antigas linhagens, entretanto

[10] J. Mattoso, "Livros de Linhagens", in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Ed. Caminho, 1993, pp. 419-421; Luís KRUS, *A Concepção Nobiliárquica do Espaço Ibérico (1280-1380)*, Lisboa, FCG / JNICT, 1994: sobre aqueles Livros, especial e respetivamente, pp. 71-86 e 113-142.

já extintas na varonia, e também, quase todas, no nome; ou ainda, e por último, porque já não era, certamente, aquela a lógica organizacional das respetivas obras.

A linguagem simbólica do LVL

O *LVL* afirma a antiguidade e o prestígio das linhagens senhoriais autóctones, as famílias dos Infanções de entre Douro e Minho, por comparação com a Casa Real portuguesa, muito mais recente, atendendo à respetiva varonia borguinhona.

Mais: aquele Livro foi, ele mesmo, o produto explícito dessa manifestação de prestígio, e dessa afirmação de precedência e, portanto, de implícita autoridade e legitimidade a que se arrogavam aqueles senhores portucalenses e que lhes daria um direito inquestionável à posse dos seus domínios e direitos, relativamente ao que entendiam serem interferências não justificadas nem justificáveis, por parte dos monarcas do Reino português.

Eles eram, segundo faziam constar, e disso exaravam registo, os descendentes daqueles que tinham andado a "*filhar o reino de Portugal*", muito antes, várias gerações antes, de Henrique de Borgonha ter demandado estas paragens.

A Casa Real tinha a sua origem no casamento, ocorrido em finais do século XI, de D. Henrique de Borgonha com D. Teresa, filha de D. Afonso VI de Leão e Castela, o Conquistador de Toledo, o Imperador.

Enquanto aquelas linhagens – os Maias, os Sousões, os Bragançes, os Riba Douro e os Baiões - remontavam a antigos presores ou senhores de fronteira, que desde o século IX tinham sabido sobreviver e manter as suas casas, em artifícios de diplomacia e de estratégia, colocando-se sempre algures, procurando sobreviver, escapar-se, autonomizar-se, dos poderes cristão asturiano-leonês, a norte; e do islão cordovês, a sul.

Parecem privilegiar, como os demais moçárabes, uma coexistência entre cristãos e muçulmanos peninsulares, apesar de nem sempre totalmente pacífica[11].

De qualquer foram, uma atitude, bem diferente da que tinham os cristãos que vinham d'além-Pirinéus para com os hispânicos em geral, quer estes fossem muçulmanos, quer fossem mesmo moçárabes. Recordemos, por mero exemplo, a conquista de Lisboa.

[11] O facto da submissão à Igreja de Roma e à «clunização» do cristianismo portucalense se dever também à proximidade que se dera entre as Casas de Leão e Castela, por um lado, e da Borgonha, por outro, e o facto de tal processo não ter sido nada pacífico, bem pelo contrário, poderá ter estado presente na mente de Martim Gil de Riba de Vizela, herdeiro dos Senhores da Maia, por linha feminina, quando ordenou que se compusesse o *Livro Velho de Linhagens*, onde exaltava as origens dos seus antepassados e dos outros senhores naturais, sobre a do monarca de Portugal, direto descendente daquele Henrique.

Não esqueçamos que os senhores cristãos daquelas paragens, os chefes das linhagens, com seus colaterais e súbditos, também acompanharam Muhammad ibn Abî 'Amir, o famoso *hâjib* que se autointitulou de *Al-Mansûr*, até Compostela, e também no regresso, até Lamego, onde foram agraciados pelo mesmo poderoso ministro de Córdova, e de onde cada um regressou, com os seus, para as suas terras[12]. Até o local de separação nos indica que eles eram daquela região, e que aquele ponto era quase um ponto equidistante dos seus domínios: Maias, Sousões e Baiões a noroeste; Gascos ou Ribadouro a oeste; e Bragançones a nordeste.

I – I- Análise textual – alguns indícios

Vejamos pois, quais as fontes de prestígio e de legitimidade que os da Maia, como porta-vozes destas cinco primeiras famílias, ou clãs, portucalenses evocam por sobre a própria família real portuguesa.

A primeira versão da *Lenda da Gaia* ou *de Dom Ramiro* presente no *LVL* é a mais antiga e fidedigna, quer do ponto de vista genealógico quer do ponto de vista linguístico.

Mais curta, tem, no entanto, toda a informação necessária; enquanto a segunda versão amplifica a anterior, e nessa paráfrase textual acaba, algumas vezes, por confundir alguns dos conteúdos textuais. Aparentemente mais informada e erudita, é, no entanto, muito menos clara.

Vamos apenas ver a questão relativa à denominação do filho do Rei Ramiro[13] e de Ortiga / Aldara.

Na 1ª versão quando diz que o rei Ramiro pôs nome ao filho, chama-o de "Alboazar". É a primeira e única vez que alguém é designado com tal nome em toda a primeira versão do relato.

---

12 Al-Mansûr quando regressou da sua expedição a Compostela, ao despedir-se, em Lamego, dos condes moçárabes do actual norte português, de entre Minho e Mondego, e que o tinham acompanhado naquela mesma expedição, ofereceu-lhes os chamados "mantos de honra" com que os soberanos de Córdova presenteavam alguns dos seus mais importantes convidados ou principais súbditos. Eram feitos com os filamentos do chamado "*abû qalamûn*", os quais lhes davam particularidades únicas, de beleza e sumptuosidade (sobre este material, sua identificação e origem, A. REI, "Santarém e o Vale do Tejo, na geografia árabe", *Arqueologia Medieval* nº 9, Mértola / Porto, CAM / Afrontamento, pp. 61-75, especialmente as pp. 72-74. Mais antigo, não tão específico, mas ainda sobre este material, v. J. VALLVÉ, "La Industria en al-Andalus", *Al-Qantara* I (1980), pp. 209-241, p.228).

13 Este "Rei Ramiro", que a versão 2 chama de "Ramiro II", não seria o monarca que figurou na História com aquele nome, mas antes um seu tio homónimo, filho de Afonso III, o Grande, que em 925, após a morte de seu irmão Fruela II, se proclamou Rei, sem sucesso, pois acabou sendo reconhecido seu sobrinho Afonso IV, filho de Ordonho II (sobre esta questão de identidade do progenitor dos da Maia, que não obstante, descenderiam, por varonia, dos monarcas asturo-leoneses,v. Luiz de Mello Vaz de São Payo, "Ramiro II, sobrinho da Condessa Mumadona e Ramiro II progenitor da linhagem Maia", in *Genealogia & Heráldica* nºs. 5/6 (2001), Porto, Univ. Moderna, pp. 230-245.

Enquanto na 2ª versão aquela palavra surge sempre associada ao nome do Senhor do castelo de Gaia (que na 1ª versão aparece como "Abencadão"; e na 2ª, como "Aboazar Alboçadam"), e só no final desta 2ª versão refere então o filho do casal como "Aboazar Ramirez", dizendo depois que foi conhecido como "çid Abozar" porque fez "*muitas lides com mouros*".

Enquanto esta última denominação aparece, na 2ª versão, como um título conseguido após vários recontros vitoriosos tidos com os muçulmanos; no 1º relato, apesar de só aparecer o nome "Alboazar", uma passagem mais adiante é, no entanto, muito esclarecedora: "*o padre [...] lhe punha este nome porque seria padre e senhor de muito boa fidalguia*" (o sublinhado é nosso).

Esta passagem, na parte final do relato, é na realidade, a tradução completa, em português, do antropónimo do filho; cujo significado o autor da 2ª versão já não conhece, dizendo, por isso, tratar-se de um título e conseguido por razões bélicas.

"Alboazar" é a expressão árabe *Abû l-A'ṣâr*[14], que é traduzível por "*pai* ou *origem das linhagens*", ou seja, concorda plenamente com a explicação medieval anterior: "*padre [...] de muito boa fidalguia*". E o que terá caído, na 1ª versão, foi o "Cid"[15], que existe na 2ª versão, e que significa "Senhor". Vemos assim que aquela tradução correta do árabe se completa, dando-nos o sentido integral da expressão antroponímica que identificaria o filho do casal.

Mais: quem redigiu a versão original, que não será nenhuma das que conhecemos, pois o segundo relato não depende directamente do primeiro, mas ambos parecem depender de um texto matriz desconhecido (X), eventualmente em árabe.

Atendendo ao exemplo onomástico que vimos atrás, podemos afirmar que terá existido a versão original (X), e que esta que terá dado origem, traduzida ou copiada, às duas que conhecemos: a 1, mais simples, resumida e segura do ponto de vista linguístico; a 2, que será posterior, algo devedora também à 1, mas mais parafraseada, mais extensa, mais confundida e confusa.

O autor da versão original, como dizíamos, teria acesso à língua árabe. Ou porque a conhecia ele mesmo, ou porque alguém próximo lhe facultaria as informações necessárias. Se esta versão original não tiver sido traduzida do árabe antes da sua utilização como fonte do

14 "*Abû l-'Asâr*" é literalmente "Pai dos tempos [: o chefe carismático]"; mas também tem a leitura, que cremos, neste contexto, muito mais significativa, de, "*Pai das linhagens*", ou seja epónimo, tronco de linhagem, progenitor). Cf. Federico Corriente, *Dicionário Árabe-Español*, 2ªed., Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1986, p. 514.

15 "*Cid*", forma dialectal magrebi para "*Sayyid*" (*Senhor*, no sentido de *Dominus*. Em propriedade designa o descendente do Profeta que vem pelo neto Al-Hussayn; o que vem pelo neto Al-Hassan é chamado de "Sharîf": "Nobre").

LVL, então o redactor deste, ou a equipa que o integrava teria algum elemento com o necessário conhecimento do idioma árabe.

Pois quem redigiu aquela expressão "*Sayyid Abû l-A'ṣâr*" seria, não apenas um bom conhecedor do idioma árabe, mas conheceria mesmo a nomenclatura genealógica árabe, pois a expressão utilizada, revela, toda ela, erudição e conhecimentos daquela natureza. E da mesma forma quem traduziu a expressão em causa, pois ela está bem traduzida.

Será que o próprio autor seria ele mesmo um letrado com origens moçárabes, que tomara votos naquele Mosteiro? [16] Ou haveria, mais tarde, quando da composição do *LVL*, em Stº Tirso, algum árabe letrado, escravo ou convertido, que auxiliasse o redactor do *LVL*?

Não esqueçamos que por essa mesma época se estava traduzindo, também em meio senhorial, o chamado *Livro de Rasis*, com recurso a muçulmanos letrados que integravam as equipas de tradutores[17].

A informação genealógica árabe que surge logo no início da versão 2 é que ainda nos coloca questões não resolvidas, relativamente à versão 1, mas cuja análise não poderá ser feita aqui.

Mas há outros sinais de moçarabização nestas linhagens: a presença de *kunyas*[18] árabes, para além da que observámos, em nomes dos chefes de linhagem das primeiras gerações, é mais um sinal cheio de significado, na forma e no conteúdo, e que pretendemos tratar num futuro próximo.

Do ponto de vista estritamente genealógico, e tendo em atenção o primeiro dos da Maia que aparece na documentação, precisamente o fundador do Mosteiro de Santo Tirso, Aboazar Lovesendes, em 978, não repugna colocar, algures entre cerca de 920 / 925 e esta última data, uma geração intermédia, atendendo também à média de vida daquela época.

Aquele filho, que aparece designado por um conjunto onomástico a que falta o nome próprio, pois temos apenas uma *kunya* árabe e um patronímico germânico, poder-se-ia

---

16 Não é incomum esta presença da herança cultural árabe nos meios monásticos portugueses, pois no verso de alguns documentos que tinham perdido o seu valor probatório, provenientes do Mosteiro de Alcobaça, aparecem exercícios de caligrafia árabe e cópia de pequenas frases em árabe, já na Baixa Idade Média (informação documental fornecida pelo Dr. Gonçalo Lopes, a quem agradeço).

17 Sobre esta tradução do chamado *Livro de Rasis* de árabe para português, v. António Rei, *Memória de Espaços e Espaços de Memória. De Al-Râzî a D. Pedro de Barcelos*, Lisboa, Colibri, 2008, especialmente pp. 69-85; IDEM, "A tradução do Livro de Rasis e a memória da Casa Senhorial dos Aboim-Portel", in *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales* nº 33 (2010), Lyon, ENS Éditions, pp. 155-172.

18 *Kunya* é a construção que começada por "Abû" (pai), identifica um homem como pai do seu primogénito varão. Mas este é o significado literal. A mesma expressão não associada ao nome de um indivíduo, mas ao de um lugar ou a uma determinada característica pessoal, identifica a pessoa em causa como detentora daquele lugar ou daquela característica. É nesta última acessão que *kunya* se tornou no étimo da palavra portuguesa alcunha: palavra ou expressão que identifica uma pessoa, em função de uma ocupação ou profissão, de uma característica, física ou qualquer outra.

chamar Lovesendo Ramires, ser filho de Ramiro e pai de Aboazar Lovesendes. Este último, poderia ter nascido por volta de 950, e teria cerca de 28 anos quando da fundação do mosteiro. E assim poderá ser resolvida a questão: porque razão Aboazar é Lovesendes e não é Ramires (apesar do relato 2 pretender colmatar essa falha)? A verdade é que não nos chegou, efetivamente, um nome pessoal, nem um possível patronímico para além da titulatura de *Sayyid Abû l-A'ṣâr*.

I - A *nobilitas* árabe

Desta forma, com a composição deste *Livro de Linhagens*, os da Maia, e por intermédio deles todas as outras linhagens referidas, descendiam de um filho de uma nobre árabe, eventualmente com parentescos emirais e califais, chamada Artiga ou Ortiga[19]; e também descendente de sangue régio asturo-leonês.

Era, portanto, a ascendência árabe que tornava os da Maia "*os mais nobres em todas as Hespanhas*". Eles, e todos os que deles descendiam passavam, em consequência daquela origem, a aceder a essa condição de elite, de *nobilitas*, que lhe vinha do sangue árabe, e que eles consideravam por cima da que poderia ser conseguida por mercê de um rei cristão, fosse ele asturiano, leonês ou português. A sua condição de nobre vinha-lhes no sangue, e não dependia, em nada, daquilo que qualquer monarca cristão lhes pudesse ter concedido.

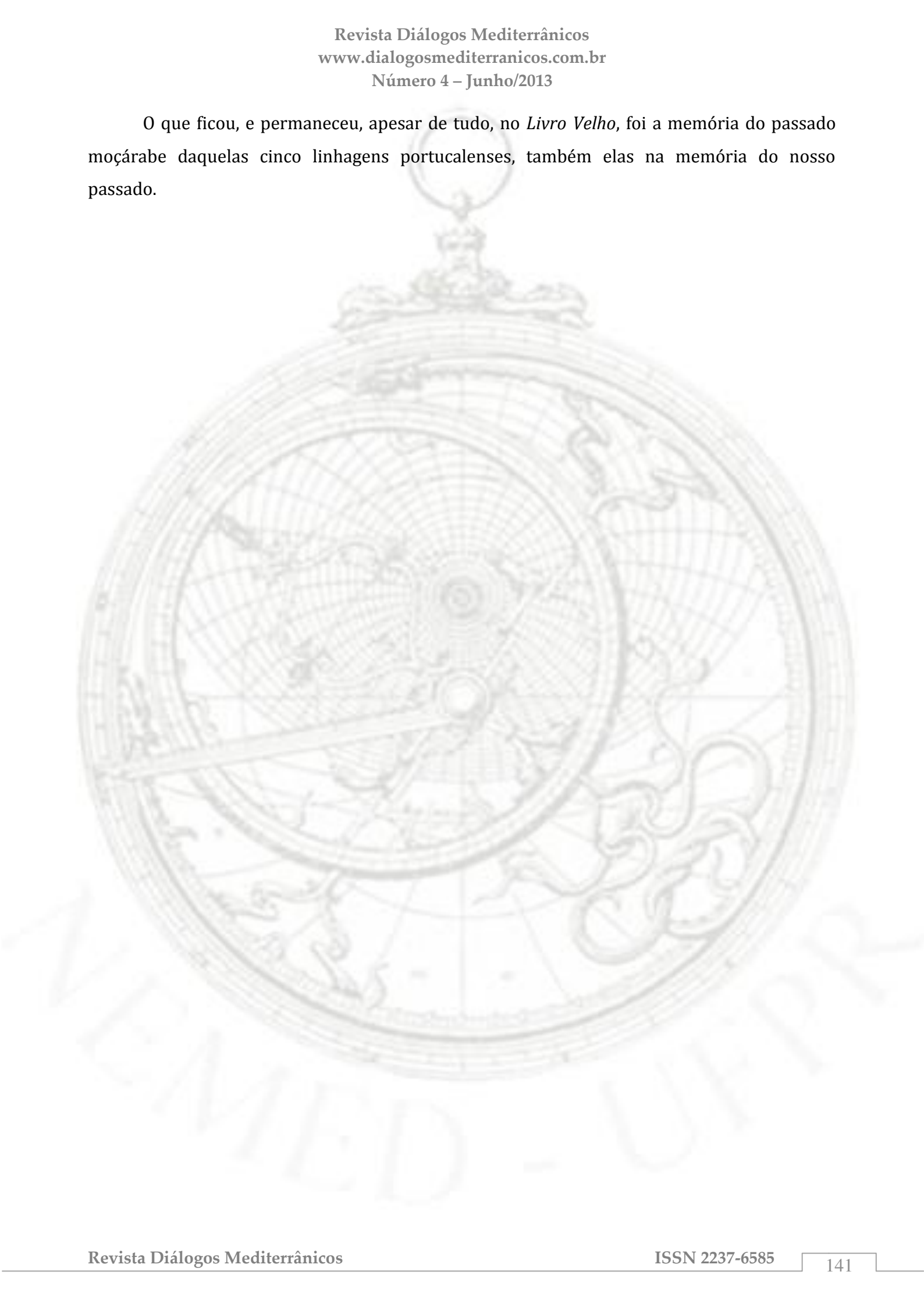
O seu sangue árabe, por si só, enobrecia-os, e assim não deviam nada da sua nobreza a ninguém, nem dependiam, em nada, de ninguém; nem do rei então reinante, nem de qualquer outro, antepassado daquele ou não.

Concluindo: terá sido este motivo que levou Martim Gil de Riba de Vizela a promover a composição deste *Livro de Linhagens*, que apesar de incompleto, revela uma estruturação e um conjunto de informações *sui generis*, que não volta a ser repetida, daquela forma, nas composições genealógicas posteriores.

E se existiram moçárabes, que o foram por apenas integrarem a simbiose cultural hispânica, será que não se poderão considerar moçárabes aqueles que além de viverem numa realidade social e cultural mesclada, foram ainda, eles mesmos, também mais a expressão biológica dessa realidade civilizacional? Não esqueçamos que vários califas de Córdova, como 'Abd al-Rahmân III e Al-Hakam II, foram filhos de mulheres cristãs do norte peninsular.

[19] Queremos deixar as questões relativas aos parentescos e ligações familiares desta senhora árabe para um estudo futuro que se foque essencialmente nesses aspetos.

O que ficou, e permaneceu, apesar de tudo, no *Livro Velho*, foi a memória do passado moçárabe daquelas cinco linhagens portucalenses, também elas na memória do nosso passado.



As hagiografias franciscanas

The Franciscan hagiography

Cibele Carvalho[1]
Uninter Centro Universitário

Resumo

O presente artigo apresenta uma definição de hagiografia e realiza a analise das hagiografias franciscanas do século XIII buscando as características básicas de cada uma, bem como sua estrutura. O desenvolvimento desse artigo nasce de reflexões realizadas em minha tese de doutoramento. A hagiografia, gênero pouco trabalhado no século XX por gerar várias desconfianças sobre sua credibilidade como fonte, hoje se torna uma das fontes mais interessantes para se entender aspectos de um passado muitas vezes nebuloso. A hagiografia passou a ser um objeto de estudo relevante no século XXI, onde podemos perceber interesses políticos, religiosos e econômicos por trás de suas construções. No caso das hagiografias franciscanas, elas nos relatam uma história franciscana conturbada e rica em nuances. Os conceitos que geram conflitos dentro e fora da Ordem são abordados de uma maneira subjetiva, mas uma leitura mais aprimorada revê esses termos. Assim, pretendo analisar a estrutura utilizada por cada hagiógrafo em suas respectivas hagiografias.

Palavras-chave: Hagiografia; estrutura; Idade Média; franciscanismo.

Abstract

This article presents a definition of hagiography and performs the analysis of the thirteenth century Franciscan hagiography seeking the basic characteristics of each, as well as its structure. The development of this paper arises from reflections made in my doctoral thesis. Hagiography, gender bit worked in the twentieth century by generating several misgivings about its reliability as a source, today becomes one of the most interesting sources for understanding aspects of the past often hazy. Hagiography became an object of study relevant to the twenty-first century, where we can see the political, religious and economic behind their buildings. In the case of Franciscan hagiography, they report an in Franciscan history and rich in nuances troubled. The concepts that generate conflicts within and outside the Order are addressed in a subjective way, but a more enhanced revise these terms. Thus, I analyze the structure used by each hagiographer in their hagiographies.

Keywords: Hagiography; structure; Middle Ages; Franciscan.

● **Enviado em: 09/05/2013**
● **Aprovado em: 05/07/2013**

[1] Doutora em História Medieval pela Universidade Federal do Paraná. Orientadora e corretora de Tcc pela Uninter Centro Universitário.

A Hagiografia

Hagiografia é um gênero literário utilizado para narrar a vida de pessoas que são consideradas santas pela Igreja ou que tenham uma relação com o sagrado (profetas, messias, mártires, etc.). Procuramos uma definição geral dos pesquisadores para relatarmos a origem da palavra hagiografia. Silveira, no livro em que analisa a relação dos escritos hagiográficos franciscanos com a literatura, formula uma definição de hagiografia muito adequada para o presente estudo.

> Santo ou sagrado significa em grego "ágios". Devido ao acento aspirado da letra a, como o h inicial do alemão, em português se escreve hagios. A vida de um santo é hagio-grafia, escrito sagrado ou sobre o sagrado ou santo. A Bíblia é por excelência uma história sagrada. Por isso, os autores de seus vários livros não se denominam historiadores, mas hagiógrafos. Assim se chamam também, na Antiguidade cristã e na Idade Média, os que escreveram a Vida de um santo.[2]

Também pode ser definida pela literatura como:

> HAGIOGRAFIA – Do grego hagiografia, escritos relativos aos santos. Sinônimo de "hagiologia", designa os textos destinados a relatar a vida dos santos. Comum desde a Idade Média nos países católicos ou que receberam influência da Igreja, a hagiografia ostentou caráter literário até o século XVIII, quando passou a incorporar as preocupações cientificizantes despertadas na ciência historiográfica do tempo. Com o Romantismo, as vidas dos santos inspiraram poetas e dramaturgos. [...][3]

Hagiografia é um gênero literário utilizado para narrar a vida de pessoas que alcançaram a santidade. Portanto, hagiografia na Idade Média significa retratar a vida de homens ou mulheres, que ao longo de suas vidas agiram de forma a determinarem sua condição de sagrado. "Hoje em dia, valorizamos as hagiografias pelo que contaram sem querer: tudo que referem sobre os costumes e a maneira de pensar do tempo é importante como vestígio histórico."[4]

No caso das hagiografias franciscanas percebe-se que "os escritores da Idade Média, como é natural, olharam São Francisco à luz da fé, da teologia, da História da Salvação, e não

2 SILVEIRA, Ildefonso. *Retrato de Santa Clara de Assis na literatura hagiográfica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p. 11.
3 MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultriz, 2004. p. 37.
4 PEDROSO, José Carlos Corrêa. *Fontes Franciscanas apresentação geral.* Piracicaba: Centro Franciscano de Espiritualidade, 1998. p. 17.

simplesmente à luz da história humana."[5] Segundo Martino Conti, as hagiografias também podem adquirir outro aspecto.

> Sob o aspecto literário pode-se repetir das biografias franciscanas o que foi dito a propósito dos Escritos de São Francisco. Elas constituem um verdadeiro e próprio mosaico de citações, alusões e ressonâncias bíblicas, em parte textuais e em partes adaptadas. O fato já tinha sido evidenciado pelos editores de Quaracchi[6], que tiveram o cuidado de transmitir em nota as numerosas citações ou palavras bíblicas de que é tecido o discurso sobre São Francisco, provenientes de contextos diversos.[7]

O gênero hagiográfico é uma escrita baseada em rima ou verso, contendo elementos de laudação do indivíduo biografado. Sua característica principal é contar acontecimentos vividos que demonstrem a santidade da pessoa. "O gênero hagiográfico, mesmo se a evolução da concepção da santidade no século XIII lhe dá um pouco mais de liberdade, está ainda cheio de estereótipos."[8]

Na verdade não existem obras referentes unicamente ao gênero, mas sim autores que ao trabalharem com temas referentes a hagiografias antigas, explicam um gênero ou detalhes específicos. A linguista Maria Clara de Almeida Lucas, membro do departamento de Linguística da Universidade de Nova Lisboa, também apresenta uma definição de hagiografia.

> A narrativa hagiográfica, como subgênero literário em língua portuguesa, de raízes bem mergulhadas na nossa Idade Média, tem características próprias que a diferenciam da crônica, da épica e da novela comum. Não se deve esquecer que sob cada hagiografia existe um intertexto peculiar, que não exclui o valor criativo apropriando-o às circunstancias e dando-lhe nova vivencia. As hagiografias são, afinal, textos poéticos em prosa, pela fantasia que transfigura e pela sua índole simbólica.[9]

Contudo as hagiografias seguem um modelo tardio. Algumas seguem um modelo hagiográfico judaico-cristão (vida de Jesus), modelos pagãos (encontro de Buda com o leproso) entre outros. Devemos ter muito cuidado ao tratar a análise destas fontes hagiográficas, muitas vêm carregadas de juízo de valores que o biógrafo cita como sendo do santo, mas muitas vezes é dele próprio. As hagiografias trazem as prerrogativas de legitimação para si (sacralização de sua figura).

---

5 SILVEIRA, Ildefonso. *O passado interroga São Francisco*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 77.

6 O Colégio de compiladores de Quaracchi é especializado na transcrição dos manuscritos franciscanos para língua vulgar. A edição crítica das "Fontes Franciscani" foi realizada por eles, temos o texto na língua latina e a tradução para o italiano. Nesta mesma edição esta baseada a tradução portuguesa.

7 CONTI, Martino. *Estudos e Pesquisas sobre o franciscanismo das origens*. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 171.

8 LE GOFF, Jacques. *São Luís*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

9 LUCAS, Maria Clara Almeida. *Hagiografia Medieval Portuguesa*. Portugal: Instituto de Cultural e Língua Portuguesa, 1984. p. 37.

Os biógrafos medievais desconheciam nossos avanços na análise de fontes orais ou a atitude de imparcialidade do historiador diante de seu objeto. "Esta síntese pode levar à falsa conclusão de que todos os hagiógrafos e todas as vidas de santo são iguais. Mesmo que o gênero literário tenha grande força, com seus moldes e o modo de refletir do tempo, pode haver enormes diferenças de um para outro autor, explicável por razões várias."[10] Ildefonso Silveira especialista em franciscanismo e por muitos anos professor de metodologia da investigação histórica da Pontifício Universitá Ateneu "Antonianum" di Roma, assim menciona os hagiógrafos medievais:

> Na Idade Média, os chamados hagiógrafos "compiladores" também podiam manipular as informações colhidas de outras fontes, adaptá-las, omiti-las, dar-lhes outro significado. Podem ser justificados: não queriam enganar ninguém, pois tinham a intenção de edificar o leitor, e não primeiramente de lhes mostrar a "verdade" histórica, "objetiva". Descreviam a sublimidade do santo. Era o que queria o leitor. O mesmo faz um biografo moderno divulgador, que busca nas informações de várias origens o que lhe agrada literariamente, sem preocupação critica.[11]

Vemos claramente que a preocupação do hagiógrafo não é a veracidade dos fatos, ou sua exata cronologia. Seu interesse é demonstrar através do que escreve a relação de seu objeto com o sagrado, relatando fatos que julga serem de importância para a construção do seu "escrito sobre o sagrado".

> Neste sentido, "escrito sacro" estende-se a um número muito amplo de documentos que, no seio das várias culturas e nas diferentes épocas da história, são destinados a estabelecer normas religiosas e culturais, a definir o conteúdo de revelações e verdades religiosas, a fixar de modo perene preces, invocações, juramentos, exorcismos, a expor doutrinas ou verdades religiosamente relevantes.[12]

Na literatura hagiográfica, os biógrafos ao descreverem detalhadamente lugares, paisagens, modelos e costumes de uma dada região percebemos nas entrelinhas dados do cotidiano medieval. Apesar de esse não ser seu principal objetivo, sempre algum detalhe da sociedade acaba sendo relatada sem a intenção do autor. As hagiografias apresentam esta característica por mostrarem coisas que não eram do interesse do enunciador. São a memória do próprio cristianismo, na medida em que preservam, resgatam e difundem seus valores. Através desta forma literária de discurso, a Igreja manifesta uma forma de controle,

10 SILVEIRA, I. *Retrato de Santa Clara de Assis (1194-1253)*: na literatura hagiográfica. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. p. 17.
11 SILVEIRA, op. cit., p. 47.
12 EINAUDI: Mytos-logus. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989. p. 222.

utilizando-se do discurso hagiográfico que vem carregado de moral cristã e exemplos de conduta.[13] "O livro sacro e o escrito sacro podem assumir a função de regulamentação da vida do grupo não só sob o aspecto cultural, mas também sob o legal, tornando-se neste sentido, a fonte divina ou revelada da autoridade e do direito."[14]

Podemos encontrar vários comentários referentes ao gênero hagiográfico, bem como algumas definições. Porém, as hagiografias são definidas por particularidades e especificidades de cada uma, não devemos de modo algum generalizar essas fontes que como já foi mencionado que nos revelam tanto, mesmo sem querer.

> Os textos hagiográficos, que, apesar de tratarem do mesmo assunto – vida de santos -, apresentam diferenças formais e incorporam idéias diferenciadas, devido às transformações ocorridas ao longo da Idade Media nos ideais de espiritualidade e nas concepções de santidade.[15]

A hagiografia teve seu nascimento na Antiguidade tardia, mas foi na contemporaneidade que muitos começaram a duvidar de sua importância para historiografia como documento digno de confiabilidade.

> Vauchez e Brown sugerem que as propostas do gênero hagiográfico eram parcialmente promocionais: uma legenda celebrava a grandeza de um santo em particular, com o objetivo de encorajar sua veneração. A evidência de milagres é considerada tão indispensável quanto a evidência de conduta virtuosa na vida dos santos: uma reforça a outra, ajudando a garantir que a declaração de santidade vinha de Deus e não só da com o propósito de edificação dos fieis.[16]

Neste sentido, devemos examinar com minúcia as fontes hagiográficas, definindo o seu gênero literário e a proposta que está contida nelas. Devemos buscar nas entrelinhas as razões para a constante escrita de novas hagiografias sobre Francisco. Cada qual utilizando um conceito para defini-lo, deixando transparecer em muitos casos aspectos pessoais do autor. Atualmente, várias são as possibilidades de análise de um discurso hagiográfico, podemos contar com uma gama diversificada de autores e pesquisadores no assunto. O que de

13 CARVALHO, Fabrícia A. T. *O discurso de controle da Igreja no século XIII*. In: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues. (Org.) Atas da VI Semana de estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ. Rio de Janeiro: IFCS, 2006. p. 119.

14 EINAUDI, op. cit., p. 225.

15 CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. *A tipologia da santidade na Península Itálica entre os séculos XI e XIII*. In: SILVA, Andréia C. L. F. da; SILVA, Leila R. (Org.) Atas da IV Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001. p. 80.

16 FORTES, Carolina Coelho. *Pressupostos teóricos para o estudo da hagiografia*. In: SILVA, Andréia C. L. F. da; SILVA, Leila R. (Org.) Atas da IV Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2001. p. 175.

certo modo auxilia no trabalho, dando suporte teórico para nos reportarmos a esses documentos.

> O essencial disso a que os hagiógrafos chamam Vida dos santos é então a prática habitual da devoção e das virtudes. Essa concepção da Vida, que é, de fato, um gênero literário, se afasta muito de nossa concepção de uma biografia. Se há acontecimentos na vida de um santo, eles não formam uma sequência cronológica. O hagiógrafo, em cada capítulo, dá precisões sobre a conduta habitual do santo e, mais raramente, conta uma pequena história exemplar ilustrando seus propósitos.[17]

Quando realizamos a análise de uma hagiografia, que compreende a história do nascimento à morte de um indivíduo que através de seus atos e exemplos alcançou a santidade[18]. Devemos ficar atentos às variações que o discurso sofre ao tratar de temas ou fatos que sejam considerados conflituosos na vida do biografado. "O lugar e a cena influenciam diretamente a enunciação"[19]. No caso das FF encontramos os mais diversos relatos para tratar de um mesmo objeto, Francisco. Encontramos hagiógrafos que citam fatos conturbados e outros que nem mencionam esses fatos.

As hagiografias do século XIII apresentam características do gênero da época. Segundo Spina, "são empenhadas, no sentido em que uma intenção pedagógica, didática, apologética, missionária, edificante, preside sua elaboração"[20]. Demonstram aspectos próprios do público[21] a qual querem atingir, sendo cada uma, a sua maneira única.

> Delehaye[22] nos faz notar que o hagiógrafo não é só um historiador, mas uma testemunha da fama de santidade e do culto de um herói cristão. O hagiógrafo é um crente que escreve para crentes. Guiado por seus critérios de fiel, tende a preservar o santo e sua ação divina.[23]

Isso fica claro nas hagiografias de Francisco, a preservação de uma imagem perfeita é buscada em cada capítulo realizado pelo hagiógrafo. Porém, as hagiografias franciscanas nem

---

17 LE GOFF, J. *São Luís*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 303.

18 Santidade termo utilizado para designar ou nomear atitudes de um nível superior ao dos homens comuns, conceito amplamente citado pela Igreja em seus discursos religiosos.

19 MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1997. p. 32.

20 SPINA, S. *A cultura literária Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997. p. 20.

21 As hagiografias eram destinadas à leitura dos frades e religiosos de outras ordens. Exemplares eram enviados para cada província e cópias (códices) eram realizadas por compiladores. Poucos fiéis tinham acesso a essas hagiografias. Primeiro, porque poucos sabiam ler e segundo porque eram passados oralmente os feitos dos santos, durante os sermões.

22 DELEHAYE, Hippolyte. Apud. FORTES, Carolina Fortes. *A produção literária dominicana no século XII*: uma breve visão sobre a hagiografia. In: COSTA, Sandro da; SILVA, Andréia C. L. F. da; SILVA, Leila R. (Org.) Atas do Ciclo: A Tradição Monástica e o Franciscanismo. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2003. p. 131.

23 FORTES, Carolina Fortes. *A produção literária dominicana no século XII*: uma breve visão sobre a hagiografia. In: COSTA, Sandro da; SILVA, Andréia C. L. F. da; SILVA, Leila R. (Org.) Atas do Ciclo: A Tradição Monástica e o Franciscanismo. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2003. p. 131.

sempre tornam Francisco a base de construção, mas a Ordem encontra nestes textos uma colocação centralizada e decisiva para a vida do "santo". A Ordem para os hagiógrafos de Francisco eram a razão de sua santidade.

As hagiografias franciscanas

Vita Prima (1229)

O primeiro biógrafo de Francisco, Tomás de Celano nasceu por volta de 1185 na cidadezinha de Celano, nas montanhas dos Abruzos, não longe de Roma. Acolhido na Ordem, em 1215, pelo próprio Francisco, como ele conta[24] foi à Alemanha como missionário em 1221, como afirma Jordão de Jano:

> O primeiro ministro provincial da Alemanha foi Frei Cesário que, preocupado em cumprir eficazmente a obediência que lhe fora imposta, tomou consigo os seguintes frades: [...] Tomás de Celano, que depois escreveu a Primeira e Segunda Legenda de São Francisco.[25]

Provavelmente ingressou na Ordem muito preparado, porque sua maneira de escrever demonstra bons conhecimentos literários e um amplo domínio do latim. Não foi por acaso que ele foi o escolhido para escrever a hagiografia de Francisco.

Em 1223 foi nomeado custódio, como diz Jordão de Jano: "No mesmo ano nomeou Frei Tomás de Celano como custodio de Mongúncia, Worms, Colônia e Espira."[26] Logo passou a vice-provincial da Alemanha, na ausência de Cesário de Espira. É provável que estivesse em Assis em 1228 para a canonização de São Francisco, pois pertencia a uma equipe de copistas que a Ordem manteve em Assis.

Passou uns trinta anos trabalhando na biblioteca do Sacro Convento, em Assis, e dando assistência às Clarissas de Tagliacozzo, nas Marcas de Ancona. Em 1256, assim acreditam muitos críticos, completou a *Legenda de Santa Clara Virgem*. Pela sua forma de escrita, há quem lhe atribua também a autoria da bula de canonização de Santa Clara, mas não podemos firmar com certeza essa autoria.

Também alguns estudiosos apontam João de Celano, autor da *Quasi stella matutina*, como seu irmão. Celano morreu em 1260, e está sepultado em Tagliacozzo.

---

24 SILVEIRA, Ildefonso; REIS, Orlando dos (Org.). *São Francisco de Assis*: escritos e biografias de São Francisco de Assis; crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscanos. Petrópolis: Vozes, 2000. No artigo irei me referir a essa coletânea de *Fontes Franciscanas* com a sigla FF (1Cel, parágrafo 57).

25 FF (Crônica de Jordão de Jano, parágrafo 19).

26 FF (Crônica de Jordão de Jano, parágrafo 30).

Com a autoria de Frei Tomás de Celano chegaram até nós cinco livros nas Fontes Franciscanas. A *Vida l* (ICel), a *Vida II* (2Cel), o *Tratado dos Milagres* (3Cel), a *Legenda Chori* (4Cel) e a *Legenda de Santa Clara Virgem* (a Legenda de Santa Clara Virgem, não será trabalhada, pois não é objeto de nossa análise).

A *Primeira Vida* foi escrita a pedido do Papa Gregório IX em 1228 e apresentada ao pontífice no dia 25 de fevereiro de 1229. Sua obra está dividida em Prólogo, onde o autor justifica as razões para a elaboração da hagiografia, iniciando "Quero contar a vida e os feitos de nosso bem-aventurado pai Francisco."[27] Podemos perceber já na primeira frase as intenções do autor, edificar a imagem de Francisco com milagres e fatos que marcaram sua trajetória de "rapaz rico e dissoluto"[28] até uma figura que suscita interesse de todos que conhecem sua história.

A narração hagiográfica é realizada em 30 capítulos e 87 parágrafos no primeiro livro. Essa é a estrutura organizativa escolhida por Tomás de Celano para retratar a vida e obra de Francisco. Ao olharmos a divisão de *Vita Prima*, devemos pensar que Celano escreve num período de fervorosa devoção logo após a morte de Francisco, momento este onde a memória dos que viveram e conviveram com Francisco estava fresca, mas também se encontravam com as emoções "a flor da pele". Isso com certeza acarretaram certos excessos nos relatos e muitos exageros ao longo da hagiografia, bem como algumas falhas. Sabatier aponta:

> Quando Tomás de Celano terminou sua legenda percebeu, melhor que ninguém, as lacunas desse trabalho para o qual só conseguiu reunir um material insuficiente. Elias e os outros frades de Assis lhe haviam contado a juventude de Francisco e sua atividade na Úmbria, mas havia longos períodos sobre os quais não recolhera nenhum dado, independente de haver preferido, quer por prudência quer por amor da paz, guardar silêncio sobre certos acontecimentos. Parece também indicar a intenção de retomar sua obra para completá-la.[29]

Notamos que Celano tinha consciência de suas falhas ou excessos, mas por um bem maior (paz no interior da Ordem) optou por se abster em certos dados da vida de Francisco. Porém, mesmo com essas lacunas uma obra hagiográfica pode nos revelar com sutileza os detalhes mais simples e ao mesmo tempo mais complexos de uma Ordem que se formava ao lado da história de vida de seu fundador.

Por ordem do Capítulo Geral de Paris, em 1266 (onde o Ministro Geral da Ordem era Boaventura) foi ordenado que queimassem bem como todos os exemplares de obras escritas

27 FF (1Cel, prólogo, p. 177).
28 SPOTO, Donald. *Francisco de Assis*: o santo relutante. Rio de Janeiro, 2010. p. 62.
29 SABATIER, Paul. *Vida de São Francisco de Assis*. Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2006. p. 58.

sobre São Francisco antes da *Legenda Maior* obra escrita por Boaventura. A *Vita Prima* só veio a ser encontrada de novo em 1768, graças aos estudiosos bolandistas que ao realizarem uma varredura em um dos conventos acabaram por se deparar com a obra na íntegra.

No ano de 1230, Celano escreveu também uma versão abreviada da *Primeira Vida*, que se chamou *Legenda ad usum chori*, e foi usada pelos frades até 1263, antes da grande fogueira realizada pelo então Ministro Boaventura.

A *Vida Segunda* foi escrita em 1247, aproveitando parte do material apresentado pelo ministro geral Crescêncio de Iesi, que havia solicitado um ano antes que todos os membros da Ordem que tivessem algo para relatar sobre Francisco, que escrevessem e encaminhassem para fazer parte de uma nova vida do "santo". Nessa nova empreitada, Celano trabalhou com uma equipe, que era responsável pela coletânea do material e ele ficou apenas com redação final.

A *Vida Segunda*, também foi destruída em 1266, sendo encontrada somente em 1806. *O Tratado dos Milagres* foi escrito por Celano sob encomenda do Ministro Geral João de Farina, sendo redigido entre os anos 1250 e 1253. Também foi destruído em 1266 e reencontrado em 1899.

Esses quatro livros tiveram sua primeira edição crítica publicada em 1941, Annalecta Franciscana. Na biografia *Vita Prima*, Celano mostra um Francisco com bondade, amor ao próximo e desprendimento por causas impossíveis. Um homem irredutível em seus interesses e ações, que jamais abandonaria a pobreza, humildade e caridade, que são uma marca registrada de sua figura, segundo o próprio Tomás de Celano.

Vejamos uma citação do autor a respeito da determinação Francisco:

> Porque tinha chegado o tempo determinado, o servo do Altíssimo, assim preparado e confirmado pelo Espírito Santo, seguiu o ímpeto sagrado de seu espírito, pelo qual se chega aos bens melhores, desprezando os que passam. Alias, não lhe era permitido adiar mais: uma doença mortal estendia por toda parte seus efeitos nefastos e paralisava tantas almas, que qualquer demora do médico podia ser fatal para elas. Levantou-se, pois, armado do sinal da santa cruz, e, tendo preparado um cavalo, montou e, levando consigo rica peça para vender, foi depressa para a cidade de Foligno[30]. Tendo vendido como de costume tudo que levara, o feliz mercador abandonou lá também o cavalo em que fora montado, depois de receber o preço que valia. De volta, livre da carga, vinha pensando com visão religiosa no que fazer com o dinheiro. Admirável e repentinamente convertido para as coisas de Deus, achou que era pesado demais carregar aquele dinheiro por mais uma hora que fosse. Considerando simples areia todo aquele pagamento, apressou-se em desfazer-se dela. Como vinha vindo na direção de Assis, encontrou à beira do caminho uma igreja

30 Francisco teve que voltar e pé cerca de quinze quilômetros.

> erguida havia muito tempo em honra de São Damião e agora ameaçando ruína por sua muita antigüidade.
> Chegando a ela, o novo soldado de Cristo, comovido por tão urgente necessidade, entrou cheio de temor e de reverência. Encontrando lá um sacerdote pobre, beijou suas mãos consagradas cheio de fé, deu-lhe o dinheiro que levava e contou-lhe ordenadamente seu propósito. O sacerdote ficou espantado e, admirando aquela incrível e repentina conversão, recusou-se a acreditar no que ouvia. Com medo de ser enganado, não quis aceitar o dinheiro oferecido. Tinha-o visto, por assim dizer, um dia antes, vivendo regaladamente entre os parentes e conhecidos e manifestando sua loucura mais que os outros. Mas o jovem insistia teimosamente, e com palavras ardentes procurava convencer o sacerdote que, pelo amor de Deus, lhe permitisse viver em sua companhia.
> Afinal o padre concordou em que ficasse, mas, por medo de seus pais, não recebeu o dinheiro, que Francisco, verdadeiro desprezador de todas as riquezas, jogou a uma janela, tratando-o como se fosse pó. Pois desejava possuir a sabedoria que é melhor do que o ouro e adquirir a prudência que é mais preciosa do que a prata.[31]

Uma característica apresentada na obra de Celano é a determinação de Francisco em realizar sua vida evangélica e mostrar para os outros esse exemplo de "vida perfeita". Na citação acima que se refere ao início do processo de conversão de Francisco vemos um homem com medo, mas determinado em seu intento de "viver uma nova vida".

Quando escreve no ano de 1229 sua obra, a Ordem está envolvida em questões de desvio de comportamento dos frades, vários acusados de heresia, por formar grupos alheios a Igreja. A hagiografia de Celano inaugura uma tentativa de trazer novamente os frades para perto da Igreja chefiada por Gregório IX (1227-1241) e da própria Ordem representada nesse momento por Frei Elias de Cortona.

Sabatier se refere a esse momento:

> Ao contrário, não se pode esperar encontrar ali detalhes que poderiam apoiar as pretensões dos adversários de Elias, daqueles zelantes indóceis que já ostentavam com orgulho o título de Companheiros do Santo e procuravam constituir, na Ordem, uma espécie de aristocracia espiritual.[32]

A questão de conflito interno se torna bem clara nesta citação, o grupo espiritual começava a se formar e a dar os primeiros nuances de uma luta pelo poder e principalmente pelo controle da Ordem com os conventuais, representados por Frei Elias de Cortona.

---

31 SILVEIRA, Ildefonso; REIS, Orlando dos (Org.). *São Francisco de Assis*: escritos e biografias de São Francisco de Assis; crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscanos. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 185.

32 SABATIER, op. cit., p. 57.

Também deve-se lembrar que Sabatier exagerou nas suas argumentações e criticas à *Vita Prima*, mas sobre o conflito cada vez mais visível dentro da Ordem, isso não há a menor dúvida. Verifica-se essa mesma constatação em outros autores como Raoul Manselli[33].

A determinação de uma biografia para inaugurar o culto ao novo "santo" vem ao encontro do interesse inerente de mostrar aos frades a representação de um Francisco ideal e extremamente obediente à hierarquia eclesiástica. Serviria de modelo para seus frades e um exemplo a ser seguido como norma geral. Coube a Celano realizar essa tarefa de representá-lo de uma maneira a atender aos interesses da Igreja e não ferir as pretensões dos mais radicais.

A Legenda dos Três Companheiros (1246 – "A Carta de Grécio")

A Legenda dos Três Companheiros foi objeto de estudo do pesquisador L. Waddingus, quando escreveu os *Annales Minorum*[34], no século XVII. A primeira edição impressa da Legenda foi feita em 1798 pelo bolandista C. Suyskens, que a batizou com o nome de "Apêndice inédito à Vida Primeira, elaborado por três companheiros do próprio São Francisco"[35]. A partir desta data, *a Legenda dos Três Companheiros* com *A Carta Grécio* (parte introdutória) passaram a serem consideradas autênticas.

A *Legenda dos Três Companheiros*[36] está dividida em uma Epístola ("*Carta de Grécio*" 11/08/1246) e mais 18 capítulos com 73 parágrafos. Esta é a estrutura organizacional da hagiografia escrita pelos três companheiros, sistematizada de maneira que nos revela um Francisco preocupado com o que ele estava fundando, bem como com os vários tipos sociais que compunham a sua Ordem. Para os três companheiros, Francisco sempre teve muito bem determinado os rumos que queria para seus irmãos. A pobreza na hagiografia é apresentada como a base para a perfeição alcançada por ele. Muitas vezes utilizam de técnicas de escrita para camuflar a "pobreza", se valendo de palavras de igual valor ou que acabam remetendo a ela.

33 MASELLI, Raoul. *São Francisco*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
34 WADDINGUS, L. *Annales Minorum*. Firenze: Quaracchi, 1933.
35 Esse apêndice é a "*A Carta de Grécio*" do ano de 1246.
36 "Em todos os manuscritos, esta Legenda é precedida de uma carta endereçada ao Ministro Geral e assinada pelos frades Leão, Rufino e Ângelo. É desta carta que a obra tirou o nome tradicional de Legenda dos Três Companheiros. É, hoje, portanto, certo que algum deles não é o autor do texto e que a carta, ou não está em seu lugar, ou então, o que me parece mais razoável, deve servir de prefacio a todo o "pacote" de documentos dos quais os Companheiros se teriam feito fiadores." DESBONNETS, T. *Da intuição a instituição*. Petrópolis: CEFEPAL, 1987. p. 160.

Muitos anos depois o franciscanófilo Paul Sabatier[37] dizia que a *Legenda dos Três Companheiros* era o melhor texto sobre São Francisco, apesar de ver claramente que as autoridades da Ordem (Frei Elias) possam ter influenciado a escrita do texto. Mas logo depois Sabatier encontra o *Espelho de Perfeição,* deixando de lado a *Legenda dos Três Companheiros*. Faz afirmações sobre a datação da *Legenda dos Três Companheiros* afirmando que foi escrita em 1246 e o *Espelho da Perfeição* em 1227, um erro na datação levou o estudioso a cometer essa falha grotesca e que acabou prejudicando seus trabalhos sobre as Fontes Franciscanas.

Vários códices da *Legenda dos Três Companheiros* foram encontrados em lugares diferentes dentro de conventos beneditinos, agostinianos e até mesmo franciscanos. Agora só faltava a datação exata da fonte para torná-la mais um instrumento de análise da vida de Francisco e do surgimento da Ordem. Finalmente o francês Theophile Desbonnets[38] (1972) acabou defendendo que a primeira versão da *Legenda dos Três Companheiros* era mesmo de 1246, com uma metodologia de confrontamento e comparação do texto com outros documentos. Já para outro estudioso francês Pierre Béguin, a *Legenda dos Três Companheiro*s não representa todo o material enviado pelos Companheiros, nem mesmo faz parte dele, mas sim foi escrita antes da *Vida II* de Celano, e utilizando partes do *Anônimo Perusino*. Mas suas teorias são rebatidas até os dias de hoje e não se confirmou sua tese.

Desbonnets afirma que a *Carta de Grécio* faz sim parte da Legenda e também pode ser percebida em outras fontes como *Compilação de Assis* e *Anônimo Perusino.* O confrontamento de fontes hagiográficas franciscanas se tornou um hábito comum para buscar a veracidade e o momento exato de sua produção. Muitas fontes foram datadas a partir de trechos iguais reproduzidos em outras como é o caso do *Especulum Perfectus* que devido aos dados contidos serem iguais aos de *Vita Prima* acabou gerando uma confusão relativa à datação. Até os dias de hoje os dados contidos nesses documentos permitem uma conclusão precisa sobre sua produção.

Em 1980, Raoul Manselli[39] sugeriu que se desse à *Legenda dos Três Companheiros* o nome de "Legenda de Assis" porque ela é muito detalhista em relação a Assis, contendo 34 citações da cidade.

A obra que estamos analisando é uma verdadeira Legenda, que narra em ordem a vida de Francisco, provavelmente não foi escrita na integra pelos três companheiros de Francisco

37 SABATIER, Paul. *Vida de São Francisco de Assis*. Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2006.
38 DESBONNETS, T. *Da Intuição à Instituição*. Petrópolis: Cefepal, 1987.
39 MANSELLI, R. *São Francisco*. Petrópolis: Vozes, 1997.

(apesar de não podermos afirmar que não foram eles, já que encontramos vários resquícios da escrita característica de Leão, por exemplo) que escreveram a *Carta de Grécio*.

A *Legenda dos Três Companheiros* nos fornece alguns dados que nos ajudam a situá-la no tempo. Por exemplo, ao citar Gregório IX (1227-1241) um "de saudosa memória"[40] e dizendo que ele foi protetor dos irmãos "até o fim de sua vida"[41], assim deve ter sido redigida após 22 de agosto de 1241, ano da morte do papa.

A localização de realização da fonte se torna possível porque a Legenda faz diversas referências a Assis, a seus moradores e ao espaço físico da cidade. Narra os fatos cotidianos e menciona os moradores com carinho e esperança, como se fizesse parte do local.

O escritor da biografia não faz referencia aos acontecimentos que sacudiam a Ordem, parece não se importar com isso. Porém não devemos pensar que fosse imune ao que estava acontecendo dentro da Ordem. Por isso se torna muito importante sabermos um pouco do que estava acontecendo no ano 1246 e um pouco antes.

No ano de 1240, o Papa Gregório IX e o Imperador Frederico II estavam em guerra, os reis começavam a delinear sua função e tentavam centralizar seu poder. As tropas imperiais cercavam Assis para colocar fim as possessões papais. Nessa mesma ocasião, os sarracenos sob ordens do imperador tentam invadir São Damião (lugar onde se encontrava Clara)[42]. Em 1241, cercaram novamente Rieti e Assis para mais uma vez impor suas ambições de domínio desses centros comerciais, que apesar de serem cidades pequenas eram rota de passagem de caravanas. Frei Bernardo de Quintavalle primeiro companheiro de Francisco morre nesse ano no Sacro Convento de Assis.

No ano de 1243, o então Ministro Geral Haimo de Faversham, estabelece normas litúrgicas, uma tentativa de conter os mais exaltados dentro da Ordem, nesse momento as diferenças entre espirituais e conventuais era latente e inevitável. Neste período são publicados um missal e um breviário franciscano que serviriam de modelo para toda a Igreja. Em junho deste ano é eleito o papa Inocêncio IV (1243-1254).

Em 1244, morre o ministro geral Haymo de Faversham, o capítulo elege como novo geral Frei Crescêncio de Iesi, o mesmo que escreve aos primeiros companheiros pedindo que escrevam tudo que lembrarem sobre Francisco.

40 FF (Legenda dos Três Companheiros, parágrafo 24).
41 FF (Legenda dos Três Companheiros, parágrafo 67).
42 ROTZETTER, Anton. *Clara de Assis*: a primeira mulher franciscana. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 248.

Neste mesmo ano o papa se refugia em Lion, França para fugir do imperador. No ano de 1245, Inocêncio IV convoca um concílio para julgar o imperador e em 14 de novembro escreve a Carta *Ordinem Vestrum*, que segundo Merlo,

> Na *Ordinem vestrum*, é reafirmada a norma eleitoral segundo o qual podiam participar do capítulo para eleição do Ministro geral os Ministros provinciais e um Custódio de cada Província, que tinha a representação eleitoral ("vox") de seus "pares". Mas a carta de Inocêncio dá, sobretudo, indicações sobre os problemas da pobreza, que levam a uma considerável mitigação das orientações e dos vínculos pauperistas contidos na Regra.[43]

Esta carta dá direitos aos frades para que não tenham só o necessário, mas que tenham conforto, o que foge totalmente da proposta da Ordem e do próprio Francisco. A carta do papa é só início do conflito que perdurará por vários séculos o "*usus pauper*".

No ano de 1246, Frederico II declara guerra a todos os que apóiam o Papa, inclusive os frades. Muitos são mortos, expulsos ou encarcerados. No dia 11 de agosto, Frei Leão, Frei Rufino e Frei Ângelo escrevem em *Grécio a carta* que enviam ao ministro geral. No ano de 1247, no capítulo geral de Lion (13 de junho) os frades elegem Frei João de Parma como ministro geral.

Legenda Maior (1266)

João de Fidanza (Boaventura) nasceu em Bagnoregio no ano de 1221. Na infância apresentou uma grave doença, que segundo ele próprio conta após a invocação do nome de São Francisco por sua mãe, Boaventura alcançou a cura.[44]

No ano 1234, seguiu para a Faculdade das Artes de Paris, onde se graduou no ano 1240. Segundo narram algumas fontes, ingressou aos 17 anos na Ordem dos Franciscanos, onde assumiu o nome de Boaventura. Talvez estivesse motivado pela devoção a São Francisco que lhe vinha da infância, e ainda pela admiração a Alexandre de Hales[45], foi um dos discípulos e com o mestre aprendeu as bases teóricas agostiniana.

Estudou teologia, provavelmente sob Alexandre de Hales (+ 1245), porque o chama de pai e mestre. Boaventura começa o magistério no ano de 1248 como bacharel bíblico, com o Comentário ao Evangelho de São Lucas; conforme os estatutos da Universidade, dois anos depois, como bacharel sentenciário, explicaria a *Sentenças.*

---

43 MERLO, Grado Giovanni. *Em nome de São Francisco*: história dos Frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. p. 74.

44 (*Sermão do Beato Francisco*, sermão 3).

45 Um dos grandes teólogos do franciscanismo.

Entre os anos de 1250 e 1251; na mesma sequência deveria chegar ao doutorado em teologia em 1253. Frente às dificuldades criadas para os religiosos conseguirem seu título reconhecido principalmente os franciscanos devido ao uso do estudo dentro da Ordem e o afastamento que os estudos poderiam causar do ideal primitivo.

Como sabemos os franciscanos por muitos anos foram rechaçados nas Universidades devido ao "usus pauper" conceito que os persegue onde quer que eles estejam. Com Boaventura não foi diferente. Apesar de várias bulas papais aumentarem os direitos dos franciscanos em relação à proposta primitiva, muito ainda tinha por se fazer.

Provavelmente, Boaventura só conseguiu o título de Mestre em 1257. Porém, após tanta espera pelo título, abandonou o magistério, passando então ao posto de Ministro Geral da Ordem franciscana; tinha exatos 36 anos. Entretanto Boaventura não paralisou as suas preocupações intelectuais. Foi ao mesmo tempo, um homem de estudo, de ação e um homem místico. Dedicou-se à causa da Ordem (organizar a Ordem, defendê-la de acusações injuriosas e moldar a mente dos frades para uma nova Ordem), à sua espiritualidade e à pregação em geral.[46] No ano de 1260 começa a escrever uma nova hagiografia referente a Francisco.

A *Legenda Maior* na visão de Boaventura seria um divisor de águas, antes uma infinidade de biografias que geravam conflitos entre os frades e desconfiança do clero, agora uma biografia definitiva e oficial para ser lida e divulgada como a única verdadeiramente legítima e a representação mais fiel de Francisco. Na apresentação da nova hagiografia no ano de 1263, no Capítulo de Pentecostes, Boaventura ordenou a apreensão de todas as hagiografias anteriores referentes ao "santo" para que fossem queimadas e a sua se tornasse a única biografia de Francisco. Era uma tentativa desesperada de realizar novamente uma unificação da Ordem em torno de uma única imagem de Francisco e que evitasse ainda mais conflitos na Ordem.

Sua obra está dividida em um Prólogo, 15 capítulos e um apêndice com milagres. O livro não pode ser entendido como uma narrativa histórica atual. Além do mais, ele parece querer tirar Francisco das contingências históricas e colocá-lo fora do tempo.

Pode ter sido influenciado por sua fonte principal, a Vida II de Celano, mas ele mesmo diz: "A história nem sempre segue a ordem cronológica dos fatos. A fim de evitar confusão, preferi ser mais sistemático. Por isso, ora agrupei acontecimentos que se deram em tempos

[46] Vide: NASCIMENTO, Carlos Arthur Ribeiro do. *Um mestre no ofício*: Tomás de Aquino. São Paulo: Paulus, 2011. p. 15-22.

diferentes, mas se referiam a assuntos semelhantes, ora separei outros que ocorreram ao mesmo tempo, mas se referiam a assuntos diferentes"[47].

Mesmo afirmando que visitou os lugares em que o santo viveu e que conversou com pessoas do seu tempo, a maior parte dos fatos narrados pela *Legenda Maior* são tirados de Celano. Também utiliza citações do *Anônimo Perusino* e várias citações do Evangelho, para justificar Francisco como "o anjo do sexto selo".

Para compreendermos melhor a obra de São Boaventura, vale ressaltar que foi escrita em um momento em que muitos frades eram acusados de "joaquimistas". Joaquim de Fiore foi um abade do sul da Itália, que viveu de 1135 a 1202. Ficou muito conhecido por suas profecias, em que dividia a história em grandes eras: A Era do Pai abrangia todo o tempo antes de Cristo. A Era do Filho devia chegar até 1260. A Era do Espírito Santo começaria em 1260.[48]

No último decênio antes de 1260, os religiosos estavam entusiasmados com essa proposta. Principalmente, os mais radicais (no interior da Ordem) exageravam no seu apego ao passado da Ordem e na vida praticada pelos primeiros frades. Pregavam uma retomada da Regra não Bulada de 1221, que para eles "seria a única verdadeira e pura", ainda não apresentava as várias sanções que seriam impostas ao longo da história franciscana. O "Testamento" também possuía um peso grande nos ideias dos mais radicais, apresentava a essência do franciscanismo e do ideário de Francisco. O "Testamento" era apenas simbólico e o que continha não guiava a vida de um frade.[49]

Boaventura pretendia com sua hagiografia romper as barreiras impostas pelos mais radicais e mostrar um Francisco atemporal, ou seja, fora de todas essas questões impostas pelo tempo e pelo crescimento exagerado da Ordem. Assim coube a ele realizar uma nova biografia de Francisco.

Apresentando Francisco como "Anjo do sexto Selo", Boaventura faz dele a figura central dessa história. Na *Legenda Maior*, Francisco é apresentado como "homem do outro mundo", "quase angelical", o "angélico Francisco". Bem diferente da *Legenda dos Três Companheiros,* onde percebemos uma preocupação em mostrar não apenas Francisco, mas também a sua vivência com seus companheiros.[50]

---

47 SILVEIRA, Ildefonso; REIS, Orlando dos (Org.). *São Francisco de Assis*: escritos e biografias de São Francisco de Assis; crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscanos. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 463.

48 FALBEL, Nachman. *Os espirituais franciscanos*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 49-77.

49 FALBEL, op. cit., p. 52.

50 URIBE, F. *Introduzione alle agiografie di S. Francesco e S. Chiara D'Assisi* (séc. XIII-XIV). Roma: Ratatori, 1996. p. 226-236.

A obra de Boaventura está carregada de influências do autor e de seu tempo, os conflitos gerados pelos frades mais radicais se refletem em sua obra, que acaba por se tornar para muitos estudiosos, a hagiografia mais distante da representação do verdadeiro Francisco. Mas ao contrário do que possa se imaginar, a "pobreza" é uma constante na obra de Boaventura.[51]

Não participou das controvérsias tomistas de 1270[52] que invadiram as universidades e claro a Ordem, mas apoiou tacitamente a oposição, que era agostiniana. Boaventura era um admirador das teorias agostinianas, e sempre que possível colocava as idéias de Santo Agostinho em suas obras.

A obra literária de Boaventura é relativamente grande, principalmente levando em consideração que lecionou apenas 10 anos (1248-1257), a maior parte de seus escritos escolares datam deste período.

As principais são:

- *Comentários sobre as Sentenças* (1248-1255);
- *Quaestiones disputates,* sendo 7 *De scientia christi, 8 de Mysterio Trinitatis, 4 de perfectione evangélica (1257-1258)*;
- *Itinerarium mentis ad Deum* (1259);
- *Breviloquium* (antes de 1257);
- *De reductione artium ad theologiam* (1259?);
- os tratados sobre os *Tópicos, Meteoros,* e *De generatione* de Aristóteles (entre 1260-63).
- *Apologium pauper* (1266).

A última obra de Boaventura é a que mais nos interessa, trata-se da "Apologia a pobreza" onde ele realiza uma defesa da pobreza e claro do modo de vida franciscana, que nesse período realiza mais uma "pobreza pensada", do que uma "pobreza vivida". Veja o que diz Merlo sobre a questão.

> Lá por meados do século XIII ocorrem sempre mais refinadas e ardentes reflexões sobre a *pobreza*, provocando um lento mais inexorável deslizamento da *pobreza vivida* para a *pobreza pensada*, já que o ponto de referência não era mais a experiência religiosa de Francisco, mas a codificação da experiência como se encontrava na Regra (e em outros textos franciscanos de apoio), mediante as *expositiones*, cuja autenticidade (ou a inautenticidade) era estabelecida pelo poder eclesiástico. A "questão pobreza" torna-se "interpretação da pobreza" como caráter peculiar de uma formação religiosa

[51] FALBEL, op. cit., p. 103.
[52] Vide: NASCIMENTO, op. cit., p. 47-53.

> que, baseada na própria "autenticidade evangélica", reivindicava uma eminente presença eclesial e eclesiástica.[53]

Tanto Boaventura, quanto Tomás de Aquino estavam no interior da questão do "usus pauper", alguns mestres da Universidade de Paris acusavam as Ordens Mendicantes de serem falsas, pois pregavam uma pobreza que não viviam. Cada vez mais se afastavam da mendicância e da humildade, seus membros ingressavam nas universidades e buscavam autonomia, o que para as outras ordens era hipocrisia.

Dentro da historiografia franciscana encontraremos uma defesa gradual e que aumenta consideravelmente em apoio à "pobreza pensada" e que nos dias de hoje é uma realidade.

Boaventura deixou também numerosos sermões e escritos de natureza mística, e que não serão enumerados por serem de ordem mística e estritamente religiosa.

Conclusão

Podemos concluir que a estrutura das hagiografias não difere muito uma da outra, o que se modifica é a intenção dos autores ao escrevê-las. Celano (*Vita Prima*), sendo o primeiro, pode ser considerado o que tinha mais liberdade em sua argumentação e construção hagiográfica, os conflitos dentro da Ordem ainda eram velados e a separação não era tão clara como verificamos nos anos seguintes. Também vemos que segue um modelo de hagiografia empregado durante quase toda a Idade Média, apesar de trazer uma novidade essencial "a pobreza como uma dádiva" e Francisco como um baluarte de uma nova "Igreja".

Já a *Legenda dos Três Companheiros* inova em mostrar a Ordem como um fundamento primordial para os conceitos criados e ampliados por Francisco. O centro de toda a narrativa não é o "Santo", mas a Ordem que surge a partir dele. Sua estrutura é simples com argumentação lendária de fatos e atos de Francisco, para os três companheiros tudo era recordação, sendo assim carregada de imaginação e fantasia. Os fardes escrevem para a Ordem e em sua defesa. Não podemos esquecer-nos das acusações contra a "hipocrisia' franciscana. Nada melhor do que símbolos dos tempos áureos para relembrarem o passado franciscano em forma de hagiografia.

A última, mas não menos importante *Legenda Maior* de Boaventura com certeza a mais estudada e discutida das Fontes Franciscanas. Por todas as razões já citadas anteriormente, Boaventura escreve para mudar a Ordem e principalmente unificar. Seus méritos não devem ser desconsiderados nesta árdua tarefa, uma nova hagiografia definitiva para substituir todas

53 MERLO, op. cit., p. 112, grifo do autor.

as anteriores seria a melhor opção. Seu texto extremamente bem escrito e com a utilização de um jogo de palavras prende o leitor e o leva para junto de Francisco de uma maneira mística. Boaventura usou todos os seus recursos linguísticos para mostrar um Francisco "angelical", "anjo do sexto selo" "perfeito". Sua hagiografia é com certeza a que apresenta mais recursos fantásticos para mostrar a passa a passo a vida de Francisco. Mas não podemos descartar a utilização de *Vita Prima* como base para sua composição.

As hagiografias franciscanas nos revelam um Francisco "santo" mais ao mesmo tempo humano. Essa junção é essencial para perpetuar sua imagem e agregar a Ordem ao longo dos séculos, mesmo com todos os conflitos e separações. Isso faz com que cada vez mais a historiografia se interesse pelas fontes hagiográficas.

RESENHAS

ANASTÁCIO, Vanda; NEIVA, Saulo; SANTOS, Gilda. *L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVI^e – XX^e siècles)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, 258p.

Marcella Lopes Guimarães[1]
Universidade Federal do Paraná

● **Enviado em: 30/04/2013**
● **Aprovado em: 04/07/2013**

Trago à revista *Diálogos Mediterrânicos* a notícia benfazeja da publicação de *L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVI^e – XX^e siècles)* para lembrar que, nesses ***diálogos***, incluem-se cenários com os quais a cultura mediterrânica passou a se comunicar mais fortemente a partir da Expansão Ultramarina. Resultado de dois colóquios realizados em 2010, em Paris e no Rio de Janeiro, em que colaboraram três instituições, a saber: Real Gabinete Português de Leitura no Brasil, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Portugal e Universidade Blaise-Pascal (Clermont II) na França, a coletânea é assinada por quinze pesquisadores de centros prestigiados e foi publicada em francês pela Blaise-Pascal, com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

A obra inclui os resumos dos artigos em três línguas: francês, português e inglês e é dividida em três partes: confrontações com o outro, textos e ideias em movimento e nomadismo das formas[2]. Seu prefácio evoca as circunstâncias de elaboração da obra, a cooperação institucional, a trajetória intelectual dos organizadores: Vanda Anastácio, Saulo Neiva e Gilda Santos, que também assinam capítulos, e manifesta o quadro em que a metáfora da ***ponte*** deve ser compreendida. Em primeiro lugar, releitura aberta ao potencial das conexões e das trocas, no reconhecimento de um passado compartilhado[3], que não quer, entretanto, fazer apagar os terríveis vínculos de dominação "presentes nas relações entre os povos"[4]. Na obra, essa releitura parte de fontes, sobretudo, literárias, inclui-se aí o repertório

1 Professora Doutora de História Medieval da UFPR e pesquisadora do NEMED (Núcleo de Estudos Mediterrânicos).
2 Todas as traduções da obra *L'Atlantique comme pont* são de minha lavra.
3 ANASTÁCIO, Vanda, NEIVA, Saulo, SANTOS, Gilda. *L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVI^e – XX^e siècles)*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012. P.12-13.
4 Idem, p.14.

poético e musical do texto de José Miguel Wisnik[5]. Mas não só. Ressalto dois exemplos: o último texto da primeira parte[6], em que a obra de Vicente do Rego Monteiro é evocada (a obra do artista ainda participa da abertura de todas as seções da coletânea, o que contribui para o belo resultado do conjunto), e o último texto do livro, que traz a obra de Adriana Varejão (1964), também capa[7], para o debate.

Na primeira parte, confrontações com o outro, Isabel Almeida traz à cena "o imperador da língua Portuguesa"[8] que atravessou o Atlântico pelo menos sete vezes para uma "conquista espiritual indissociável de uma cruzada política"[9]. No caso, é pelo "novo" oceano, em oposição ao "velho" Mediterrâneo, que a Companhia de Jesus realizaria essa conquista inseparável da coroa portuguesa. Um dos aspectos mais interessantes levantados nessa viagem é o do conhecimento, pois Vieira percebeu que "atravessar a ponte [significou] conhecer o mundo e se reconhecer como predestinado"[10]. Michel Riaudel abraça o desafio de compreender a ponte entre mundos realizada por Diogo Álvares, o Caramuru, de cuja origem e estabelecimento no Brasil pouco se sabe. O pesquisador voltou às fontes lacunares sobre o personagem para compreender o seu papel intermediário, em que sua competência linguística em casos precisos, como o suporte dado ao capitão donatário Francisco Pereira Coutinho (1545-1548), significou salvaguarda dos interesses da coroa. A atuação de Diogo Álvares tão arduamente seguida nos documentos leva o pesquisador a se perguntar se o que motivara o Caramuru foi uma fidelidade às origens portuguesas[11]. Conclui pela confluência de interesses em que essa é uma das possibilidades. Ettore Finazzi-Agrò examina a intermediação cultural de outro personagem, cujo conhecimento do Brasil (e de Portugal) parece incompatível com o perímetro experiencial de sua viagem a esses espaços (a Portugal nunca teria ido...). Trata-se do parisiense Ferdinand Denis que no século XIX se converteu em porta-voz da lusofonia na Europa. Ele contribuiu inclusive para convencer os brasileiros com as ficções imaginárias europeias que refletiam os desejos europeus... Kenneth David Jackson fecha a primeira parte da coletânea, confrontações com o outro, trazendo "canibais a Paris"[12]! Parte de uma defesa da releitura dos códigos europeus, operada pelos modernistas brasileiros, com a mais imediata evocação do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924, e situa a obra de Vicente do

5 « Fernando Pessoa et la chanson brésilienne ». Páginas 149 a 161.
6 "Des cannibales à Paris: le primitivisme satirique d'Oswald de Andrade et de Vicente do Rego Monteiro » de Kenneth David Jackson. Páginas 65 a 75.
7 Obra *Milagre dos peixes* de Adriana Varejão.
8 Verso pessoano (da *Mensagem*) no poema "Antonio Vieira".
9 *L'Atlantique comme pont...*, p.25.
10 Idem, p.27.
11 Idem, p.47.
12 Idem, p.65.

Rego Monteiro como evidência de um diálogo crítico[13] - eu acrescentaria, poderoso e criativo - , com as vanguardas europeias. No livro *Quelques visages de Paris* (1925), Rego Monteiro reinterpreta monumentos emblemáticos da cidade luz com os grafismos indígenas, mais especificamente marajoaras. Entre as páginas 71 e 74, desenhos de Rego Monteiro confirmam a intenção dessa coletânea em francês: dar a conhecer em novas bases, sem renunciar ao belo.

A segunda parte, textos e ideias em movimento, é a maior da coletânea e continua o percurso pela ponte atlântica diacronicamente, da aurora dos tempos modernos[14] à "solidariedade transatlântica", vivida por exilados portugueses no Brasil, no século XX[15]. Lisa Vollendorf guia o necessário descortinamento da voz feminina que revela nuances importantes da "auto-autorização das mulheres"[16] e da confrontação entre os valores de um mundo que se transformava e continuava apegado aos quadros do passado. Como na obra de Vieira, com que esse *L'Atlantique comme pont* começou, ou na defesa de Bernarda Manuel, acusada em 1650, pela inquisição espanhola de judaizar[17], subsistem elementos do espírito de cruzada medieval desta vez em um mundo mais amplo, ou seja, em que a "perdição" aumentou o seu espaço possível. Tobias Brandenberger eleva outras possibilidades da ponte atlântica ao reivindicar a voz histórico-literária do escritor açoriano Gaspar Frutuoso na sua inteireza, não como passagem, mas como "ponto de intersecção e ponto de partida ao mesmo tempo de diversas pontes discursivas atlânticas"[18]. Já o *elogio* é o gênero evocado por Vanda Anastácio na continuidade da travessia. A pesquisadora percebe que ele revela aspectos valorativos da importância do Brasil na competição entre os impérios coloniais, estabelece um rol de julgamentos e escolhas (incluídos o apagamento e a anulação) e motiva recepções geradoras de novos sentidos no jogo entre as principais nações europeias do século XVIII. Jean-Yves Mérian aposta em um tema fecundo para a pesquisa acadêmica e valoriza com exemplos o fato de que "ideias novas", importadas de centros de cultura prestigiados, atlânticos e mediterrânicos, só eram adotadas no Brasil em função, - e eu acrescendo, nos limites percebidos no contexto -, das realidades próprias do país. Um dos casos debatidos é o confronto entre as ideias de socialistas utópicos franceses e o problema da escravidão. Lucia Maria Paschoal Guimarães parte da crítica às bases do pensamento de Bernard Baylin para compreender a publicação da revista *Atlantida* (entre 1915 e 1920) como espaço de criação

13 Idem, p.67.
14 "Cartographie des études de genre dans l'Atlantique ibérto-américain à l'aube des temps modernes » de Lisa Vollendorf. Páginas 81 a 96.
15 "Solidarité transatlantique: le dialogue Amérique – Europe instauré par des exilés portugais autour du journal Portugal Democrático (São Paulo, 1956-1975) » de Gilda Santos. Páginas 163 a 177.
16 *L'Atlantique comme pont...,* p.94.
17 Idem, p.91.
18 Idem, p.103.

de uma comunidade na ponte atlântica, em contexto de reflexão crítica a respeito de afinidades e diálogos culturais possíveis entre Brasil e Portugal. José Miguel Wisnik ilumina a releitura operada na travessia atlântica ao indicar a apropriação realizada por Caetano Veloso da poesia de Fernando Pessoa, aventura que passa pela impactação das ideias do pensador português Agostinho da Silva (1906-1994), exilado no Brasil durante o estado novo português. Gilda Santos fecha a segunda parte da coletânea, com outra comunidade atlântica, formada pelo jornal *Portugal Democrático*, que sob os auspícios de outro intelectual português, Joaquim Barradas de Carvalho (1920-1980), divulgaria inciativas e publicaria artigos de grandes intelectuais não só lusófonos, ao longo de vinte anos. Destaque-se que no periódico se intui a viagem ficcional da futura *jangada* de Saramago, vencida pela História...

O Barroco abre a última parte da obra, nomadismo das formas. É um perfeito ensejo, na medida em que Jean-Claude Laborie discorre sobre o jogo entre readequação e perenidade estética, entronizado pela dinâmica própria do movimento em Portugal. Assim, em uma primeira recepção no Brasil, manifesta-se a imitação de modelos, transferência em que atua a Companhia de Jesus, e, em uma segunda, a reconfiguração, impressa na Europa literalmente e vinculada aos seus quadros estéticos. Entretanto, nesse caminho, a própria vida colonial brasileira se transformou, com novas sociabilidades[19] que se manifestaram nas escolhas sensíveis dos artistas. A exposição dos trânsitos estéticos que o teatro e a ópera levaram à cena diversifica ainda mais a ponte atlântica, no texto de David Cranmer. O pesquisador levanta exemplos da propagação do repertório teatral e não se escusa de reconhecer os limites da compreensão do tema, num jogo em que centro e periferia artística não seriam posições estáveis (caso de Portugal em relação às cidades italianas e em relação ao Rio de Janeiro) para o pastiche do texto e sucesso junto ao público.

Como elevar o Atlântico como ponte em travessia literária sem um capítulo sobre a épica? Saulo Neiva assume o desafio ao examinar releituras do passado em três poemas desse gênero povoado de heróis. Conclui que a epopeia do século XX manifesta seu apelo à memória para não esquecer dos sobreviventes outrora escondidos sob a capa de Aquiles (desejo de reparação). O texto de Silviano Santiago é a quarta-capa da obra em que brilha a arte de Adriana Varejão, desestruturando a "cortesia" do azulejo do século XVIII e o planisfério renascentista, com a violência da guerreira e a ferida sangrenta no velho mapa de Lopo Homem (século XVI).

19 Idem, p.189.

L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVI^e – XX^e siècles) escreve em francês a ponte atlântica, não para francês ver! Não ilude os leitores lusófonos como Ferdinand Denis... Vai buscar na Literatura suas fontes para reescrever a História Atlântida e mais. Há muito a História não é a sucessão de eventos acontecidos, inclui entre seus interesses as mentiras que contamos para nos convencer, as imagens, os sonhos, os projetos, as crônicas e as revisões que as épocas intentam operar. Bem haja à coletânea que eleva uma tradição compartilhada entre oceanos de cultura!

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e (coord.). *História da Vida Privada em Portugal – A Idade Média*. Maia: Circulo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p. 479.

Carlos Eduardo Zlatic[1]
Doutorando em História
Universidade Federal do Paraná

● **Enviado em: 02/05/2013**
● **Aprovado em: 04/07/2013**

No ano de 1985, Philippe Ariès e Georges Duby lançaram a *História da Vida Privada*. A empreitada francesa rapidamente encontrou respaldo entre historiadores de outros países, a exemplo da História da Vida Privada no Brasil, dirigida por Fernando Antônio Novais, lançada em 1997.

Em 2011 – vinte e seis anos após o lançamento da coleção francesa –, a *História da Vida Privada em Portugal* chegou ao mercado editorial pelas editoras Circulo de Leitores e Temas e Debates. O diretor da coleção, José Mattoso – exímio medievalista português e autor de uma vasta obra de reconhecido valor –, abre o volume dedicado à Idade Média portuguesa com uma profunda crítica à obra francesa. Sem deixar de reconhecer o esforço e a utilidade da síntese efetivada por Ariès e Duby, o português aponta a fragilidade do emprego do binômio público/privado para o tratamento de períodos anteriores ao advento da modernidade, haja vista a inexistência de um limite preciso entre esses campos.

Seguindo de perto as críticas de Mattoso, Bernardo Vasconcelos e Sousa apresenta a introdução da *História da Vida Privada em Portugal – A Idade Média* e afirma que, tomando como referencia a obra de Duby, o período mais carente "[...] de revisão, aprofundamento e extensão, é a Idade Média"[2], tendo em vista a pouca disponibilidade de fontes apropriadas ao estudo do privado devido ao controle da Igreja sobre a escrita, o que refletia em registros mais alinhados a normas e práticas legitimadas pelo modelo clerical e menos à realidade.

O esquema da obra para a abordagem dos âmbitos que compunham as expressões da vida privada na Idade Média segue um movimento que parte do visível para o invisível, do

[1] Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná e membro do NEMED – Núcleo de Estudos Mediterrânicos.

[2] SOUSA, Bernardo Vasconcelos. Introdução. In: _____. *História da Vida Privada em Portugal* – A Idade Média. Maia: Circulo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p. 18.

exterior para o interior do indivíduo, conforme explicado por Adelaide Pererira Millán da Costa. Portanto, é a partir desta perspectiva que devemos entender as grandes divisões dessa obra em "*Espaços e Lugares*", "*O corpo*" e *"... e a alma*".

Seguindo o esquema acima exposto, o "*Espaço Urbano e Espaço Rural*" são abordados por Adelaide Pererira Millán da Costa e Iria Gonçalves sob a perspectiva da imprecisão dos limites entre público e privado. Contudo, e ainda que pouco delimitados, nas cidades o espaço privado era identificado como o interior das residências, enquanto no meio rural se constituía pelo assentamento dos camponeses.

Presente no espaço urbano e rural, "*A casa*" é abordada por Silvio Conde, que expõe as especificidades próprias dessa edificação no campo – voltada para o trabalho agrícola e a criação de animais – e na cidade – com crescentes restrições espaciais provocadas pela concentração demográfica –, as transformações nas matérias empregadas em sua construção e arquitetura ao longo da Idade Média, sem desatentar para a vivência doméstica que a casa abrigava.

"*O paço*" é entendido por José Custódio Vieira da Silva enquanto símbolo de importância e do nível social do rei, ou nobre que o possuísse. No decorrer do capítulo o autor analisa os cômodos – sala, antecâmara, câmara de dormir, trascâmara, oratório, horto e capela – sob a perspectiva das funções específicas para a vida quotidiana e a intimidade de seus habitantes.

Adentrando as relações de parentesco e as remetendo ao privado, em "*A família: o léxico*", Leontina Ventura propõe um debate em torno do uso do conceito de *família* para a Idade Média. Com este intuito, a autora trata da importância do nascimento, da aliança matrimonial e da descendência para a inserção do indivíduo em relações cujos termos mais adequados ao medievo seriam os de *parentesco* ou de *parentela*, tendo em vista que "[...] a família medieval e a família no sentido actual não se identificam"[3].

Em "*A família – estruturas de parentesco e casamento*", Bernardo Vasconcelos e Souza e José Augusto de Sotto Mayor Pizarro tratam da importância do matrimonio para os nobres – preocupados com a afirmação de suas linhagens – e os não nobres – emprenhados em preservar suas posses –, concluindo que, de acordo com o meio social, os homens adotaram um modelo de parentesco que melhor atendesse aos seus interesses.

No capítulo seguinte, "*A festa – a convivialidade*", Maria Helena da Cruz Coelho trata das projeções da família para seu exterior em períodos festivos – demarcados pelos domingos e

[3] VENTURA, Leontina. A família: o léxico. In: SOUSA, Bernardo Vasconcelos. *História da Vida Privada em Portugal* – A Idade Média. Maia: Circulo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p. 122.

celebrações próprias do calendário litúrgico, casamentos, mortes, feiras, aclamações e entradas régias –, assumidos como tempo do religioso e do sagrado, no qual os homens se recompunham para os dias pesados do cotidiano medieval.

Fechando o trecho da obra dedicado aos espaços e lugares, Luís Miguel Duarte aborda a "*Marginalidade e marginais*" e, logo de início, afirma que o conceito de *marginal* se tornou por demais impreciso após os anos 60 do século XX, para, a partir deste pressuposto, delimitar de forma mais precisa aqueles que, dentre os pobres, mendigos, prostitutas, leprosos, judeus, mouros e bandidos foram renegados à margem da sociedade medieval portuguesa.

A parte da obra dedicado ao corpo é iniciada por Iria Gonçalves com "*O nome*", no primeiro momento entendido em seu âmbito privado – atribuído pela família com base no repertório onomástico –, e no segundo como identificação individual ao público – por meio da referência patronímica ao grupo familiar. Por fim, a autora expõe o apodo, identificação dada numa trajetória inversa da acima exposta, ou seja, do público para a aceitação privada.

Em "*A Alimentação*", Iria Gonçalves desenvolve uma descrição pormenorizada da produção de alimentos – grãos, frutas, verduras, carnes – nas diversas paisagens que compunham o reino, sua circulação nos mercado e sua entrada nas cozinhas de grupos mais ou menos abastados, assim como sua preparação, adequada ao poder aquisitivo de camponeses e nobres.

Em "*A criança*", Ana Rodrigues de Oliveira aborda o tratamento dispensado às crianças durante seu nascimento e crescimento, educação – preocupação mais detectada entre os nobres –, as relações familiares e a assistência aos pequenos abandonados para, ao fim do capítulo, refutar a afirmação de que a alta mortalidade de crianças acabava por desestimular os cuidados dedicados a elas durante a Idade Média em Portugal.

Ana Rodrigues Oliveira e António Resende de Oliveira abordam "*A mulher*", tanto no âmbito da nobreza – sendo seu papel relegado à domesticidade, principalmente pelas influências nobiliárquicas e eclesiásticas que surgiram após o século XIII –, quanto no da população menos abastada – com funções voltadas para pequenos trabalhos no campo ou na cidade. Em ambos os casos, a eminência de sua função foi circunscrita aos trabalhos domésticos e a educação dos filhos, o que pressupunha a posse de conhecimentos e saberes, tema que, segundo os autores, carece de maiores estudos.

Em "*A sexualidade*", António Resende de Oliveira aborda como a pregação clerical, em seu discurso de exaltação da abstenção monástica e contenção sexual, encontrou respaldo no poder régio, que passou a legislar sobre o assunto, impondo duras penas à luxúria. Contudo, o

autor salienta ser difícil precisar a influência dessas ações sobre os comportamentos de uma corte que se civilizava, adotando a dissimulação como norma e conduzindo o sexual para a privacidade.

Finalizando a divisão da obra dedicada ao corpo, "*O corpo, a saúde a doença*" coube a José Mattoso, que apresenta o corpo como figura maior da intimidade na Idade Média, sobre o qual deveria haver a contenção dos gestos e o equilíbrio dos humores. A ele era atribuída a podridão terrena do homem, a arena de embates entre forças positivas e negativas, mas também considerado o espelho da alma – perceptível por meio dos gestos. Ao lado das conotações espirituais, o corpo era conhecido profundamente em sua anatomia, exposta em tratados de saúde hispano-árabes.

Por fim, a obra se abre para a alma com o texto de Maria de Lurdes Rosa, chamado "*Sagrado, devoções e religiosidade*", no qual a autora interroga as afirmações da historiografia moderna e contemporânea acerca da vida religiosa com prática privada na Idade Média e afirma que a leitura e a privatização do espaço eclesial não visavam atender o indivíduo, mas se abriam à comunidade. Por fim, a autora questiona a valorização da confissão auricular pela historiografia da década de 1980, e entende a resistência a esta prática não enquanto busca pelo privado, mas antes como o contato direto com Deus.

"*A morte e o Além*" são tratados por Maria de Lurdes Rosa, que se baseia nas críticas acerca da concepção de morte desenvolvidas pela historiografia francesa dos anos 70 do século passado para afirmar que o óbito para o período medieval "[...] nunca foi: privada, individual e definitiva"[4]. Diante deste enunciado, a autora aborda os testamentos para afirmar que a morte era cercada pela preocupação com os demais parentes e entendida como transição para a vida verdadeira e salvação, propiciada pelas orações dos vivos.

Fechando a obra, em "*Memórias*", Mario Jorge Barroca faz referência a um amplo *corpus* documental para expor uma sociedade que, principalmente a partir do século XII, experimentou uma sistematização dos registros escritos como antídoto contra o esquecimento, compondo uma memória voltada à legitimidade do futuro, mas que não possibilitou que todos os relatos chegassem até nossa contemporaneidade.

Diante a multiplicidade de temas e do rigor metodológico pelo qual são tratados pelos seus respectivos autores, coordenados por Bernardo Vasconcelos e Sousa, a *História da Vida Privada em Portugal – A Idade Média* se constitui como importante obra da historiografia portuguesa ao empreender uma profunda crítica ao emprego do binômio público/privado

[4] ROSA, Maria de Lurdes. A morte e o Além. In: SOUSA, Bernardo Vasconcelos. História da Vida Privada em Portugal – A Idade Média. Maia: Circulo de Leitores e Temas e Debates, 2011, p. 406.

para entender a Idade Média e as concepções acerca da emergência do indivíduo moderno na Baixa Idade Média, referencial presente em toda a obra e que logrou dar um tratamento mais rigoroso, evitando anacronismos no emprego desses conceitos para a História Medieval portuguesa.

Por fim, ao se distanciarem da proposta de historia total que caracteriza da *História da Vida Privada* de Ariès e Duby – como apontado por Mattoso –, os historiadores portugueses puderam analisar de forma mais pormenorizada como o contexto político, econômico e social influenciou a delimitação entre os espaços de vivência pública e privada presentes no reino de Portugal.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

A ***Revista Diálogos Mediterrânicos***, publicação acadêmica vinculada ao Núcleo de Estudos Mediterrânicos da Universidade Federal do Paraná, se estrutura em dossiê, artigos isolados, resenhas e entrevistas. Os trabalhos enviados devem obedecer à seguinte normativa:

SEÇÃO	TITULAÇÃO
Dossiê	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Artigos	Doutores; Doutores com co-autoria de Doutorandos.
Resenhas	Doutores; Doutorandos; Mestres; Mestrandos.

1. Extensão: os artigos devem ter no máximo 20 páginas e as resenhas (de livros publicados nos últimos 07 [sete] anos) devem ter até 5 páginas.

2. Todos os textos devem ser digitados em *Word for Windows*. Margens: 2 cm. Fonte e espaçamento: *Times New Roman*, tamanho 12, com entrelinhas 1 ½.

- Para citações com mais de 3 linhas, destacar o texto e utilizar recuo de 4 cm, fonte tamanho 11, espaçamento entre linhas simples.

3. Resumo e palavras-chave: os artigos devem apresentar obrigatoriamente um resumo com, no máximo, 250 palavras, acompanhado de sua versão em Inglês (*Abstract*), ou em Francês (*Résumé*), ou em Espanhol (*Resumen*) ou Italiano (*Sintesi*) e de três palavras-chave, em Português e na língua escolhida para a tradução do resumo.

- Nos casos de artigos não escritos em Português, os resumos e palavras-chaves devem ser escritos em uma das opções de língua citadas, diferente da utilizada no artigo.
- Só serão aceitas resenhas escritas em Português.

4. Título: também traduzido para o Inglês, ou Francês, Italiano ou Espanhol. Centralizado, fonte tamanho 16, em negrito.

5. Caso a pesquisa tenha apoio financeiro de alguma instituição, esta deve ser mencionada em nota de rodapé.

6. Citações e notas de rodapé: devem ser apresentadas em fonte *Times New Roman* corpo 10 e de acordo com as normas seguintes e em rodapé:

- Citação de Livros: SOBRENOME, Nome. *Título do livro em itálico***.** Edição. Cidade, Editora, ano, p. ou pp.
- Citação de artigos de revistas ou capítulos de livros: SOBRENOME, Nome. "Título do Artigo" In *Título do Periódico em itálico***.** Cidade, Editora, Ano, Vol., nº, p. ou pp.
- A primeira nota deverá conter informações sobre o autor do texto, para conhecimento do editor, sendo suprimida na versão para os avaliadores.

7. Não serão aceitas bibliografias.

8. Os trabalhos deverão, obrigatoriamente, apresentar todos os itens acima.

9. Toda correspondência referente à ***Revista Diálogos Mediterrânicos*** deve ser encaminhada de forma eletrônica, pelo seguinte email: revistadialogosmediterranicos@hotmail.com