



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Nina Barbieri Pacheco

O conceito de Amor e a estética da Luz na *Crônica Troiana*:

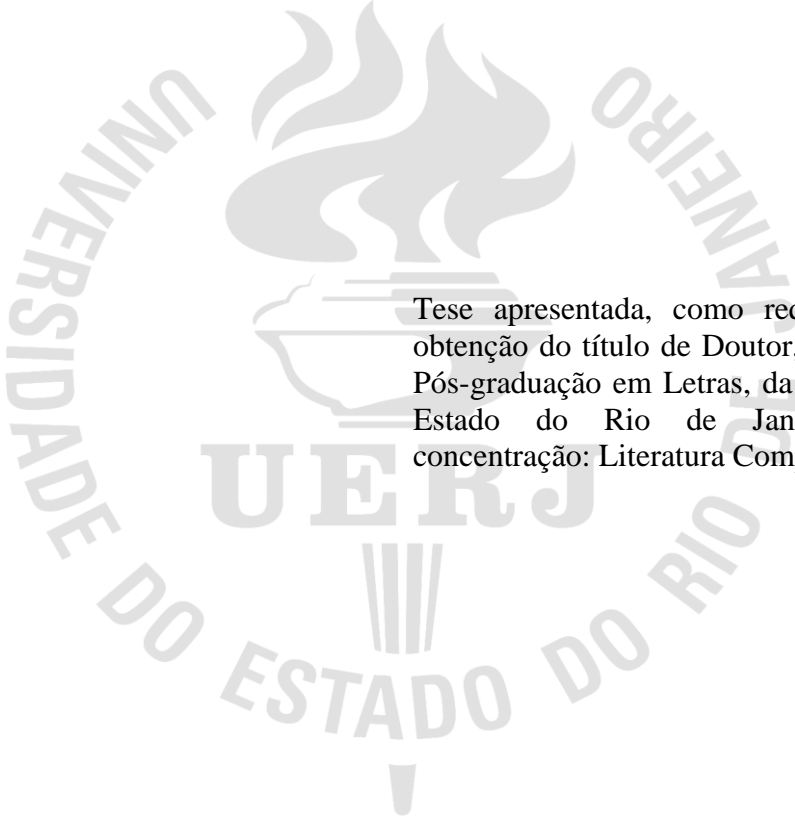
o discurso, a criação, a consciência

Rio de Janeiro

2017

Nina Barbieri Pacheco

**O conceito de Amor e a estética da Luz na *Crônica Troiana*:
o discurso, a criação, a consciência**



Tese apresentada, como requisito parcial a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P116 Pacheco, Nina Barbieri.

O conceito de amor e a estética da luz na Crônica troiana : o discurso, a criação, a consciência / Nina Barbieri Pacheco. - 2017.

173 f.

Orientadora: Maria do Amparo Tavares Maleval.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura galega – Teses. 2. Literatura medieval – Teses. 3. Amor na literatura – Teses. 4. Consciência – Teses. 5. Estética na literatura – Teses. I. Maleval, Maria do Amparo Tavares. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860(461.1)''04/14''

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Nina Barbieri Pacheco

**O conceito de Amor e a estética da Luz na *Crónica Troiana*:
o discurso, a criação, a consciência**

Tese apresentada, como requisito parcial a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 05 de abril de 2017.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Fernanda Lemos de Lima
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Lenora Pinto Mendes
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Xoán Carlos Lagares Diez
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

A Beatriz, que me traz bem-aventurança.

AGRADECIMENTOS

Deo super omnes.

À minha filha, que, desde seus primeiros meses de idade, me acompanhou em sala de aula, em palestras e em idas e vindas constantes à UERJ.

À minha orientadora, Maria do Amparo Maleval, gentil e paciente, que entendeu os obstáculos que atravessei, me incentivando e apoiando.

Aos professores de literatura da UERJ que cruzaram o meu caminho, desde a graduação. Sempre relevantes, deixaram marcas a cada aula, palestra ou conversa e continuam contribuindo para a minha formação.

A poucos e bons colegas de pós: Luiz Paulo Matos (que riu minhas alegrias e sofreu minhas dores), Fabiana Farias (que, assim como eu, vivenciou a maternidade em concomitância com o doutorado e foi uma grande companheira nesses quatro anos) e Natália Gama (sempre tão delicada, me inspirou e me acalmou). Vocês tornaram tudo mais agradável e completo e me ensinaram muito durante essa travessia, com sua inteligência e amizade.

A todos os amigos - tão queridos! - que acreditaram em mim e de alguma forma me auxiliaram.

À FAPERJ, que possibilitou a minha permanência no curso e a manutenção da pesquisa, através da bolsa concedida.

Quem pôs na minha voz, mero som cavo,
O milagre das palavras e da sua forma
E o milagre maior do seu sentido?
Minha voz, mero ruído,
Ilumina-se por dentro...

Fernando Pessoa

RESUMO

PACHECO, Nina Barbieri. *O conceito de Amor e a estética da Luz na Crónica Troiana: o discurso, a criação, a consciência*. 2017. 173 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A presente tese analisa a novela de cavalaria galega *Crónica Troiana*, uma versão medieval das lendas de Troia, segundo duas noções principais: o conceito de Amor e a Estética da Luz. A partir destes elementos – observados na descrição dos personagens, nos discursos e na estrutura narrativa do texto –, ocorre o despertar da consciência na Idade Média e sua simultânea criação e apreensão pelo discurso. A pesquisa baseia-se na percepção de que o *páthos* amoroso e a estética da luz, presentes no manuscrito do século XIV, criam um canal no medievo ibérico para o ressurgimento de uma construção nova do espírito humano. A manifestação do pensamento que o homem tem sobre si, revelado na *Crónica Troiana*, já ocorrera antes entre os gregos, na *Iliada*, de Homero. Apoiamo-nos na obra do helenista alemão Bruno Snell como ponto de partida para essa pesquisa e, para abordarmos a estética da Luz e o conceito de Amor, utilizamos os estudos de Umberto Eco, de Aby Warburg, Plotino, Santo Agostinho, entre outros teóricos.

Palavras-chave: Luz. Amor. Idade Média. Consciência. Discurso criador.

ABSTRACT

PACHECO, Nina Barbieri. *The concept of Love and an aesthetic of Light in Trojan Chronicle: the discourse, a creation, a consciousness*. 2017. 173 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The present thesis analyzes Galician cavalry novel *Trojan Chronicle*, a medieval version of the legends of Troy, according to two main notions: the concept of Love and an Aesthetics of Light. From the elements - observed in the description of the characters, in the discourses and in the narrative structure of the text -, the recognition of the conscience in the Middle Ages occurs and its simultaneous creation and apprehension through the discourse. The research is based on the perception that the *pathos* of love and an aesthetic of light, present in the manuscript of the fourteenth century, create a channel in the Iberian Medieval for the resurgence of a new construction of the human spirit. A manifestation of the understanding man has about himself, revealed in the *Trojan Chronicle*, has already occurred among the greeks in Homer's *Iliad*. We rely on the work of the german hellenist Bruno Snell as a starting point for this research and for concepts of Light aesthetics and the concept of Love, on the studies of Umberto Eco, Aby Warburg, Plotinus, St. Augustine, among other theorists.

Keywords: Light. Love. Middle Ages. Consciousness. Creative speech.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA: OS GREGOS E OS MEDIEVAIS	16
1.1	A <i>Ilíada</i> e a sobrevivência	20
1.2	O discurso criador	26
2	AS NOVELAS DE CAVALARIA	31
2.1	O Ciclo Clássico	38
2.1.1	<u>A Crónica Troiana</u>	45
3	A IDADE MÉDIA – UMA NOVA PERCEPÇÃO DO HOMEM PELO AMOR	57
3.1	<i>Cáritas</i>: a fraternidade e a alteridade	59
3.2	A Literatura e o amor cortês	64
4	A IDADE MÉDIA – A ESTÉTICA DA LUZ	73
4.1	O Verbo e a Luz: Santo Agostinho e o neoplatonismo	76
4.2	A Beleza	86
4.3	A arte gótica	96
5	DISCURSO DE AMOR E DE LUZ: UMA ANÁLISE DA <i>CRÓNICA TROIANA</i>	107
5.1	O <i>páthos</i> do Amor	113
5.2	A Luz: a estética do Bem e do retrato	128
	CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O DISCURSO DA CONSCIÊNCIA	145
	REFERÊNCIAS	163
	ANEXO - Ilustrações	168

INTRODUÇÃO

Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa

A presente tese trata do despertar da consciência na Idade Média e sua simultânea criação e/ou apreensão pelo discurso. Para isso investigaremos a estética medieval sob a ótica de dois conceitos-chave: a Luz e o Amor. A análise, desta forma, baseia-se na percepção de que existe uma atmosfera propícia na literatura medieval ibérica para o estabelecimento dessa construção nova do espírito ou, de forma mais clara, da autoconsciência do indivíduo.

Veremos tais conceitos ao analisar uma obra do período medieval, circunscrita ao espaço de produção galego, a saber: a *Crónica Troiana*¹. É uma obra que acreditamos trazer os pontos cruciais para demonstrar a nossa tese de que a estética medieval possibilita o desenvolvimento do espírito – termo que o helenista alemão Bruno Snell (1992) usa para designar essa consciência do indivíduo e que, segundo ele, foi descoberta na Grécia antiga.

Dessa forma, a sobrevivência do pensamento humano, detectado nas obras homéricas, para muito além das lendas troianas é o nosso ponto de partida. Não por verificarmos nos gregos o germen da subjetividade, visto que para nós não faz sentido encontrar um ponto de origem no tempo. Ele pode estar em qualquer época ou lugar, ou melhor: fora de lugar ou época, que o consagra ou em que ele surge. O que nos importa é que o discurso homérico o criou e, em dinâmica com ele, também o discurso da *Crónica Troiana* o cria.

A consciência não será rastreada retroativamente do medieval à Antiguidade, será lida na arte que a transbordou, no imaginário cultural que a absorveu e a ergueu. A comparação que estabelecemos aqui é entre a *Crónica Troiana* e a *Iliada*: a nascente do pensamento do homem sobre si mesmo.

A pesquisa é original, visto que não existe ainda pesquisa com consistência a respeito da *Crónica Troiana*. Apenas nos últimos anos estudiosos – temos conhecimento de galegos e portugueses somente – começaram a se dedicar a esta obra, mas a observam sob a ótica da

¹ Utilizaremos a edição de Ramón Lorenzo: *Crónica Troiana*. A Coruña: Real Academia Galega (Colección Documentos Históricos), 1985. (Figura 1)

Filologia, sobretudo. Em relação aos aspectos literários não há muitos trabalhos consistentes, apenas artigos e monografias, brasileiras, espanholas e portuguesas, todas recentes. Utilizamos fontes primárias, o que torna a tese mais relevante.

Essa novela de cavalaria galega é pouco conhecida, ao contrário do modelo homérico no qual ela se baseou. Ainda que esse modelo lhe chegue por reflexo, em desvios – visto que se trata de uma narrativa que passou por cópias e traduções e que possivelmente conheceu o tema da Guerra de Troia através dos latinos e não dos gregos.

Desta forma, a *Crónica Troiana* nos serve de duas maneiras. Por se tratar de novela de cavalaria de temática grega, faz uma ponte óbvia com a Antiguidade Clássica², que permite abordarmos comparativamente o que chamamos de espírito, isto é, alma humana, o recinto mental e espiritual, no qual o homem desenvolve sua racionalidade.

A relevância das leituras e impulsos sentidos pelos medievais com o que lhes chegou da literatura e da filosofia da Antiguidade é indiscutível. Na arte, na filosofia, na literatura, em tudo o que a cultura da Idade Média se debruçou, a marca do que gregos e latinos fizeram foi levada em consideração.

Ao contrário do que pensa o senso comum, os medievais não romperam com a estética e a filosofia que os antecedeu. Eles imitaram o quanto puderam a cultura da Antiguidade, mas não se pode ignorar as questões próprias de cada tempo e as suas consequências nas construções artísticas.

Se não acreditamos num “progresso”, com a carga e acepções discriminatórias que o termo, no senso comum, imputa ao passado histórico (assim como o sentido negativo que a palavra “evolução” também traz, de forma a diminuir o espírito grego, conferindo-lhe lugar de atrasado na medida em que exalta o que lhe é posterior), por outro lado, aceitamos a ideia de uma continuidade, menos temporal e intelectual e mais de bagagem artística e imagética.

Além disso, trata-se de uma temática que não aborda diretamente os elementos típicos do período medieval e faz, por isso mesmo, emergir da obra os pontos realmente relevantes. Como que uma essência mesmo, que se revela sob um holofote, depois que é despida de tudo o que é ornamento emulado de uma cultura por outra.

Enfocamos, desta forma, o que a arte literária carrega, toda a “significação

² Mesmo que não pretendamos traçar um “caminho evolutivo”, é crucial apontarmos que a descoberta grega é anterior ao momento medieval que nos interessa aqui. Tratando-se de arte, cultura, do imaginário coletivo de um povo e do “espírito humano” em geral, é vital que reconheçamos, sim, que a consciência do indivíduo aparece inicialmente em Homero, para podermos detectar o retorno da mesma essência do pensamento humano, agora revelada no texto medieval.

involuntária” (o que se constrói sem que se perceba, o que se cria, sem que seja pensado) da Idade Média e da Antiguidade Clássica, no que tange à Luz e ao Amor em sua relação com o espírito humano. Uma consciência que emerge ao mesmo tempo em que é criada, visto que na dinâmica do discurso literário é difícil saber se ele ilustra o que está na imaginação do homem ou se entrega a esta generosamente o real à medida que escreve.

A filosofia cristã vigente no medievo pensa o Verbo, o *Lógos*, que se revela, se diz e se entrega em bondade e amor no ato da criação divina. Mas ela também sabe que o que faz remete à filosofia grega. Pois distende e, desta forma, transforma o significado do *lógos* nos filósofos antigos.

Acreditamos que é justamente na cultura cristã medieval, que se mescla ainda ao Trovadorismo, que encontramos o início da dissociação do humano e do divino. O homem e seu livre-arbítrio, que enxerga Deus no outro, é também o homem que escapa ao coletivo de uma *pólis*; que sente uma inclinação de pertença a uma comunidade (pressentindo a constituição da nação); que ousa e se esforça por expressar-se por escrito em língua vernácula, ou precisa fazê-lo para alcançar a autenticidade em sua arte; que procura consolidar uma unidade identitária; que é capaz de viver amores (carnais ou idealizados). É o homem que se individualiza enfim.

Analisaremos, assim, o desdobramento do discurso que acolhe e, antes disso, cria a consciência do indivíduo. Ela teria sido descoberta em Homero e apenas se sustenta como subjetividade plena no Romantismo. Mas para nós é na Idade Média que se dá o ponto essencial dessa caminhada do pensamento humano. A experiência do Amor – em todos os seus aspectos – e a ideia de Luz (*lux*, herdeira do *photós* grego) – da razão, da ética, da estética e do espiritual – imprimem na imaginação humana um olhar novo na medida em que as revelam nas artes.

E ainda encontramos no mundo medieval a prática da alteridade, que define o próprio indivíduo, negativamente (em um raciocínio que chega ao pensamento do homem em processo de subjetividade a partir da exclusão do particular e do foco no outro). Além disso, temos a perspectiva histórica e discursiva, que ganha impulso e esboça uma busca de identidade. E principalmente, temos o caráter holístico e transcendente de todos esses conceitos, que perpassam a arte, a filosofia, a vida social, os preceitos morais e espirituais e dão ao homem medieval uma possibilidade notável de percepção.

Podemos dizer que a novela é um microcosmo do desabrochar do espírito, que ora

pretendemos analisar. E na novela de cavalaria galego-portuguesa, a atividade livre do espírito conjuga o Belo e o Bom na Verdade cristã. A essência do pensamento humano encontra na Idade Média o terreno certo para florescer. A consciência espiritual que tem como catalisadores a luz cristã do medievo combinada à concepção de amor, pode ser percebida na literatura galego-portuguesa inaugural.

Assim, nossa questão passa por dois pontos de categorias distintas. O primeiro é estético e tem como conceito fundamental a Luz, que se torna complexo quando vemos que não há uma dissociação entre o seu sentido filosófico e o entendimento de luz como metáfora literária – como característica imagética, que pode ter fundamento ético ou plástico, e como elemento metafísico.

O segundo é uma emoção patética, que adquire um significado muito particular no medievo: o Amor, expresso em discursos, gestos e no olhar que alguém lance sobre o outro. Esse conceito se amplia, por conter a ideia de amor pagão e cristão, simultaneamente e também por abarcar o amor cortês próprio do período medieval, como veremos. Estes elementos se manifestam, então, de formas e nuances várias ao longo da obra que centraliza nosso *corpus*, a *Crónica Troiana*, que abriga o delicado despertar da consciência do indivíduo ocidental.

Finalmente, temos a unidade entre os dois elementos, visto que a Luz também é metáfora do Amor. Este sentimento foge à teologização e por ele, pelo Amor, a Luz se irradia. O iluminado é o ser humano. A luz ocorre nesta metáfora do Amor em sua forma mais profunda, no amadurecimento histórico da prosa medieval, que manifesta a subjetividade.

O ambiente prosaico da novela de cavalaria inspira-se na lei fundamental do cristianismo: o Amor. Os medievais, nas suas manifestações do *páthos* do amoroso, retomam o afeto visto anteriormente entre os clássicos, em novos aspectos, o “fenhedor”, o “precador”, o que sofre de coita.

Nosso esquema de trabalho organiza-se da forma que a seguir apresentaremos. O primeiro capítulo da pesquisa trata de duas ideias complexas que abordaremos nesta tese: a descoberta do espírito, sobre a qual escreveu Bruno Snell (1992) em uma obra que leva este nome; e a qualidade criadora do discurso, característica que desenvolvemos aqui. Estes conceitos não se esgotam neste capítulo, mas uma vez apresentados de antemão, seguirão sendo elucidados ao longo da pesquisa.

Ao introduzirmos a *Ilíada* neste capítulo, pretendemos também colocar no cenário

conceitual da pesquisa a ideia de sobrevivência, a *Nachleben*, de Aby Warburg, bem como outros conceitos que o pensador alemão desenvolveu, ou que outros teóricos abordaram a partir do estudo do seu método. Observando teorias de filósofos consagrados de diferentes épocas, fica claro para nós que não existe poética sem *páthos*.

Aristóteles, na *Ética a Nicômaco* (1991, p. 35)³, define as emoções (*páthe*) como afecções da alma humana. As emoções seriam as responsáveis para impulsionar os homens à ação. Ele abordou também a relação dessas emoções com a linguagem (*lógos*), na *Poética* (1997). Segundo o filósofo, na relação com a poesia, as emoções se tornam artefatos linguísticos.

As imagens de emoções presentes nas obras que imitam o universo greco-romano – gestos transformados em signos de uma emoção – configuram uma fórmula do *páthos* (o conceito warburguiano de *Pathosformel*) e a pulsão que apresentam estas imagens coloca em movimento o antigo. O Amor que vibra em gestos e, principalmente, em discursos e diálogos na *Crónica* reanima os elementos gregos da narrativa e, acima de tudo, o pensamento humano que vislumbramos na *Ilíada*, e que retorna mais forte na obra medieval. Assim, utilizaremos esse método em nossa apreciação da *Crónica Troiana*. Porque enxergamos a sobrevivência da consciência grega na Idade Média, ressurgindo e (re)criando (já que o antigo nunca volta como era), reanimando o espírito do homem homérico no indivíduo medieval.

O segundo capítulo apresentará o nosso *corpus* fundamental. As novelas de cavalaria ibéricas, seu contexto e estrutura, apenas para situar o ambiente literário sobre o qual nos deteremos. O *Livro da Ordem de Cavalaria*, de Ramón Llul, oferece um claro esquema do universo cavaleiresco, e referimo-nos a ele em alguns capítulos desta pesquisa. Assinalaremos também o ciclo clássico, que versa sobre o tema da Guerra de Troia, seus antecedentes e desdobramentos. E, finalmente, apresentaremos a *Crónica Troiana* galega.

No terceiro capítulo, vamos nos debruçar sobre a Idade Média e sua relação com o conceito de Amor. Abordaremos a alteridade e a fraternidade em São Francisco de Assis, maior expoente das ordens mendicantes católicas que surgem no período. E, encerrando este capítulo, falaremos sobre o amor cortês do Trovadorismo que, oriundo das cortes occitanas, se sobressai na literatura ibérica, sendo crucial para o imaginário medieval e para a cultura

³ Temos referências sobre o *páthos* em diversas obras aristotélicas, na *Metafísica*, na *Retórica*, na *Poética*, enfim. Em algumas delas o *páthos* significa também outras coisas, além de emoções que alteram o juízo do homem, como entendemos aqui.

ocidental subsequente. O *De Amore*⁴, de Andreas Capellanus (André Capelão), influenciado pela obra ovidiana de início⁵, fundamenta esta concepção de amor já estruturada, de forma a orientar as narrativas da Idade Média.

O quarto capítulo dará continuidade ao aprofundamento do período medieval, mas desta vez enfatizando a Luz. Como fenômeno físico, a luz aparece na arte e na literatura (nas características físicas e nas descrições de lugares e construções); como fenômeno metafísico, que nasce em Platão; e como metáfora, abrangendo ambos os fenômenos. Os sentidos imateriais são capturados no texto pelas metáforas, pois não há outra forma de traduzir o absoluto. Para retomar conceitos de categorias distintas em uma nova e transformada ideia, o máximo que se pode obter são esses desvios da linguagem, como as analogias.

Sobre a Estética da Luz no medievo, teremos o apoio essencial do estudo de Umberto Eco sobre a Luz e sobre a Beleza, a saber: *História da Beleza*, 2012, e *Arte e Beleza na Estética Medieval*, 2010. Também recorreremos ao pensamento da filosofia medieval, baseado, sobretudo, no pensamento de Plotino (*Enéadas*, 2007) e, na Teologia, em especial Santo Agostinho (*Confissões*, 1999), bispo de Hipona – que conjuga a razão e a fé, e que introduziremos no primeiro capítulo ao abordar o caráter criador da palavra. Passamos também pelo pensamento de Platão, na releitura que dele faz Plotino, mas também em passagens da *República* (1997), *Timeu* (2009) e *Fedro* (1973); e, finalmente na *Bíblia Sagrada*, através da edição ecumênica intitulada *Bíblia de Jerusalém* (2010), como já assinalamos anteriormente.

Por fim, após embasarmos a pesquisa com amplo material que ainda vai além do supracitado e se abre a outras leituras, contendo fontes primárias, teremos no quinto capítulo a análise propriamente dita da *Crônica Troiana* (1975), na qual retomaremos os conceitos trabalhados anteriormente.

As duas questões que abordaremos em especial são os gestos verbais e as feições iluminadas. Teremos por hipótese a ser comprovada a de que os deuses e o belicismo da *Ilíada* perdem espaço nesta versão medieval da guerra de Troia e abrem caminho para o amor.

Realizaremos uma apreciação, então, acerca dos gestos de paixão e coita na novela galega, aspectos da *Pathosformel* do amor, bem como dos retratos criados a partir das

⁴ Utilizamos a edição bilíngue, latim e espanhol, de 1985, e a versão em português do *Tratado do Amor Cortês*, 2000.

⁵ Ovídio escreveu no período clássico a *Ars Amatoria* (A Arte de Amar), poema em três livros sobre a sedução, conquista e manutenção do relacionamento amoroso.

descrições das feições luminosas dos personagens. Buscaremos demonstrar que eles estão envoltos em um imaginário de Luz: moral, física e espiritual. Desta forma, este capítulo se divide em duas partes. A primeira relaciona-se ao capítulo três, e analisa o *páthos* amoroso presente na novela. E a segunda faz referência ao capítulo quatro, e avalia os aspectos luminosos do discurso e dos personagens da *Crónica Troiana*.

Para encerrar esta tese, voltaremos à questão do discurso criador, de maneira a apontar as conclusões que traremos acerca da nova percepção do homem no medievo. Destacaremos, neste derradeiro capítulo, o que nos coube colher da análise realizada, mas não somente isso. Acrescentaremos alguns olhares mais recentes acerca dos conceitos trabalhados, visto que em nossa análise escolhemos trabalhar apenas com autores cuja vida ou pesquisa fossem voltadas para o período clássico e medieval.

O espírito humano – entendido aqui como a consciência que o homem tem da sua capacidade de pensar, sentir e agir com total autonomia em relação ao divino e que o permite criar (Snell) – despontou na literatura grega e, caminhando junto com as demais artes e com a filosofia, voltou a aparecer na literatura medieval. Mas nessa nova sociedade encontra espaço na Estética da Luz e impulso no Amor, elementos que reativam o que Homero “descobriu” com sua poesia épica e o amadurecem entre os episódios cavaleirescos da *Crónica Troiana*.

E esperamos que, ao fim deste trabalho, tenhamos realizado também a tarefa de apontar a importância tanto da *Crónica Troiana* galega, quanto da literatura medieval em prosa – no caso, as novelas de cavalaria ibéricas. A Idade Média, pois, terá provado uma vez mais que possui tanta riqueza e brilho, que o estigma de Idade das Trevas lançado sobre ela deve ser definitivamente abandonado.

1 O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA: OS GREGOS E OS MEDIEVAIS

Ah, tudo é símbolo e analogia.

Fernando Pessoa

Bruno Snell discute a descoberta do espírito pelos gregos e o impacto que isto causa na construção do conhecimento humano. Ele analisa a caminhada do mito ao *Lógos*, que se inicia na literatura grega arcaica com as epopeias e vai se transformando, entremeando-se com a filosofia.

O que mais chama a atenção em sua obra é a conscientização que o homem começa a tomar de si mesmo, enquanto ser humano dotado de corpo, alma e imaginação. E o modo como esse despertar se reflete (ou se origina) nos vocábulos utilizados por Homero, Hesíodo, Eurípides, Aristófanes, Safo, e outros nomes da magistral literatura clássica.

Já no grego arcaico culto, a linguagem é concreta e sensível, quanto ao tratamento do ser humano. O léxico em Homero relativo ao corpo e à alma era bem diferenciado: não havia uma palavra específica que encerrasse o conceito de “corpo” e, portanto, não existia consciência deste como unidade. A “vista” também não existia, isto é, não havia uma palavra para designá-la, senão verbos que se referissem à visão.

A fragmentação era o estado natural das coisas, como percebemos em muitos conceitos fundamentais: os já citados corpo e visão, e mesmo a fé. A Grécia não era unificada, e o culto aos deuses também não. Ele variava de *pólis* para *pólis*, conforme destaca Snell (1992). Lembramos, aqui, que não existia, naquela época, o conceito de “nação”, na Grécia. É justamente na *Iliada* que vemos entre os gregos alguma união, graças à guerra de Troia, que deu a eles um inimigo em comum.

Hesíodo é identificado na obra do helenista (SNELL, 1992, p. 181-182) como a ponte entre a poesia épica de Homero e a lírica arcaica, ao trazer a ideia de que o homem é responsável por seus atos. Ele, em sua inquietação, seria o precursor da racionalidade entre os gregos e até da unidade monoteísta. Hesíodo abriria, assim, caminho para a reflexão e suas obras influenciam poetas e filósofos.

A épica, segundo Snell (1992), desemboca na história, e a tragédia na filosofia ática. A tragédia grega foi se humanizando, em um processo detectado na análise descrita n’*A Descoberta do Espírito*, até chegar aos preceitos socráticos sobre o Bem. Assim, já no século

VI a. C. os gregos têm outra percepção dos saberes divino e humano.

Para Heráclito, a divindade é espírito puro, ao qual o espírito humano tende (ideia que será compartilhada por outros filósofos posteriormente). A medida do saber humano está justamente na sua participação do divino. O elemento que está no profundo da alma humana em conexão com os deuses pode se manifestar na linguagem, de forma que o homem pode captá-lo nos acontecimentos particulares. Estes revelam o segredo e a tensão da vida, em seu lugar intermediário entre o animal e o divino:

Há assim uma conexão entre o fato de Hesíodo se sentir como um homem particular, e o de dizer de um modo singular a verdade; a sua subjetividade reside em ter um sentido peculiar para a objetividade. O seu saber encontra-se entre o saber divino das Musas e o saber humano dos loucos (SNELL, 1992, p. 182).

A descoberta da humanidade, que Snell trata especificamente no capítulo XIV de seu livro (1992), e que evolui depois de séculos para o individualismo ocidental é uma questão instigante que merece atenção. A imagem que as pessoas têm – ou não têm – de si, enquanto seres humanos capazes de pensar e criar, é tratada por ele através do texto literário.

Não queremos refazer esse processo, nem fazer uma análise evolutiva, senão reconhecer que este mesmo olhar do homem para o homem, e que Snell detecta pela literatura (de Homero, sobretudo, mas também de Hesíodo, e depois dos grandes dramaturgos gregos e dos poetas da Antiguidade), ocorre também na Idade Média. São precedentes que vão aos poucos assentando um pensamento: “Os precursores dos filósofos gregos são os aedos” (SNELL, 1992, p. 387).

O que a literatura grega arcaica apresenta é mais do que o olhar do aedo sobre o homem, é a sapiência do ser humano, e a capacidade de dizê-lo em atividade, e não mera passividade, sombra dos deuses:

Já Homero contrasta significativamente entre si a acção e a contemplação: os heróis, que o poeta canta, são homens de acção; mas os seus próprios versos procedem das Musas, as quais “estão presentes a tudo, viram tudo o que aconteceu e, por isso, tudo sabem”. Este saber não é autocontemplação, como nos Indianos, mas radica num olhar que está corajosamente virado para fora; também não é o discernimento cuidadoso, como nos Chineses, mas distancia-se claramente daquilo que importa saber, do que está objetivamente diante dos olhos, e que se pode descrever com exactidão na sua realidade objectiva (SNELL, 1992, p. 387).

O trecho destacado e o texto que vem a seguir enfatizam ainda o carácter empírico da sabedoria humana escrita em Homero e a importância da visão neste processo. Os personagens, nesta literatura, agem; o poeta canta esta acção que conhece; e ele a conhece porque a viu, já que participa da sabedoria divina das musas: “Este olhar diáfano para o

mundo exterior é o que já distingue os primeiros Gregos: os deuses, todas as coisas belas e grandes são, para os homens homéricos, uma ‘maravilha de se ver’ (SNELL, 1992, p. 387).

Temos, então, no decorrer do capítulo uma rigorosa análise acerca das palavras que Homero utilizou-se para se referir à “alma”, ao “espírito” e também ao “corpo”, que mais à frente retomaremos. Mas aqui convém assinalar já, que Snell afirma, baseando-se no uso linguístico do grego clássico, que, quando se falava sobre o homem e o humano na Grécia arcaica, era com o sentido atrelado à condição da mortalidade. O homem é colocado em contraposição aos deuses:

Se o ‘humano’ parece então ser objeto dos estudos clássicos é fatal que quem assim fala do ‘humano’ e atribui ao homem uma dignidade particular entre em contradição com o uso linguístico do grego clássico. Com efeito, os termos ‘humano’ e ‘humanidade’ obtêm o seu tom solene em virtude de se instituir uma oposição entre o homem e os bárbaros ou o animal irracional. Mas quando os Gregos da época arcaica e clássica falam de ‘homem’ surge-lhes como o contrário da divindade: o homem é mortal (βροτός, θνητός), em contraposição aos imortais (ἀθάνατοι) – é um ser caduco, a sombra de um sonho (SNELL, 1992, p. 325 e 326).

Assim, podemos entender melhor a análise de Snell sobre a consciência através do discurso literário. Aqui ele discorre sobre a própria ideia de humano, apartando-a de qualquer carga moral e restringindo-a ao que lemos nos textos da época:

Sem dúvida, também já antes os homens se sentiam obrigados a ajudar-se uns aos outros e a conviver amistosamente, mas o fundamento para tal não é ainda a ideia de que o homem enquanto homem possui um valor e uma dignidade [...] quando sobressai já de modo tão notável a recusa de toda a crueldade entre os heróis guerreiros da *Ilíada*, tal faz parte dos bons costumes da aristocracia autoconsciente, que se atém à ordem e à moderação e se eleva deste modo acima dos asiáticos.(SNELL, 1992, p. 329-330).

O que está contado nos versos gregos é uma relação de dependência entre o conceito de humanidade e o de divindade, que não transmitia a noção que muitos pretendiam inferir dos gregos, acerca de sua condição humana. Havia os deuses e havia seus correlatos imperfeitos na terra:

Também isto está ligado a concepções religiosas, não só porque os deuses proporcionam o modelo de semelhante convivência mas, sobretudo, porque toda a “arrogância”, toda a infracção à ordem lesa os limites impostos aos homens. Os exemplos míticos dos Poemas Homéricos é que em especial admoestam ao autodomínio e à moderação: o homem que é consciente da debilidade da sua condição humana não tratará os outros homens com dureza e inconsideração. Tudo isto não condiciona ainda uma universal dignidade ou amor do homem, embora abra caminho para as ideias do séc. IV. (SNELL, 1992, p. 330).

Segundo o autor, o primeiro poeta a representar o homem provocando compaixão pelo fato de compartilharmos sua frágil condição de ser humano, sujeitos todos nós a possuímos uma alma humana atormentada como a dos personagens que retrata, é Eurípides com a sua Medeia. Ela que

é superior a todas as outras personagens em formação espiritual e na eloquência. Onde pela primeira vez o ser humano se mostra independente dos deuses surge ao mesmo tempo o poder do espírito humano autónomo e a inviolabilidade dos direitos do homem (SNELL, 1992, p. 330).

O impulso de Medeia na consciência dos direitos humanos se difunde, então, na Ática. A expressão deste novo sentimento segue tendo espaço em Eurípides e também em Xenofonte, na sua *Ciropedia*. O pensamento de que a condição humana deve ser motivo de orgulho para todos os indivíduos e que se lhes deve atribuir dignidade circula entre os homens cultos de Atenas, depois da guerra do Peloponeso.

Na literatura passamos a ter, assim, essa noção de dignidade, normalmente associada a questões de injustiça, como nos diz Snell. Mas ele acrescenta que Xenofonte traz também uma nuance ao termo “filantropia” que escapa ao sentido *lato* deste termo e do termo “filantropo” no século IV. Pois quando ele “fala da filantropia de Ciro não utiliza a palavra em sentido jurídico; pretende por ela significar a disposição benévola perante outros, engloba, por exemplo, a hospitalidade e a beneficência” (SNELL, 1992, p. 331).

Mas, segundo Snell, entre os gregos o amor ao outro tem sempre algo de condescendência, fruto de uma visão negativa acerca do homem. Menandro, sim, escaparia ao pensamento que confere um estigma de precariedade ao homem e impulsiona uma visão mais bela do ser humano. Suas comédias ligam a filantropia ao amor: “há um encanto perfeito no modo como os homens se distinguem espiritualmente, como reagem uns aos outros” (SNELL, 1992, p. 333).

Para Isócrates, a dignidade humana está na *paideia*, na sua capacidade de falar, pois a linguagem distingue homens e animais. E é nesta concepção que Cícero vai buscar a *humanitas*, em associação com a educação – o estudo dos autores clássicos – a fala e, também, com a atitude humanística de amabilidade na forma de lidar com outrem:

A literatura romana adquiriu assim, desde o início, um elemento da elegância lúdica, pois, nesta educação tradicional, não pode manter-se uma rigidez constante. Por isso, na poesia latina, criou-se um domínio do espírito particularmente autónomo em que a retórica e o patético se combinam com a educação e a elegância (SNELL, 1992, p. 335).

Snell segue neste capítulo sua reflexão acerca do humano, mas entra em questões outras que não nos cabe abordar aqui. À exceção de seu questionamento sobre o caráter evolutivo da história, sobre a posição da cultura ocidental perante os gregos e sobre a imitação, pois é esta exatamente a ótica que partilhamos aqui:

Se hoje dificilmente alguém exige já imitação dos Gregos, tal não se deve ao facto de eles terem perdido o seu valor, mas porque a palavra imitação – em total oposição ao que ela significava em épocas frutíferas e já na Antiguidade quando, por exemplo, a arte era imitação na natureza – se concebe agora com excessiva facilidade como simples cópia, como reprodução fotográfica. Semelhante imitação desprovida de espírito e morta seria o contrário do verdadeiro seguimento dos Gregos; seria, com efeito, deter o movimento que os Gregos incutiram à vida espiritual da Europa (SNELL, 1992, p. 341).

É justamente este movimento, este impulso espiritual, que pretendemos investigar, na recriação medieval da *Ilíada*. Detectar isso que subsistia desde a Antiguidade de mais essencial e verificar como essa consciência do indivíduo encontra ambiente propício para emergir de outra forma no discurso cavaleiresco do medievo ibérico.

Desta forma, poderemos observar o que a *Crónica Troiana*, uma novela de cavalaria do Ciclo Clássico, vivifica. O que sobrevive da *Ilíada* na Península Ibérica medieval é este mesmo espírito que se revelava em Homero, e que, através do amor cortês e do discurso iluminado da prosa em questão, se reanima. A manifestação do indivíduo torna a aparecer. A alma humana em sua singularidade ressurgue com a vivacidade e o frescor das coisas que se renovam.

1.1 A *Ilíada* e a sobrevivência

A *Ilíada* trata da ira de Aquiles, principal personagem da história e o maior dos guerreiros gregos, que acaba se desentendendo com Agamêmnon – líder dos gregos na campanha contra Troia –, durante o período que se situa na virada do nono para o décimo ano da guerra. Aquiles decide deixar os combates após ter uma de suas escravas, Briseida (sua “preferida”, seu maior troféu de guerra), tomada de seu poder por Agamêmnon.

Em uma das batalhas, Agamêmnon havia tomado como sua escrava Criseida, filha de Crisus, apóstolo de Apolo. Por esta razão, o deus teria provocado uma peste entre os soldados

gregos. Para abrandar a fúria de Apolo, Aquiles sugere a libertação de Criseida e sua devolução a seu pai.

Constrangido por Aquiles diante da assembleia, Agamêmnon aceita, mas, para compensar a perda, exige a escrava Briseida para si. Após ele se apossar da mulher, Aquiles se revolta e deixa a guerra, junto com os mirmidões. Mas ele era o grande guerreiro dos gregos, um semideus, e sua ausência provoca uma virada na guerra.

No entanto, Pátroclo, querido de Aquiles, veste a armadura e as armas do herói para que dessa forma fosse confundido com ele e pudesse, assim, acovardar os troianos com o falso retorno de Aquiles ao combate. Porém Pátroclo acaba sendo morto pelo grande guerreiro e príncipe troiano, Heitor. Após saber do que aconteceu, Aquiles decide vingar-se e volta ao campo de batalha. Ele enfrenta Heitor e acaba matando seu oponente troiano, humilhando-o diante das muralhas de Troia.

O último canto da *Ilíada* narra o episódio de Príamo se dirigindo a Aquiles para resgatar o corpo do filho, Heitor, e realizar seus funerais em uma cena de grande intensidade patética. E é com os ritos fúnebres em honra de Heitor que este poema épico termina.

Esta epopeia é também uma *teomaquia*, porque ocorrem na verdade duas guerras paralelas que se entrecruzam: uma, a disputa entre gregos e troianos; a outra, entre deuses do Olimpo que se dividem nos dois lados da guerra. Eles chegam a lutar com os homens e interferem a todo o momento nas batalhas, ao lado de seus favoritos. Essa presença concreta das divindades na epopeia é fator essencial para compreender a distância intencional que a versão galega coloca ao eliminar os deuses da guerra, como verificaremos mais à frente.

A memória era o pilar deste poema épico, o motivo da luta dos heróis: terem seu nome cantado pelas gerações futuras, a glória imorredoura que os faria para sempre lembrados. É o grande dilema de Aquiles que a deusa Tétis, sua mãe, apresenta: a escolha pela longevidade sem glória ou uma vida breve, mas que o tornaria um herói inesquecível.

Tétis, a deusa dos pés argentinos, de quem fui nascido,
já me falou sobre o dúplice Fado que à Morte há de dar-me;
se continuar a lutar ao redor da cidade de Tróia,
não voltarei mais à pátria, mas glória hei de ter sempiterna;
se para casa voltar, para o grato torrão de nascença,
da fama excelsa hei de ver-me privado, mas vida mui longa
consequirei, se que o temor da Morte mui cedo me alcance
(HOMERO, 2003, Canto IX, vv. 410-416).

Sabemos que Aquiles opta pela bela morte, ou *kalòs thánatos*, termo que Jean-Pierre Vernant (1990) utiliza para designar a morte do herói homérico: a morte de um homem

jovem, viril e corajoso no campo de batalha. Os guerreiros gregos buscavam para além do indivíduo, sobreviver no imaginário coletivo, através da glória, essencial para que fossem lembrados.

Assim, os heróis gregos deveriam possuir honra, τιμή (*timé*); almejar a glória, κλέος (*kléos*); e assim atingir a verdade, αλετέια (*aletéia*), a elas conectadas – visto que a glória conquistada em batalha pode se tornar uma memória. A glória imperecível e humana está, por isso, ligada à verdade e a memória é, desta forma, a meta do homem homérico e a escolha de Aquiles, em detrimento de uma vida longa no esquecimento. Ele, de fato, atinge um efeito esplendoroso com a morte.

Em uma passagem da *Ilíada*, Menelau está prestes a levar cativo um guerreiro troiano que suplica pela sua vida, quando Agamêmnon o repreende e exige a morte de todos os troianos: “[...] Que de todos pereçam bem longe de Ílio destruída, sem túmulo algum, nem memória deixarem” (HOMERO, 2003, Canto VI, v. 59). Esta soa demasiado ímpia, ainda mais sendo proferida pelo líder dos aqueus, uma vez que fere o que é mais caro para os gregos: a memória. Retirar a possibilidade de um enterro digno é ofender a *Mnemosyne*.

Os túmulos são também, desde a *Ilíada*, um símbolo de memória. Em Homero, como vimos o túmulo é essencial como guardião da memória. O trecho em que Príamo reclama o corpo do filho a Aquiles, na sua humilhação de pai desesperado, é tão patético que a cena passou ao cinema com espaço de destaque. Os funerais também eram ritos importantes narrados na epopeia, merecendo tréguas entre gregos e troianos para realizá-los.

Na *Crónica Troiana*, entretanto, ele ganham mais importância pelo sentido espiritual. A prova de que a religião cristã influenciou uma transformação na forma de se enxergar os túmulos está nas descrições. Na versão galega da Guerra, os túmulos ganham uma ornamentação grandiosa que concentra a atenção do texto. O núcleo da narrativa dos funerais são os retratos de luz das sepulturas. Veremos, no capítulo 5, exemplos dessas construções, que elevam, pela magnitude iluminada com que são descritos, o homem ao reino dos céus.

Quanto à *Ilíada*, vale lembrar que, como mencionamos acima, a morte de Aquiles possui esplendor também, em seu corpo morto, na beleza da juventude (VERNANT, 1990). Mas por estar ligada à memória e não por apontar para a dimensão divina que virá a seguir.

A memória, aliás, deixou outros símbolos por toda a narrativa grega, como as muralhas construídas por Apolo e Poseidon. Imperecíveis, elas se contrapõem ao muro erguido pelos homens. Aparentemente obra tão obra forte e imponente quanto o monumento –

μνήμα (*mnéma*), aquele que guarda a memória – dos deuses, mas que não resistirá à destruição para servir de recordação, pois foi feita por mortais.

O próprio monumento que Homero erigiu através de suas figuras de linguagem e construções imagéticas se destaca pela descrição plástica das batalhas e é transmitido oralmente para a posteridade. Ainda que as versões medievais da lenda tenham, pelo que avaliamos nesta pesquisa, superado Homero na caracterização dos personagens e no privilégio do tema de romance sobre os demais, e chegado aos dias de hoje em detrimento dos perfis de heróis Homérico e de sua abordagem da guerra, o texto grego também deixou marcas na lembrança. Os versos gregos atravessaram o tempo e se há versões medievais e contemporâneas é devido a essa força que eles têm na alma humana, enquanto memória impressa na imaginário coletivo.

Em Homero, aliás, a plasticidade é uma característica especial e constrói cenas muito nítidas. A crueza das batalhas e a descrição das mortes sangrentas e cruéis recheiam a obra, como podemos ver nessa passagem: “Estertorando, o guerreiro, do carro de bela feitura cai de cabeça, na poeira, onde o crânio, até os ombros, enterra” (HOMERO, 2003, Canto V, v. 585).

Os efeitos criados na *Ilíada*, através dos epítetos dos heróis, por exemplo, também são tão plásticos que produzem um efeito de clareza total de seus perfis: Heitor, de elmo reluzente; a Aurora, de dedos róseos; Menelau, de voz forte; Hera, de olhos bovinos; Zeus, amontoador de nuvens, ou lançador de raios, ou, ainda, fulminador; etc.

Outro aspecto fundamental desta obra são as idas e vindas emocionais de Aquiles. Entre a ira que conduz todo o enredo narrado, e a passividade que o herói demonstra quando se retira da batalha, o semideus grego e seus influxos representam o máximo do *páthos* épico. A dualidade do herói é um dos ingredientes da narrativa responsável pela popularidade que a história da guerra de Troia manteve durante todos esses séculos.

O amor (*φιλία*) por Pátroclo - que através da sua *σωφροσύνη* (*sofrosyne*) equilibra de certa forma a *ὑβρις* (*hybris*) de Aquiles -, o desespero por sua morte, a compaixão por Príamo, a saudade do pai, o violento ódio e a visceral sede de vingança (que o fazem, nessas segunda ira, arrancar o sangue, a força vital mesmo, dos inimigos com crueza impressionante) fazem de Aquiles um personagem complexo.

Mas, de acordo com a tradição épica, os heróis ansiavam por uma bela morte para serem lembrados pela posteridade e terem seus feitos eternizados por algum *aedo* e nenhum outro herói mereceu, entretanto, glorificação tão elevada quanto Heitor. Alguns críticos dizem

que a *Ilíada* é a exaltação da glória de Heitor, já que não vemos a morte de Aquiles nesta obra, apenas sabemos que ela ocorrerá. O que temos é a morte do troiano, o resgate de seu corpo pelo pai e os funerais do herói, que encerram a obra.

Heitor é um herói que destoava dos demais pela exemplaridade da sua postura moral e de sua conduta. O amor que dispensa a Andrômaca e o respeito à família e à cidade de Troia fazem de Heitor quase um prenúncio dos cavaleiros medievais. Desta forma, o gesto amoroso que se sobressai no texto seria o dele. Entretanto, há na *Ilíada*, ainda, o amor de Aquiles por Pátroclo, o de Níobe por seus filhos, o de Príamo pelo príncipe troiano – enfim, todos os aspectos do mesmo *páthos* do amor.

As mudanças de situação anímica se diferenciam nas representações posteriores da mesma guerra, que, apesar de inspiradas em Homero, apresentarão configurações distintas. A *Moíra* ou o *Fatum* (que rege a épica de Vergílio, a *Eneida*) e a conexão com os deuses – que não permitia que o homem tomasse suas decisões e agisse conforme sua própria vontade e consciência (com algumas exceções) – detinham o pensamento humano e sua expressão criadora.

As personagens não serão reproduções passivas e imóveis na versão medieval galega, pois o amor que as arrebatava em gestos e discursos reanimam as emoções do antigo em uma liberdade ainda frágil, mas fundamental. O *páthos* do amor preenche de movimento o gesto que sobreviveu dos personagens homéricos.

Os retratos iluminados em descrições metafóricas, por sua vez, e a luz como dado metafísico que incide sobre a narrativa de forma geral, compõem uma imagem que une esses elementos medievais a signos gregos. Estas imagens permitem que o pensamento humano se expresse na tensão gerada.

Em Aby Warburg a fórmula do *páthos*, ou *Pathosformel*, é esta dialética da passividade e da atividade, da emoção violenta e da serenidade, que impregna uma imagem, em uma contenção que cria uma sutil tensão. Para Warburg, a arte de tema clássico explora os mitos, os signos e a tradição da Antiguidade, em suas forças primitivas do sentir.

As sucessivas repetições (com acréscimos e variações) em um padrão formular trazem à tona os gestos mais fundamentais, movimentos patéticos de dor, desespero, violência, ou seja, os signos de uma emoção basilar do ser humano. O *páthos* representado em imagens acaba sendo uma via que transporta imagens poéticas de uma cultura para outra.

A partir da emoção dos personagens criados na *Crónica Troiana* com base na *Ilíada* o

homem assume seu destino timidamente. A alma dos personagens da novela de cavalaria de tema troiano possui certa autonomia, já que os deuses estão afastados da obra, em uma unidade com o imaginário cultural do medieval. O homem começa a olhar para seu interior, a escolher e agir fora do esperado quando ama.

A tensão, a dinâmica dos movimentos dessas imagens (discursivas, no caso), reativam o objeto essencial. Os intervalos que Warburg coloca entre as imagens (arrumadas em pranchas) no seu *Atlas Mnemosyne* criam uma cadeia onde a *Pathosformel* se insere. A sua concepção de *Nachleben* é a vida depois da morte, a sobrevivência. Esta vida póstuma da Antiguidade é a essência da emoção resgatada pela arte. Um gesto patético que exprime o sentimento cru e espontâneo do ser humano que o artista busca retratar.

Com base nesse raciocínio, pode-se aventar a hipótese de que a *Ilíada* é o fantasma sem o qual a *Crônica Troiana* não existiria, pois um fantasma é um espírito (*pneuma*) que irrompe, aparece, que se apresenta, se mostra. Ele tem esse forte elemento visual: não é uma ilusão, é uma imagem; e está ligado, também, à sombra.

Assim, inferimos que a consciência, o espírito humano, que Snell detecta em Homero, está no amor (em todas as suas tonalidades) que a novela de cavalaria constrói, e também na luz (física, mental e espiritual) que ela apresenta. Não dizemos que há progresso do espírito do homem grego para o galego, nem mesmo influências, mas que há uma reativação, uma animação do pensamento pelo movimento da narrativa.

As *Pathosformeln* para Warburg são como expressões visíveis de estados psíquicos, em uma temporalidade de esquecimentos e retornos, de anacronismos. A *Crônica Troiana* reedita um desses anacronismos: os elementos cristãos, a honra cavaleiresca, a beleza e o amor em tensão com a guerra, o monumento mnemônico que são os feitos dos heróis gregos e troianos é que levam à aparição da *Ilíada*. A partir da memória em movimento das imagens antigas, há uma criação.

A repetição torna visível o que é essencial. O fantasma do espírito descoberto por Homero, que irrompe igual e diferente, é uma sobrevivência com vida e pulsação, uma consciência individual que na alteridade do amor olha para o familiar, ocasiona a criação do amoroso e também a perda de si. E nessa perda, nessa criação, se afirma o novo padrão afetivo e intelectual individual. O *páthos* antigo e os sentidos que ele toma na Idade Média da Península Ibérica são a pesquisa que ousamos realizar.

Em seu estudo sobre obras renascentistas, Warburg conclui que os artistas desse

período reproduzem a ilusão de movimento. Eles não apenas buscam na Antiguidade um repertório de imagens, mas injetam nelas fórmulas expressivas que representarão vida. Sobre esse modelo de história da arte de Warburg, nos fala Didi-Huberman:

Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, permanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

A obsessão, segundo Didi-Huberman “É algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem” (2013, p. 27). Entendemos que a Luz, da estética medieval, e o Amor, que se descreve em episódios ou em gestos discursivos na *Crónica Troiana*, são elementos que, juntos, geram uma tensão e dão ao fantasma da *Ilíada*, como aparição imagética, uma nova vida na obra. Em meio à emulação dos autores e às inúmeras traduções das novelas ibéricas, nas quais podemos entrever o espírito grego, a consciência do indivíduo volta a se revelar menos tímida e mais concreta.

A sobrevivência do antigo é evidente, no texto sobre o qual nos debruçamos aqui: uma novela de cavalaria galega do Ciclo Clássico, que narra as lendas de Troia. A vida póstuma das imagens da Antiguidade na *Crónica Troiana* em um discurso criador e os gestos presentes nessa obra são, contudo, menos óbvios do que o próprio tema; e é sobre eles que iremos discorrer em sua análise.

1.2 O discurso criador

Na língua, os elementos estruturais se cruzam entre si, em uma estrutura simultaneamente rígida e móvel, bem o sabemos. Fica claro na obra de Snell (1992) que através da palavra – do léxico do grego arcaico, no caso –, o espírito humano se pressente e se apresenta. A linguagem humana, segundo ele, empresta expressão a esse espírito. Ela “pode em geral prestar-se a formular novas ideias, a ir de certo modo além de si” (SNELL, 1992, p. 407).

Um capítulo da *Descoberta do Espírito* é dedicado à comparação, à metáfora e à analogia, e Snell encerra o seu posfácio de 1974 com o seguinte parágrafo:

Se o resultado essencial destes estudos históricos foi o de que os Gregos adquiriram gradualmente uma consciência da atividade do espírito humano, então as considerações a propósito da estrutura linguística fazem-nos compreender porque é que Platão apontou a esta atividade livre do espírito um tríplice objetivo: o verdadeiro, o bom, o belo (SNELL, 1992, p. 407).

A criação no período que estudamos da Baixa Idade Média ocorre justamente durante a vigência de um cristianismo sólido, que conjuga a Beleza e o Bem na Verdade. É, ainda, um ambiente de oralidade, em que os povos começam a conquistarem a unidade das nações; em que as línguas vernáculas, como o galego, o português e o castelhano, estão também em processo de construção; uma sociedade que cria as primeiras universidades e em que surgem as primeiras ordens mendicantes que revolucionarão a religiosidade e o meio social, enfim.

A estrutura social, a influência permanente da Igreja, os sucessivos fluxos migratórios e invasores (germânicos, húngaros, irlandeses e árabes), de altas e complexíssimas consequências culturais; a organização política feudal, o fenômeno ecumênico das Cruzadas e a conseqüente contribuição das formas culturais do Oriente (asiática e bizantina); as heterodoxias religiosas e, como substrato disso tudo, a permanência dos resíduos culturais da Antiguidade Clássica atenuada e descaracterizada pela Igreja constituem o pano de fundo de um longo período em que os povos anseiam pela sua unidade política na definição das nacionalidades, e em que os falares românicos procuram superar o latim como instrumento de comunicação oral e escrita (SPINA, 2007, p. 16).

É essa sociedade repleta de pluralidades, de crescimentos, que integradamente iniciam e que terão impacto em tudo o que virá em seguida na cultura ocidental, que está representada em retratos de Amor e Luz na *Crónica Troiana*. As construções de diálogos, as descrições de personagens e os episódios desta novela elaboram o homem que sofre, ama, e cujo espírito percebe a luz da Beleza e da Bondade em si.

Santo Agostinho discorre sobre o ato criador da palavra e é enfático: “Portanto, é necessário concluir que falastes, e os seres foram criados. Vós os criastes pela vossa palavra!” (AGOSTINHO, 1999, p. 315). Quando o(s) hagiógrafo(s) do livro do Gênesis relata(m) a criação, a mensagem, segundo os católicos, é de inspiração divina. Mas o seu estilo é obviamente pessoal, e toda a Bíblia é redigida segundo o contexto desses escritores. Apesar disso, a relação entre os atos de dizer e de criar perpassa as Sagradas Escrituras e isso é certamente digno de nota, por não ser uma imagem comum.

Santo Agostinho se interessa por essa relação da palavra com a criação e a considera verdadeira. Ainda nas *Confissões*, ele segue a reflexão a respeito da voz de Deus “no poema da criação”: “Por isso, ao Verbo que é coeterno convosco, dizeis, ao mesmo tempo e eternamente, tudo o que dizeis. E tudo o que dizeis que se faça realiza-se! Para Vós não há

diferença nenhuma entre o dizer e o criar” (AGOSTINHO, 1999, p. 316).

Depois de falar sobre o Criador e sobre Jesus Cristo, o Verbo divino, Santo Agostinho volta-se para os seres humanos, “os discípulos do Verbo”. Ele afirma que o ensinamento da criatura mutável é ainda válido, pois nos encaminha para “a Verdade Imutável, onde verdadeiramente aprendemos” (AGOSTINHO, 1999, p. 317).

O Verbo, ou Princípio, está dentro de nós e nos dá uma plena consciência mesmo quando estamos no erro: “Ele fala-nos” (AGOSTINHO, 1999, p. 318). Sempre identificando Jesus Cristo com o Verbo – com a Voz e a Palavra e também com a Luz, além de outros adjetivos e verbos deste campo semântico –, Santo Agostinho mostra que em nosso interior participamos da mesma sabedoria divina.

Criastes, ó Deus, o céu e a terra, neste princípio, no vosso Verbo, no vosso Filho, na vossa Virtude, na vossa Sabedoria, falando e agindo de um modo admirável. [...] Que luz é esta que me ilumina de quando em quando e me fere o coração, sem o lesar? Horrorizo-me e inflamo-me: horrorizo-me enquanto sou diferente dela, inflamo-me enquanto sou semelhante a ela (AGOSTINHO, 1999, p. 318).

A Luz do Verbo está em nós. O Verbo de Deus, o *Lógos*, é a revelação do Criador por meio de Jesus Cristo. Ele, Deus conosco, é o próprio discurso, o modo como Deus se revelou, se disse para a nós, em comunicação pessoal. Deus é entendido, portanto, como Verbo e como Luz, Aquele que a tudo cria e que generosamente se entrega a nós.

Na integração entre fé e razão, o Bispo de Hipona orienta o pensamento (que servirá tão bem aos questionamentos do homem medieval posteriormente) através das suas reflexões e da sua inquietação acerca do homem e de sua humanidade. Em sua investigação está essa reflexão sobre Jesus Cristo como Luz e Verbo: o *Lógos* encarnado seria o fim último da própria filosofia, a “razão iluminada pela palavra revelada”.

No período em que Santo Agostinho viveu – época de transição entre a Antiguidade e a Idade Média –, a filosofia clássica, sobretudo o neoplatonismo, e o ceticismo da Nova Academia, estavam em confronto com o cristianismo ascendente. A razão e a fé estavam separadas e, depois de uma caminhada filosófica cheia de desvios, o santo se dedicará a conciliar as duas.

Em Platão, ele encontrará a vereda pela qual este pensamento irá seguir, quando entende que razão e fé podem chegar ao mesmo ponto:

De fato, tratando-se destes assuntos, não é possível senão fazer uma destas coisas: ou aprender de outros qual seja a verdade; ou então descobri-la por si mesmos; ou ainda, se isso for impossível, aceitar, entre os raciocínios humanos, aquele que for

melhor e menos fácil de se confutar, e sobre este, como sobre uma jangada, afrontar o risco da travessia do mar da vida; a menos que se possa fazer a viagem de modo mais seguro e com menor risco sobre uma nave mais sólida, ou seja, confiando-se a uma divina revelação (PLATÃO, 2007, p.61).

Para o pensador cristão, a palavra revelada nas Sagradas Escrituras é essa “nave mais sólida” que leva à sabedoria. Ele associa o *Lógos* de Platão ao *Lógos* divino, encarnado em Jesus Cristo. A fé e a razão em equilíbrio levariam à felicidade, pois através do livre arbítrio o homem pode decidir voluntariamente seguir a vontade de Deus.

A Idade Média, cristã em sua essência, desenvolve o conceito de criação pela palavra talvez graças a esse imaginário erigido pelo neoplatonismo, que em muitos pontos coincide com o cristão e que preparou o caminho para que esse pensamento assentasse no Ocidente medieval. Desta forma, veremos como nessa estética tudo converge, e conceitos fundamentais como Belo, Bem, Verdade, Razão, Luz e Amor, servem para caracterizar o divino.

A *Crónica Troiana* abarca, em seus episódios, todos esses conceitos de uma forma ou de outra. Seja em claro esforço, como as menções à história de Troia e aos autores que serviram como fonte para essa versão, seja em transbordamento não intencional, de Amor e de Luz, nos alvos retratos das personagens, e nas falas arrebatadoras de Amor.

A arte, dessa forma, cria, expressa, e é. O discurso ganha importância, porque ele cria, clareia, organiza, porque o doa em bondade, alumando o entorno. É um gesto de Amor e humildade em um caminho estético de Luz. E a consciência humana é consequência dessa criação.

As línguas também tiveram um papel importante neste esquema, visto que a linguagem é criadora e as línguas são a manifestação da linguagem de um povo, e, por isso, podem produzir diferentes mundos. A espiritualidade coletiva expressava-se na língua grega arcaica, a plasticidade lúdica no Latim e a criatividade elaborada em galego-português.

A integralidade do medievo, os substratos culturais do território ibérico e a sobrevivência da Antiguidade expressam-se na língua e em seus desvios literários:

As poéticas medievais deram voz à longa tradição greco-latina que acreditava na natureza divina da poesia, com sua capacidade de apreender o sentido mágico das palavras, com seu valor filosófico e moral, e o que é mais importante: a habilidade da literatura em fabricar coisas através de imagens, de representações mentais (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 14-15).

Para o nosso trabalho é crucial verificar como um mesmo tema se desenrola em sociedades, épocas e línguas tão distantes, de modo a observarmos a caminhada da criação literária na sua transmissão de valores e óticas cada vez mais comprometidas com a

alteridade. As obras separadas por épocas e culturas tão díspares, comparadas através do ponto comum da matéria de Troia, talvez possam indicar a razão da semelhança entre o gesto do Criador e o do poeta. Porque, no fim, o mundo que se expande é o da alteridade e o da subjetividade.

2 AS NOVELAS DE CAVALARIA

Não se canta mais a história, passa-se agora a contar a história.

Márcia Medeiros

As novelas de cavalaria foram um gênero narrativo muito particular que teve seu auge na Baixa Idade Média e destaque nas regiões da França, Itália, Inglaterra, Espanha e Portugal e minguaram na transição literária para o Renascimento. Costuma-se agrupar esses romances em ciclos temáticos: o Bretão, ou Arturiano, que gira em torno da história do rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda; o Ciclo Clássico, do qual tratamos e que retoma temas da Antiguidade Clássica, sobretudo aqueles relacionados à Guerra de Troia; e o Carolíngio, que tem como temática os feitos ocorridos no reinado de Carlos Magno.

Nas canções de gesta, obras literárias que circularam durante este período, o *ethos* bélico era bastante claro. Elas tinham um fim político-histórico e questões como a vassalagem, por exemplo, eram nucleares. Já as novelas ou romances de cavalaria cortês, como também são chamadas, têm esse *ethos* esvaziado e passam a valorizar aos poucos engenho amoroso.

A forma das novelas de cavalaria é a narrativa em prosa dividida em episódios curtos, cada qual com um título resumindo o principal acontecimento daquele trecho. Elas se desenvolvem a partir das aventuras dos cavaleiros e das peripécias que elas engendram.

Durante a narrativa os cavaleiros vão provando seu valor através das batalhas. Eles, além da destreza com as armas, precisam sempre se mostrar dignos perante sua dama. Todos têm honra e fé e outras muitas virtudes e seguem as regras da Ordem de Cavalaria, às quais voltaremos mais à frente.

A Matéria da Bretanha teria chegado à Península Ibérica por volta do século XII. As obras mais famosas que se conservaram, dentre as novelas de cavalaria ibéricas produzidas, foram o *Livro de José de Arimateia*, *Merlim* e *A Demanda do Santo Graal*. Em Portugal e na Espanha, é escrito, ainda, o *Amadis de Gaula*, com primeiras versões em língua portuguesa e castelhana, apresentando características singulares e dando origem a diversas outras novelas, conhecidas como Ciclo dos Amadises.

A matéria cavaleiresca se desenvolveu em Portugal e na Galiza a partir das traduções

dos manuscritos franceses, até que a novela de cavalaria, nas palavras de Massaud Moisés, “se nacionaliza, se aporuguesa, pois aparecem novelas de outros autores portugueses e de espírito português” (MOISÉS, 1967, p. 91). A *Crónica Troiana* é fruto desse fenômeno, que se inicia da Galiza e em Portugal, quando as traduções de novelas de cavalaria do francês os do castelhano passam a copiar, compilar e a impregnar as traduções com a alma galego-portuguesa.

As novelas de cavalaria que circularam na Península Ibérica durante o quinhentismo demonstravam um caráter nacionalista e privilegiavam as relações amorosas no seu enredo:

A *Crônica do Imperador Clarimundo* (1520), novela reveladora do espírito novo, isto é, gira em torno de casos amorosos e não mais de “justas” cavaleirescas. Nessa mesma linha se situam outras novelas, como “*O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), de Jose Ferreira de Vasconcelos (1527-1584 ou 1585), e o *Palmerim de Inglaterra* (1544), de Francisco de Morais (1500-1572), além de outros inéditos e de várias continuações do *Amadis de Gaula*, formando um extenso ciclo no decorrer da centúria quinhentista (o “Ciclo dos Amadises”) (MOISÉS, 1967, p. 92).

Mas a *Crónica Troiana* já em 1373 demonstrava estes vieses, revelando a língua galega distanciada do castelhano e mesmo do português, e trazia episódios de amor em detrimento dos bélicos. Esta nova ênfase ao amor na prosa medieval está em relação com a consciência humana que se transformava:

Não se considerando mais como valoroso e digno de admiração o cavaleiro que luta, mas o que ama, pois assim passa a ser entendida sua condição natural de ser afetivo, deixava a Cavalaria impregnar-se de elementos estranhos que lhe preparavam a dissolução, pouco depois realizada no D. Quixote (1605, 1615) (MOISÉS, 1967,p. 92).

Nas novelas de cavalaria o tempo se organiza mais linearmente, característica da prosa que se esforça em aproveitar a racionalização que o novo espaço (a valorização) que se abre a ela permite. O Ciclo Clássico e a Matéria de Troia retomaram o tema grego nas novelas de cavalaria do medievo. E com um tema tão pouco compatível com a realidade cristã medieval, podem-se destacar os elementos propriamente romanescos nestas narrativas.

A *Crónica Troiana* nos brinda com fortes elementos precursores do romance⁶. Ela não chega a ser uma expressão da vida concreta, levantando reflexões sobre a realidade humana e da compreensão de outrem, da alteridade como veículo para o conhecimento do mundo e do ser humano, como as novelas francesas e italianas fariam alguns séculos mais tarde, mas

⁶ Aqui entendido como o gênero consolidado no século XIX.

aponta nessa direção.

Essa novela de cavalaria aprofunda os aspectos de que tratam tanto o gênero épico como as demais novelas de cavalaria medievais. Aquele canta embates entre heróis e deuses; canta a glória e a memória. As novelas narram os feitos cavaleirescos no amor e nas batalhas, falam de honra e de fé.

Nas epopeias clássicas, o amor não predomina como objeto, e nem poderia, já que a visão de heróis dos antigos cerceia as paixões humanas. Os sentimentos devem ser contidos e domados, do contrário o herói estará sujeito à *hýbris*, desmedida punida pelos deuses. Mas as novelas de cavalaria ibéricas valorizam, entre outras qualidades, a fidelidade, a coragem, a lealdade às donzelas e aos reis.

As virtudes do cavaleiro deveriam aparecer desde o nascimento – assim como era descrito nas hagiografias medievais, nas quais os santos demonstravam sua inclinação religiosa desde a infância –, sendo apuradas pela educação. Deveriam, ainda, passar por constantes provações para confirmarem o seu valor. As aventuras que lhes chegavam – ao cavaleiro merecedor as batalhas eram apresentadas como aguardadas oportunidades – eram a base de verificação de sua virtude. A Ordem de Cavalaria, aliás, existiam para confirmar os valores dos cavaleiros e era uma espécie de propaganda deles mesmos.

O herói medieval deveria ser viril e possuir habilidade nos feitos das armas e do amor, em uma dedicação escravizada à mulher amada. A vassalagem aqui é em relação às damas, a quem os cavaleiros tentam conquistar através das batalhas. Narram-se histórias de amores permeados de realidades comuns, em episódios floreados. Esse modelo de herói será retomado pelo Romantismo, fixado pelos folhetins no imaginário ocidental e sua essência perdura até hoje.

Na *Crónica Troiana*, o enredo da guerra de Troia ganha uma estruturação muito diversa da *Ilíada*. Além da divisão em episódios curtos – em vez de longos cantos – e da ênfase em cada ação iniciada e terminada, de acordo com as peripécias vividas pelos heróis da história, há um introito narrativo importante para a teoria do romance.

Assim, temos importantes elementos como uma tentativa de linearidade narrativa e historicidade presentes no texto. Mais tarde, recursos deste tipo serão peças na base da caminhada para a concretude da narrativa (com um corpo determinado, definida e sólida em uma prosa que fala a sociedade em materialidade e estrutura profundas), conquistada no amadurecimento que alcançou no século XIX, com elementos da realidade e as construções

de relacionamentos possíveis, de enredo não apenas verossímil, mas com exemplos pessoais, abordagem psicológica particular e valorização do que é individual.

Com efeito, sabemos que poética clássica hierarquizava a poesia e a história e, no período medieval, esta última começa a ter seu valor reconhecido. Não havia, por isso, necessidade em Homero de que o enredo apresentasse verdade histórica, e sim uma unidade de ação:

[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais, esta relata fatos particulares (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).

Na *Crónica Troiana*, ao contrário, essa pretensão está dita desde os primeiros episódio⁷ e é reafirmada pelo narrador incontáveis vezes ao longo da narrativa. Justamente porque o que é individual começa a se tornar relevante e digno de destaque.

Durante a Idade Média vivia-se a concepção de que o espírito é uma coisa concreta, e o elo entre corpo e espírito era natural. A influência de Platão, Plotino e Aristóteles associa-se a dos pensadores árabes, como Averrois e Avicena, e os atos da imaginação são encarados como pontos importantes no conhecimento físico, como o medicinal, por exemplo.

É no medievo, através da expressão literária, sobretudo, que começa a se desdobrar uma noção de indivíduo crítico que se vê separado da coletividade clássica. Uma autoconsciência do ser humano desponta, e é pelo discurso literário da Idade Média que mais claramente a vemos.

São os discursos, em personagens iluminados e episódios de amor, que conferem uma espécie de renascimento anímico da *Ilíada* na *Crónica Troiana*, lembrando o espírito humano que despontava nos personagens de Homero. O que sobrevive de essencial em Homero não é a memória nem os deuses, o pilar das epopeias homéricas, mas aquilo que subjazia permeando o imaginário da *Ilíada*: o espírito humano em sua relação consigo mesmo.

O gênero narrativo propicia o desenvolvimento da concretude, da literatura de enredo mais consistente e próxima da vivência social humana. As novelas de cavalaria da Baixa

⁷ Cf. capítulo 2.2. Há uma citação do início da *Crónica Troiana* na página 44, que demonstra o que aqui está dito.

Idade Média na Península Ibérica trazem um bom exemplo disso. Aspectos da realidade começam a ser aprofundados, interligando os elementos sociais de forma a criar analogias e formas de dizer e enxergar o outro e a própria existência humana. Desta maneira, aspectos rudimentares para a construção do sujeito, para uma evolução da consciência do indivíduo, são ilustrados neste estudo por uma novela de cavalaria.

O amor cortês, conceito assimilado e refinado pela literatura ibérica do período medieval – tema do tratado *De Amore*, escrito pelo clérigo francês André Capelão (1985) –, o amor pagão e o amor cristão, pregado e vivido por sacerdotes cristãos, juntos criam um novo afeto. O sentimento singular e regrado que o cavaleiro dedica a uma dama, a sua *coyta* – sofrimento por amor – e a vassalagem amorosa que ele expressa em um discurso derramado de sentimentos a essa dama idealizada e quase sempre interdita, se une ao amor realizado, sexual, indicado nas cantigas de amigo galego-portuguesas e que se manifesta também na *Crónica Troiana*, e ao amor fraterno do cristianismo, que eleva e ilumina.

Os personagens da novela, então, revelam um novo espírito humano, que sente, ama, pensa e age, de acordo com o que encontra dentro de si mesmo. E esse novo pensamento humano, que não depende diretamente dos deuses, é a essência transformada que a narrativa medieval resgata dos gregos.

A tensão que percebemos nos curtos episódios da novela de cavalaria, que descreve personagens sensatos, serenos, de boa fala e virtudes cavaleirescas, confere o movimento à obra. A energia vibrante desse espírito individual aparece a partir desse conjunto de elementos nela.

Ao contrário do que durante séculos se disse, essa valorização do que é humano nos indivíduos não foi uma invenção renascentista. A sua consolidação, sim, culminará no humanismo do Renascimento, mas a base toda esta nos séculos que o precederam.

A novela – e aqui não nos referimos apenas às novelas de cavalaria, mas ao gênero que antecedeu cronologicamente ao romance, que vai dos romances gregos às narrativas do século XVIII – não constitui apenas uma narrativa curta, mas, como nos diz Auerbach (2013, p. 18), é um retrato social. É claro que essas narrativas não chegam a trazer as reflexões e o aprofundamento das novelas e romances do século XIX, quando o gênero se consolidou, mas já apresentam expressões de uma sociedade em seu convívio interno e traços de um individualismo que começa a ser possível.

É interessante assinalarmos que o autor considera o nascimento da novela como um

acontecimento que precisa de espaço e tempo que garantam consistência a esse gênero de expressão literária (uma forma narrativa complexa). E que outros fatores – extraliterários – também operem, de modo que até mesmo São Francisco de Assis, em sua devoção inovadora, é tomado por Auerbach como um dos mentores do pensamento que arrisca, liberta e abre caminho para a observação da realidade. A autoconscientização e o espírito do humanismo é que teriam sido a chave para a novela despontar:

Tornar-se cômico da própria pessoa, ver-se numa existência terrena que deseja ser apreendida e dominada: essa é a aspiração decisiva do Renascimento. Dela originou-se a sociedade culta e, simultaneamente, a novela (AUERBACH, 2013, p. 19).

Desta forma, nas suas reflexões acerca da formação da novela, Auerbach situa o Renascimento como o período germinativo da novela, acreditando que o medievo não poderia abrigar narrativas que tratassem da singularidade do homem, imerso em uma realidade com normas sociais claras, e nem tampouco épocas ainda mais antigas. Para ele, na Idade Média os enredos serviam à doutrina cristã, e a sociedade não tinha uma unidade, para que pudesse servir de base a esse tipo de expressão literária.

Apesar disso, o teórico aponta que teria surgido no século XIII o início da descoberta do indivíduo, tão importante para uma nova estética voltada para a existência do homem no mundo. O impulso para essa autoconscientização do homem, ele vê no franciscanismo e em outros elementos do medievo.

Auerbach enxerga a origem deste espírito na Idade Média como uma impossibilidade apenas porque não concebe que uma percepção humanista possa emergir ou se desenvolver atrelada à doutrina católica. Mas acreditamos que o cristianismo não apenas não fora um empecilho, como a estética cristã foi na verdade um impulso dessa consciência.

Segismundo Spina, a respeito da Idade Média, nos diz que

[...] a literatura medieval possui belezas insuspeitáveis. Mas para surpreendê-las e senti-las, devemos penetrar nessa época com aquele mesmo espírito que orientou o Romantismo no seu de afã de regresso à Idade Média; só ele conseguiu reviver e revivescer esse mundo encantado da poesia, das catedrais e dos torneios de Cavalaria (SPINA, 2007, p. 13).

Não é à toa que o período em que o sujeito desabrocha finalmente em todo seu esplendor é justamente o mesmo momento em que o amor é o foco da produção literária e reina nos discursos de heróis e heroínas da narrativa ocidental, com o Romantismo. O relacionamento amoroso e os sentimentos evocados nos romances tornam os pensamentos e

ações dos personagens singulares e mais humanos. São, afinal, os românticos, que inventam a viagem interior, e ao percorrê-la o homem conhece seu pensamento humano, crítico, produtor.

A fórmula das hagiografias medievais também exerceu influência na novela de cavalaria medieval. O amor era sempre o cerne da ação dos personagens, que se provava nas adversidades, que nas novelas de cavalaria consistia nos relatos de batalhas. A identificação do enredo estava na origem do herói, que tinha sempre um discurso eloquente e uma inteligência precoce. As descrições de morte perdiam a violência das narrativas da Antiguidade Clássica para ganhar em tranquilidade, e o maravilhoso estava presente no cotidiano dos personagens.

Por fim, os valores dos cavaleiros tinham base em virtudes cristãs, como prescreve o *Livro da Ordem de Cavalaria*, escrito no século XIII, por Ramón Llull:

Todo cavaleiro deve saber as sete virtudes que são raiz e princípio de todos os bons costumes e são vias e carreiras da celestial glória perdurável. Das quais sete virtudes são as três teologais e as quatro cardeais. As teologais são fé, esperança, caridade. As cardeais são justiça, prudência, fortaleza, temperança.⁸

O modelo de herói muda muito, mas na Idade Média inspira-se quase sempre no santo, o intercessor divino e um exemplo a ser seguido e cuja maior glória era estar perto de Deus. Os primeiros heróis retratados no início dessa longa era medieval tinham o mártir por modelo, eram heróis torturados, crentes de que a missão deveria se sobrepor ao sofrimento.

Tempos depois, os heróis seguiram o modelo dos sacerdotes e eremitas, solitários e misteriosos. Alguns séculos mais tarde, até o IX, o modelo eram os abades e bispos, os evangelizadores e líderes. Do século X ao XI, os heróis passaram a ser monarcas, reis e rainhas. Até que, a partir do século XII, passou a ser o modelo de uma nova espiritualidade, inspirada em São Francisco de Assis: são os heróis místicos, mulheres e homens pregadores.

A longa Idade Média, pois, acolheu e moldou o legado herdado da Antiguidade, apartando-se de um mundo sem romper com ele, para criar seu próprio imaginário cultural. O homem medieval conjugou todas as forças que envolvem uma sociedade de visão integral, entendendo os fenômenos como um todo: a religião, a política, as artes, as ciências e os novos sistemas que a Idade Média trouxe.

Dessa forma, extrapolando os limites da arte, se é que eles existem, temos nas relações

⁸ Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>>. Acesso em: fev de 2016.

sociais e culturais da Idade Média um ambiente propício para que desabroche o espírito que brotou com os gregos. Como as universidades e a Ordem de Cavalaria, que aprofundam um tipo de pensamento racional e ordenado, pertinentes à concretude, à compreensão da realidade social humana.

O estudo das ciências e da filosofia, a força da palavra escrita que cria ao mesmo tempo em que lê a tradição, andam, assim, junto com a ficção em prosa. Todas essas diferentes forças se somam ao fôlego que a narrativa ficcional deu a esse processo de conhecimento do homem sobre si mesmo.

É um período de tensão em todos os âmbitos, de mudanças e de busca de unidade em meio à diversidade (de estratos sociais, de línguas, de povos, de artes, de filosofias). Graças à doutrina cristã, o exercício da alteridade é estimulado e na vinculação com o próximo, com o outro, é que se percebe qualquer unidade e, mais importante do que isso, o homem percebe-se a si como indivíduo.

É enxergando o diferente, verificando similitudes, buscando uma unidade, que se adquire identidade: vendo o que não somos, podemos ver quem somos. Ou seja, negativamente, baseando-se na diferença, pode-se construir uma percepção clara do próprio homem. Dissocia-se do outro e verifica-se a si.

2.1 O Ciclo Clássico

Sabemos que a *Crónica Troiana* é um manuscrito do século XIII. Trata-se de uma versão do francês *Roman de Troie*, de Benoît de Saint-Maure (o *Beeyto de Santa Maria* citado na própria *Crónica* várias vezes), passando pela tradução de Afonso XI em castelhano.

Não se sabe se houve antes uma tradução galega ou portuguesa feita direto do francês, ou se a versão galega que utilizamos surgiu a partir da tradução da versão em castelhano de Afonso XI. Hoje existem estes dois manuscritos, em galego e em castelhano.

Essa novela não deriva apenas do resgate da *Iliada* de Homero, mas também de outros textos que compuseram ao lado dela a matéria de Troia. Na Antiguidade, já havia algumas obras sobre a Guerra entre gregos e troianos além da *Iliada*. Na Idade Média, surgiram outros mais, particularmente na Península Ibérica.

A *Iliada* narra um episódio ocorrido no nono ano dessa guerra, da saída de Aquiles do

combate até os funerais de Heitor. Mas, como sabemos, ela aponta para fatos anteriores e posteriores. Vários mitos contam diferentes versões sobre o motivo que teria servido de estopim para a guerra, a queda de Troia e a morte de Aquiles.

Assim, o que encontramos é uma tradição oral da Guerra de Troia amplamente conhecida na época de Homero. Toda a mitologia em torno desse tema gerou outros poemas épicos, como os *Cantos Cíprios* ou *Cipríada*, a *Etiópida* e a *Iliupersis* ou *Destruição de Troia*, a *Ilíada Menor* ou *Pequena Ilíada*, os *Nóstoi* e a *Telegonía*. (LORENZO, 1985, p. 102).

Da mesma forma, o tema da Guerra de Troia aparece em outras importantes obras gregas e latinas. A própria *Odisseia* faz referência à guerra e a seus personagens. Entre as obras teatrais, cujo tema ou personagens tenham relação com Troia, estão: *Ájax*, *Electra* e *Filoctetes*, de Sófocles; *a Oréstia*, de Ésquilo; *Orestes*, *Helena*, *Ifigênia em Áulis*, *Ifigênia em Tauris*, *as Troianas*, *Andrômaca* e *Hécuba*, de Eurípides.

O tema troiano passou à literatura latina, sobretudo, com a *Eneida*, de Vergílio, que conta a história do troiano Enéias, a partir da sua fuga durante a queda de Troia. Também *Metamorfoses*, de Ovídio, retoma personagens da *Ilíada* e da *Odisseia*. Mesmo dentro do *Satyricon*, de Petrônio, encontramos um poema denominado *A queda de Troia*. Até o imperador romano Nero teria composto um poema sobre a Guerra.

Além disso, as várias traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* deram um grande impulso a sua propagação. Assim, vemos que, embora a *Ilíada* seja o texto mais antigo e difundido sobre a Guerra, há muitos outros textos, entre poemas épicos e tragédias, acerca de Troia e seus personagens.

Foi através da tradução resumida da *Ilíada* em latim, a *Ilíada Latina* (*Ilias latina*), que as lendas decorrentes da guerra alcançaram larga difusão. Posteriormente mais e mais versões sobre a matéria troiana aparecem: uma compilação em 14 livros de Quinto Esmirra (século IV d. C.) e também o *Antihomero* e *História de Troia*, de Ptolomeu Queno (em torno do século 100 d. C.).

A visão de Homero, deste modo, era conhecida e difundida, mas não era a única. Chegaram versões de enredo diametralmente oposto, que se, por um lado, não possuem grande valor literário têm, por outro lado, o fato de estarem na base das versões medievais do Ocidente.

Além de tudo isso, a obra de Homero continuou sendo copiada para fins pedagógicos, e essa tradição escolar contribuiu para sua preservação. Desde a Antiguidade, a *Ilíada* e a

Odisseia serviram a esse fim educativo. Na Grécia antiga as crianças costumavam memorizar trechos das epopeias de Homero.

De qualquer modo, tem-se registro da existência de cerca de 200 manuscritos medievais da *Ilíada*. O destaque é o manuscrito do século X, conhecido pelo nome de *Venetus A*. Ele é o exemplar mais antigo contendo o texto completo da *Ilíada*. Dentre as narrações que abordavam as lendas de Troia, as que cativaram o medieval foram as já citadas *Ephemeris belli Troiani*, de Dictes de Creta e *De excídio Troiae historia*, de Dares, o Frígio.

Na época, eles foram aceitos como testemunhas oculares da Guerra de Troia, cada qual tendo combatido em um lado – Dictes pelos gregos e Dares pelos troianos. De modo que quando Benoît de Sainte-Maure escreve em 1160 em francês a obra que leva por título *Roman (ou Estoire) de Troie* e utiliza os textos de Dares e Dictes como base, ele obtém uma excelente recepção.

O manuscrito de Benoît, por sua vez, deu origem à novela de cavalaria galega que nos serve de *corpus*, a *Crónica Troiana*. A difusão de traduções e versões do *Roman de Troie* pela Europa é muita rápida. Essa obra inicia, assim, o Ciclo Clássico na Idade Média europeia.

Dois traduções em castelhano nos chegaram: a versão em prosa e verso e a versão de Afonso XI. Provavelmente nestes textos foram baseadas tanto a *Crónica Troiana* quanto a *Historia Troiana*, além de duas obras da prosa jacobea: os *Miragres de Santiago* e a *Crónica de Santa María de Iria*, mas nenhuma das duas compõe o Ciclo Clássico, pois se trata de texto hagiográfico e historiográfico, respectivamente, apresentando apenas episódios pontuais de tema troiano.

Na região da Galiza, então, além da *Crónica Troiana*, escrita em língua galega, nos chegou a novela de cavalaria *Historia Troiana*, um texto em castelhano com longas interpolações em galego-português. Este manuscrito é do século XIV e reproduz boa parte do *Roman de Troie*, mas também incorpora trechos da *General Estoria* castelhana, nas passagens escritas em galego-português.

Ela é, de toda a forma, uma novela que trata de matéria grega e compartilha em muitos aspectos a visão do mundo antigo transmitida na *Crónica Troiana*. Há a retirada dos deuses gregos do enredo, a inserção de elementos medievais típicos, de bruxarias, feitiços e afins, um grande anacronismo e, é claro, o realce de episódios de amor.

A novela narra a história de Jasão e Medeia. A famosa personagem grega que já na Antiguidade se sobressaía pela força feminina e intensidade visceral de sua paixão por Jasão,

bem como a conseqüente violência de seus atos, com os filhos e com o irmão, encontra aqui um enfoque medieval.

O amor, a paixão e a traição são exatamente os elementos que costumam ser o diferencial nas releituras medievais cavaleirescas do tema clássico. A tradição grega conta dos sentimentos ardorosos de Medeia que achariam lugar no medievo para abordar a coita de amor, lamentos longos e discursos apaixonados e irados. Todavia esse não é o aspecto mais explorado na versão medieval.

O texto é muito fragmentado, mas temos a parte da narrativa em que os principais personagens são introduzidos na trama. E é interessante notar que, em meio às descrições singulares que os autores medievais davam às personagens masculinas e femininas nas novelas de cavalaria, a personagem-chave deste texto ganha um silêncio descritivo.

A descrição da princesa troiana Polixena, personagem construída sob um olhar medieval em que o físico e o moral eram uma coisa una e cada traço luminoso correspondia tanto à beleza quanto eram indício de honradez. Na *Crónica Troiana* a mesma personagem é descrita com quase as mesmas palavras que na *Historia Troiana*, prova de que ambas se serviram de fato do mesmo texto como base.

A luz que Polixena exala, seja pela face branca, pelo frescor do rosto ou pelos olhos verdes – veremos sua descrição na *Crónica Troiana*, no capítulo V –, vai de encontro a sua nobreza, sua cortesia e demais qualidades do espírito afeitas ao casamento: “[...] *ca tan leda era e tanto era em ela o plazer do coração e em tal guisa que todo home se pagava de falar com ela, porque se razoava tan bem que a todos aplazía quanto ela dizia” (ANTOLOXÍA, s/d, grifo nosso). A descrição de todas as damas é assim em ambas as novelas.*

Mas, na *Historia Troiana*, ao introduzir a personagem Medeia – no episódio *Dos filhos e filhas que el-rei Oeta havia* –, o narrador abre mão de qualquer descrição deste feitio. Na verdade, é conferida a ela apenas uma frase, em um longo parágrafo sobre os demais príncipes e princesas, que cita apenas sua sabedoria: “[...] *e a ua das filhas dizían Medea e aa outra Gorge. E esta Infanta Medea era das mais sabedores donas que eno mundo havia em aquel tempo, e sobre todo e na arte mágica e das estrelas*” (ANTOLOXÍA, s/d, p. 234).

Entretanto, essa mulher forte e poderosa, conhecida pela tradição clássica, ganha, mais à frente, voz para falar de sua própria grandeza. Questionada pela irmã sobre um possível casamento com Jasão, ela afirma seu querer e, indo além, fala mal de sua família e sua pátria e se coloca em um lugar de divindade. Vai, neste trecho, contra todas as instituições medievais:

da família à pátria, passando pela religião.

Assim, a Medeia da *Historia Troiana* conquista o espaço narrativo – que lhe foi negado em descrição – pela ação: “[...] – *Fazer-lo quero, e acorrer a Jasón, e ir-me-ei com el, ca meu padre cruel é, e a minha terra bárbara, fascalas bruta e neicia, e meu irmão pequeno. E dos dioses de minha irmãa comigo xe son. E grande deus é dentro de min*” (ANTOLOXÍA, s/d, p. 234-235, grifo nosso).

Esse espaço que Medeia adquire pela ação também cresce pela sua voz. Ela brada suas opiniões uma a uma acerca de tudo que a cerca. O mesmo trecho selecionado acima mostra que ela renega seu berço, sua origem, seu pai. Aponta, ainda, que não apenas enxerga a si mesma, mas tem uma conclusão sobre si: “*grande deus é dentro de min*”. Ela se vê em sua magnitude, em detrimento da mediocridade que reina a seu redor.

O interesse de Medeia por Jasão não é, aqui, o motivo de sua decisão de casar-se e fugir com ele. Ela o usa como oportunidade para construir um destino maior, que ela acredita que merece. O texto entrega à personagem de Medeia um destaque em voz e ação, como dissemos, que nenhuma outra personagem tem igual.

Além disso, nem o amor e nem a guerra são a causa desse tratamento diferenciado. Mesmo sabendo que as vicissitudes amorosas poderiam ser exploradas com eficácia pela novela, espera-se que nas peripécias cavaleirescas a narrativa seja mais esmerada, visto que os feitos de amor e de armas eram já o duplo valor a ser explorado pelas novelas de cavalaria. Mas também não é neste aspecto que a novela se detém.

Há uma significativa distância entre a abordagem privilegiada das ações de Medeia e dos feitos cavaleirescos de Jasão, por exemplo. Após uma curtíssima narração sobre a maior conquista de Jasão o texto retoma, no mesmo episódio, Medeia. O herói volta vitorioso com a lâ que foi buscar para incômodo do rei. E em meios aos abraços dos gregos, compatriotas de Jasão, a novela nos diz – referindo-se ao texto em que ela se baseia (de Dares e de Beïto):

E aquí diz o autor sobre Medea:

– Tu, bárbara, querías abraçar ao vencedor moi de bõa vontade, mais a vergonça te estorva que o non façás. E outrossí te estorva a honra da túa fama, que te non quesiste enfamar nem mostrar-te alí. E fiziste o que te convinha de fazer: porque calaste e te alegraste em túa vontade. E agradeciste-o moito aos teus encantamentos e aos teus dioses (ANTOLOXÍA, s/d, p. 241).

Este tipo de diálogo, aliás, entre o copista, o tradutor, e o autor do texto em que a versão se baseia é comum nestas novelas. Mas é, também, uma forma de o autor da versão em

questão, ou seja, da *Historia Troiana*, no caso, inserir seu próprio discurso, sua visão. E aqui ela é usada para ampliar a personagem de Medeia, com informações acerca de seus sentimentos e ações.

Aqui isto é feito sem que seja dado a ela um episódio, já que o tema deste era o sucesso da empreitada de Jasão. Contudo, o destaque a Medeia, por isso mesmo, acaba sendo mais nítido. E a personagem nem precisaria de tanta ênfase em face do que estaria por vir. A famosa violência e frieza de Medeia são narradas a seguir na novela:

E disse a Jasón:

Vai adeante e non me cates, que quero fazer algua cousa que non nos alcance meu padre.

E tomou ua espada e degolou seu irmão, e deitou a cabeça em pus si por tal que se detevesse seu padre quando esto visse. E levou o corpo consigo (ANTOLOXÍA, s/d, p. 242).

Medeia, então, na fuga com Jasão, degola o irmão e o desmembra. Seu intento cruel é ir aos poucos descartando partes do corpo da criança pelo caminho, certa de que o desespero do pai, e seu intuito de dar a cada uma dessas partes um enterro digno, o atrasará na perseguição. O trecho não se prolonga em detalhes, é cru como o é Medeia.

Cientes de que a fidelidade aos modelos a que se refere era o objetivo buscado no período medieval, vimos aqui, com brevidade, a dubiedade com que a personagem de Medeia é ilustrada na *Historia Troiana*. Uma figura tão desconcertante em qualquer período, mas, sobretudo, no católico medieval ibérico, ela recebe por vezes o silêncio e por outros a voz.

O destaque em ações livra o autor da novela de inseri-la como uma dama feudal semelhante às demais personagens e sua fala irrompe em outros momentos para frisar sua condição bárbara e sua capacidade de premeditar infanticídios. Mas a intensidade e o poder dessa mulher transbordam do texto tomando o espaço que sua autonomia exige.

Apresentamos aqui um pouco da *Historia Troiana*, por ser a única novela galego-portuguesa do Ciclo Clássico, além da *Crónica Troiana*, que nos chegou. Pretendíamos mostrar que o olhar artístico de uma cultura sobre outra – nas duas novelas, o olhar do medieval sobre o clássico – sempre fará emergir o que se não pode conter, ainda que se pretenda.

Neste caso, do mundo da Antiguidade o que fica – e que é animado pela novela de cavalaria – é a magnitude singular de Medeia. Ou seja, a individualidade desta personagem. Vemos a mesma alma humana que começa a tomar consciência de si, nas faculdades que

possui: de pensar, sentir, lembrar, agir. Medeia é vivificada justamente em seu poder e autonomia em uma abordagem que oscila entre uma ilustração hesitante e um espaço enfático: e irrompe em voz. Sem *coita*, sem *doo*...

A personagem da *Historia Troiana*, não tem um retrato luminoso descrito, como terão as damas da *Crónica Troiana*, mas as personagens femininas de maneira geral ganharam relevo em ambas as novelas. Veremos, desta forma, o destaque que recebem algumas personagens femininas na *Crónica Troiana*.

Briseida, por exemplo, ainda que represente a inconstância das mulheres, já anunciada em Ovídio e retomada com ênfase por André Capelão (1985), não se resume a uma personagem passiva. A troiana ganha voz e aprofundamento psicológico – ainda que rudimentar, como se pode ter na literatura do período –, quando se culpa pela traição que faz ao amor de Troilos e de certa forma a todos os troianos, ao aceitar a corte de Diomedes.

A rainha Hécuba também participa ativamente da versão cantada na *Crónica Troiana*, sobretudo de forma racional. A dama é muito astuta e nunca se omite às decisões de guerra, aconselhando Príamo, Heitor, outros guerreiros troianos e arquitetando a morte de Aquiles.

Helena incorpora a dor de todos os troianos através da sua culpa e também do seu amor por Párias, que se estende à cidade de Troia. Ela assume o mesmo sentimento que Heitor também apresenta – mesmo em Homero –, que antecipa em séculos um patriotismo que só fará sentido completamente com a consolidação dos países europeus.

Desta forma, a guerra de Troia ou os temas derivados da mesma, que no período clássico circulavam entre épicos, peças teatrais e pela própria oralidade, retornaram na Idade Média, como novelas de cavalaria. Uma tradição épica mesclada à cortesã: armas e heróis ao lado das vicissitudes que a temática amorosa traz.

Mas sabemos que foram as novelas do ciclo Bretão, de tema arturiano, as narrativas que conquistaram mais espaço no período, e também na posteridade. Alguns estudiosos defendem que os modelos latinos cerceavam de certa forma a evolução do gênero novelesco. Se um ciclo temático se sobressaiu em detrimento do outro por esta possibilidade criativa e pela curiosidade que os elementos do maravilhoso, presentes nas lendas celtas, suscitavam; se pela simples qualidade superior; ou se por algum outro motivo, não sabemos. Mas temos claro o fato de que a matéria de Bretanha logrou maior êxito.

Apesar disso, as obras e os autores clássicos detinham espaço canônico na Idade Média nas mais diversas formas de conhecimento e não poderiam ficar de fora no modelo de

narrativa que ganhou as graças da população do medievo ibérico: as novelas de cavalaria. Assim, ofuscadas por Galaazes, Lancelotes, e Amadises, novelas como a *Crónica Troiana* e a *Historia de Troia* caíram no esquecimento de pesquisadores das narrativas galego-portuguesas do período em questão por muito tempo. Mas, aos poucos, alguns estudiosos, sobretudo galegos e brasileiros, retomam os estudos dessas narrativas.

2.1.1 A Crónica Troiana

Sobre essa versão galega, sabemos, por informação registrada por um dos copistas, que foi patrocinada por Fernán Pérez de Andrade, um homem de grande importância no cenário galego da segunda metade do século XIV. Na aristocracia da Galiza deste período poucas pessoas teriam interesse em mandar redigir um texto em língua galega. Mas Fernán Pérez o fez alguns anos depois de Afonso XI ter mandado fazer a tradução do *Roman de Troie* para o castelhano.

Acerca da situação política da cultura galega no século XIV, Ramón Lorenzo, no prefácio da edição que aqui usamos da novela, se lamenta da oportunidade perdida pelos nobres galegos para o desenvolvimento da prosa em língua vernácula. Afinal, como ele também lembra, foi o período das traduções “*da Crónica Xeral e da Crónica de Castela, da General Estoria e do Roman de Troie, amais de fragmentos de outras, e de textos coma os Miragres de Santiago*” (LORENZO (Org.), 1985, p. 71).

Os membros da aristocracia poderiam, desta maneira, ter mudado a história de enfraquecimento da língua galega, que até nossos dias apresenta demasiada fragilidade, se tivessem entendido o diferencial do idioma. A Galiza teve sua cultura e língua esmorecidas e esvaziadas em detrimento do castelhano ao longo dos séculos e, de fato, este foi um momento crucial para a trajetória galega:

O séc. XIV foi unha época clave, de grandes loitas políticas, de revoltas e contrarrevoltas, unha ocasión perdida para chegar á creación dunha verdadeira conciencia galega. É de lamentar a falta de visión realista e práctica dos nossos devanceiros mais poderosos, que case sempre se aliaron ó partido do perdedor nas loitas fraticidas de Castela e contribuíron así á implantación em Galicia dunha nobreza foránea, allea ó galego e imponente do castelán (LORENZO (Org.), 1985, p. 71).

O manuscrito (Figura 2) galego da *Crónica Troiana* conserva-se na Biblioteca Nacional de Madrid, quase na íntegra. Ela apresenta 185 folhas de pergaminho, escritos a uma só coluna e, pela numeração, sabe-se que falta o primeiro caderno, contendo oito folhas.

Na mesma página em que o copista transmitiu o nome de Férgan Pérez está também a data de término do texto: 1373. Sobre o tradutor e o copista (ou copistas) não temos muita informação. Há apenas especulações de caráter filológico, a partir da apreciação extensa de Lorenzo e outros poucos estudiosos que aceitaram esse árduo labor.

Mas tanto ele quanto outros apontam a existência de mais de um copista, pela falta de uniformidade observada em muitas passagens. Eles provavelmente vinham de zonas dialetais distintas da Galiza, visto que o texto demonstra ter características linguísticas diferentes. O copista responsável pela segunda parte do manuscrito poderia ter procedência meridional, por utilizar alternadamente termos tipicamente galegos com outros de origem portuguesa.

Essas informações deixam clara a importância do nosso estudo, visto que as questões linguísticas e filológicas chamaram a atenção de estudiosos galegos, mas as questões literárias foram negligenciadas. Nossa pesquisa é, pois, pioneira neste sentido. Não tomamos conhecimento de nenhum outro estudo literário de expressão que tome a *Crónica Troiana* como *corpus* principal.

O que tivemos acesso apenas foi a edição crítica de Ramón Lorenzo, que utilizamos aqui – encomendada pela Real Academia Galega, para a coleção Documentos Históricos –, e um artigo que ele publicou sobre o tema. Antes desta edição, que é a mais recente, só existiam duas outras: uma de D. Andrés Martínez Salazar, e a outra de Kelvin M. Parker.

Se os temas das novelas de cavalaria emulavam os gregos, a cultura que sobressai nos pormenores da narrativa é claramente medieval. E é nessa cultura, como objeto da novela, que acreditamos se revelar em estado ainda bruto o espírito humano – descoberto em Homero, segundo Bruno Snell (1992).

O homem já não vive como mera sombra dos deuses e prolongamento da *pólis* grega, mas como um cavaleiro que se destaca na relação de pertença e fidelidade ao seu país e, sobretudo, no relacionamento amoroso: o amor à dama, o amor a Deus e o amor ao outro, expresso através da caridade. O homem como um ser que ama acaba por tomar consciência, mesmo que de forma ainda intuitiva, de si mesmo.

As epopeias de Homero envolviam não só a mitologia de seu povo, sua história e seus heróis, mas, acima disso, a relação do homem antigo com a memória. A literatura medieval

buscava imitar gregos e romanos. Esse era o costume da época, visto que os clássicos constituíam uma cultura admirável, cuja literatura era refinada e prestigiosa. Mas, embebidos em uma noção totalmente outra de Beleza e de criação literária, influenciada pela ética cristã, acabaram transformando o texto em um exemplar típico do tempo em que foi escrito, tendo de grego aparentemente – e apenas aparentemente – nada mais do que a temática principal.

Na *Crónica Troiana*, então, a memória, que era o pilar das epopeias gregas, ganha um novo olhar. Não é mais monumento, reminiscência de feitos grandiosos, mas uma sucessão cronológica, uma história da terra em que foi construída Troia, todas elas – sabemos que existiram várias Troias erigidas uma sobre a outra ao longo dos séculos.

É assim que tem início a *Crónica Troiana* – o que nos sobrou, já que o primeiro caderno, como dissemos, foi perdido: com a narração da queda da Troia do rei Laomedonte, pai de Príamo. Toda essa parte apresenta episódios mais longos do que os que virão a seguir e também muitas referências a dados do tempo e espaço em que foi escrito o texto, como “*Castella*” e “*Espana*”.

Assim, a narrativa conta como Laomedonte foi morto em batalha contra os gregos, pelas mãos de Hércules. O rei Peleu liderou os gregos e lutava ao lado de Castor, Pólux, Nestor e seus respectivos cavaleiros – vassalos.

Após a morte do rei troiano, os gregos saquearam a cidade, massacraram todos os troianos, violentaram as mulheres e levaram cativas as nobres, dentre elas a infanta Hesíone (*Anssýona*), irmã de Príamo. As fortalezas, muros e templos foram derrubados. Nada foi poupado. Troia foi completamente destruída:

[...] destroyrõ tódalas fortelezas et os templos et os muros da vila, et astragarõ tódalas outras cousas, em tal maneyra et em tal guisa njhuma cousa non ficou que y derrubada non fosse. Et faziã seu prazer enas molleres da vila, cada hun cõmo se pagaua. Et poy assý ouueron deytada toda a vila, leixárõna destroyda (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 227).

Continuando o esforço de narrar linearmente os antecedentes históricos da guerra, sem recorrer a mitos ou deuses, a novela segue contando como gregos e troianos tinham uma desavença antiga. Ela descreve como Troia foi reduzida a ruínas e, em seguida, conta como Príamo, o único dos oito filhos de Laomedonte que sobreviveu à destruição de Troia – além da irmã, levada como prêmio –, porque estava longe da batalha, soube do acontecido.

Neste momento, o episódio se encerra com uma intervenção do narrador, de grande valor retórico, apontando já um pouco da raiz subjetiva que a literatura medieval revela, não

somente nas novelas de cavalaria, mas também nas crônicas, hagiografias e narrativas em geral. Essas passagens substituem as invocações à Musa das épicas de Homero, na intenção de demonstrar a verdade e a importância dos acontecimentos narrados:

Mays quen quiser saber as cousas cōmo aueerō, et este feyto todo cōmo passou, et quen gãñou en el ou quen perdeu, ou quen matou ou quen matarō, ou quen foy couardo ou quen ardido, ou foy mão ou bõo, ou quen foy uilão ou paação, ou feo ou aposto, ou arrizado ou flaco, ou barnesco ou escasso, ou mãsso ou sañudo, ou quen ouuo grã prazer ou grã pesar, ouça a mj o que lle eu disser, et bem me crea, que lle cõtarey segundo cōmo eu achey em escripto perla [mão] de Cornelio. Agora penssade de me ascoytar, que uos nõ negarey ende nada (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 228).

Percebemos a dicotomia em que é construído este parágrafo, que funciona como prólogo do que se contará. A Guerra de Troia, em resumo, se dividirá entre os que morrem e os que vivem, os que são feios ou bem postos, os que foram maus ou bons, os que encontraram prazer ou pesar, os que se mostraram virtuosos e os que foram fracos e covardes. Ainda envolto na tradição de oralidade o narrador pede que o escutem.

Em seguida, há o episódio “*Cōmo el rrey Príamos ffezo sseu doo*”, em que se narra o lamento – as longas e dramáticas lamentações pelas perdas da guerra são uma constante na obra – de Príamo pela morte de sua família e pela queda de sua cidade. Finalmente decidiu reconstruí-la.

Na tentativa de seguir uma ordem coerente da história, seguem episódios que descrevem em aspecto e quantidade os filhos de Príamo. O trecho também menciona Hécuba, além dos filhos bastardos do rei, detalhes da realidade palaciana medieval: “*Ca sabede, segundo afirma Dayres, que el rrey Príamos aujia trjnta et tres fillos outros, a que dezían bastardos, et cada hun delles auja grã prez de caualaría, et gãñaraos de donas preçadas et d’alto sangue, et foro todos moy bõos caualeyros*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 230).

Na sequência, há o episódio dos sacrifícios que Príamo faz aos deuses e, em conselho, resolve reconstruir Troia e jura vingança aos gregos. O episódio que vem depois descreve a obra em uma imagem bem concreta da mesma: formada por palavras como “pedras” e “entulhos”. Dele citamos duas passagens.

A primeira revela mais uma vez, no uso do pronome em primeira pessoa do singular, a subjetividade que desponta no texto: “*Et eu acho e nos antecessores que esta foy a mayor cidade, nen mays rrica, nen mays saborosa, nen mays viçosa, nen mellor de tódalas outras que eno mundo forō*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 231, grifo nosso).

É claro que essa inserção não pretendia exprimir de fato a ótica do autor, senão apenas manter a atenção do leitor na narrativa. Tal recurso retórico busca estabelecer uma comunicação: ao dar a sua opinião acerca do que viu, o narrador mantém um diálogo informal, aproximando o texto do leitor.

Além disso, quando esses marcadores linguísticos da primeira pessoa aparecem em uma obra, a suposta veracidade da narrativa é reforçada, pois o relato de uma testemunha ocular – ter visto a cidade de Troia, para poder compará-la com outras do mesmo período, confere autoridade ao narrador – é um forte argumento do valor histórico da obra⁹.

Entretanto, a reflexão que sugerimos é a de que quando qualquer escritor medieval lança mão da retórica – as crônicas de Fernão Lopes são o melhor exemplo do uso da retórica que a literatura medieval ibérica nos presenteou¹⁰ – acaba nos revelando pelo menos lampejos da sua subjetividade. O cuidado com o efeito que o discurso e a obra em geral causarão no leitor, as escolhas e a forma, enfim, que o escritor cria e modela aponta traços dele mesmo.

As palavras que se resolve colocar na boca do narrador, quando demonstram preocupação na sua recepção, no mínimo mostram o que o escritor considera relevante, o que teme, o que pretende destacar, etc. A novela nos faz vislumbrar, nestas intervenções, a subjetividade que será “inventada” em um futuro bem distante, no século XIX.

A segunda passagem deste episódio que queremos destacar antecipa a profusão de cores de que falaremos no capítulo 4, a respeito da Estética da Luz: “*Et quanta pedra y auja foy mármol et uermella et negra et cárdea et uis et jndia. Et destas pedras ataes mādou el rrey pôer em seu muro, et outras moytas estrayas colores*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 231, grifo nosso). A presença vigorosa das cores, listadas em variedade nas pedras que o rei escolheu para o muro, representa a magnitude da cidade que ele está construindo, que refletirá o esplendor da nova Troia.

As descrições mais elaboradas da *Crónica Troiana* são das feições dos personagens – analisaremos estes retratos no capítulo 5 – e dos muros, túmulos, templos ou quaisquer construções mencionadas no relato da guerra. Enquanto Homero descreve tudo com detalhes, pintando um cenário de violência e fúria, a novela medieval se atém a citar ataques, mortes e afins, sem se deter em descrições.

⁹ Dares e Dictes foram considerados por muito tempo os primeiros historiadores da Antiguidade e gozavam de prestígio no medievo. Segundo Ramón Lorenzo (1985, p. 8), acreditava-se que ambos foram de fato contemporâneos da Guerra de Troia, tendo Dares, inclusive, origem troiana.

¹⁰ Cf. MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a Retórica Medieval*. Niterói: Eduff, 2010.

Contudo, o escritor não se furta de contar os pormenores de fulgor e grandeza dos elementos arquitetônicos que aparecem durante a obra. Afinal, a arquitetura é o grande destaque da Baixa Idade Média, período das novelas de cavalaria.

Assim, finalmente a cidade – composta de torres, com uma vila cercada de forte muro, cujo interior abrigava paços e pousadas de condes, duques e a moradia do povo – é erguida, no episódio “*Da ffeytura do alcácer da vila de Troya, a que dizem Ilyóm*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 232). Até este momento da obra o que se busca é contextualizar a história da Guerra de Troia, apresentando seus antecedentes e o espaço em que se darão as batalhas e as paixões.

Afinal, esta revelou ser a guerra mais simbólica do pensamento ocidental. É o paradigma de qualquer guerra que viria depois. A base dos elementos bélicos – escudos, armaduras, estratégias militares, cavalos e navios destacados para batalhas – está na *Ilíada*. E, obviamente, a Guerra de Troia apresenta os heróis guerreiros que servirão de modelo, que a partir dela ficam no imaginário ocidental para serem imitados ou terem sua imagem reconfigurada.

Troia é, desta maneira, o *locus* que centraliza as paixões despertadas e vividas em campo de batalha e as potencializa. Ela é a confluência do amor e do ódio. A ira de Aquiles, as batalhas sangrentas, a desmedida inveja e rancor dos deuses da *Ilíada*, conviviam com o amor de Aquiles por Pátroclo, de Príamo por Heitor, deste por Andrômaca e seu filho, e até mesmo dos deuses pelos homens, já que o Olimpo viveu intensamente essa guerra. O amor era visceral, e sua expressão beirava sempre o comportamento violento.

Essa é a Troia do início: a grega. A cidade ao redor da qual aconteceu a “pró-guerra”, a primeira, aquela que antecedeu a todas as grandes guerras que viriam a existir na literatura vindoura. A Troia da *Crónica Troiana* é contraponto dessa Troia homérica. Ela serviu de palco para os amores de Briseida por Troilos e Diomedes, para o grande amor de Aquiles e Polixena e os demais romances que pairam delicados e sofridos na novela de cavalaria galega.

A cidade será o encontro entre a violência da guerra e o amor: a união cavaleiresca entre “*amor et milites*”. As batalhas ainda existem; o ódio e a vingança também – basta pensarmos no final da *Crónica*, quando mesmo após a queda de Troia, o texto narra a morte dos heróis e de suas damas e o triste fim da maior parte dos personagens de ambos os lados –, mas o amor está acima do belicismo. É uma terra que acolhe a emoção, que agora é mais afetuosa e cortês. Ela organiza os encontros em diálogos e argumentos e acolhe as

lamentações dos amantes e dos companheiros de batalha.

A Troia medieval é, pois, derradeira terra, que encerra o que a *Ilíada* começou. Ela aceita o modelo herdado dos gregos, o enaltece e o transforma em um novo paradigma. A Galiza, aliás, na região de Finisterra, é o lugar onde está o cabo que ficou conhecido como Fisterra, desde que os romanos chegaram à costa galega. O fim do mundo, onde o sol descia, é o ocaso nessa metáfora. Ali o ser humano atinge o domínio sobre si mesmo. Ele ainda é pequeno diante da imensidão do mundo, mas não é mais fantoche dos deuses ou do destino. Ele caminha com os olhos em Deus, mas por seus pés.

Essa Troia do medievo representa esse clima do amor meramente humano, de prazer e sofrimento, de escolhas, que cresce em língua galega na *Crónica Troiana*. A tragédia decorrente de afetos tão puros, ou tão ardentes, destaca-se do caráter fundamentalmente bélico, que imperava anteriormente na *teomaquia* grega.

Esta visão, então, é a que ficará para a posteridade, pois o imaginário da Guerra a partir daí não terá mais profundas transformações. O que a Guerra de Troia tinha de relevante para a literatura começa na Grécia antiga e termina na Galiza medieval. Quando, por exemplo, o cinema¹¹ retoma a Guerra de Troia, embora o enredo e os personagens algumas vezes se atenham no modelo construído por Homero – afinal ele é origem –, é a Troia medieval que é resgatada.

De uma forma geral, é o olhar da Idade Média sobre a Antiguidade que fica no imaginário coletivo da Guerra de Troia. A alma romântica prevalecerá sobre as cenas de guerra, a beleza sobre a memória, o cavaleiro cortês será o retratado, sobre os heróis que lutam como deuses, e sob seu domínio, em busca da glória imorredoura.

O que passa a ser explorado é o apego à cidade, a lealdade a ela e aos seus, fruto da vontade de fazer parte de uma comunidade – sentimento que brotava no medievo e que amadureceria no fim da Idade Média, com a consolidação dos primeiros países. Encontramos essa unidade e sentimento de pertença na voz de Enéias: quando Troia cai, os gregos se vão e ele resolve deixar as ruínas da cidade e “*buscar outra terra hu uiua. Et así me parto dela cõmo se me partisem o coração do corpo*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 686).

A bela morte de Aquiles, sua ira e o monumento de feitos de todos os heróis gregos e troianos em Homero dão lugar, na releitura galega medieval, a um senso de coletividade, que agrega ao reino e à terra um valor que antes era da ancestralidade e, mais do que isto, do

¹¹ Apontaremos algumas reflexões sobre o legado da matéria de Troia no cinema no último capítulo.

futuro abstrato que significava a glória imorredoura: ficar na memória. Troia é reconhecida como a grande protagonista, o centro magnético que arrasta esses grandes personagens e une seus destinos e de seus familiares.

Enfim, fica claro que o foco da *Crónica Troiana* não é mais a relação entre deuses e humanos, a violenta guerra e a memória que ela construirá, e sim as paixões que ocorrem enquanto a guerra acontece sob a sombra da muralha de Troia. A novela apresenta retratos de personagens apaixonados, com gestos amorosos, lindos monólogos, arrazoados diálogos, juras de amor e muitos lamentos, em um viés psicológico importante para a literatura. Características imagéticas criam na novela um rosto para o herói e para a dama que amam na guerra.

O texto medieval não é um poema épico, mas uma novela de cavalaria, com episódios girando em torno de confrontos e peripécias entre gregos e troianos ou de relações amorosas. Para o nosso intento, repetimos, é fundamental perceber como a matéria troiana se desenrola em sociedades, épocas e línguas diferentes, de modo a percebermos a criação literária: na sua intermitência, que vai e volta com as obras de arte de cada tempo; na transmissão de valores e óticas de cada comunidade; nas inovações e olhares sobre a alteridade e o indivíduo.

O constante anacronismo na representação da Antiguidade Clássica na novela de cavalaria é o resultado de traduções e cópias de anônimos do medievo ibérico. Estas por sua vez, foram realizadas a partir de fontes em prosa de origem incerta: Dares e Dictes escreveram os textos, cujos fragmentos compõem a *Crónica Troiana*.

Dares Phrygius (séc. VI) escreveu em latim *De excidio Trojae historia*, que em 44 capítulos narra da expedição de Jasão e os Argonautas até a conquista de Troia. Não há em seu manuscrito qualquer intervenção dos deuses, embora eles sejam mencionados, isso ocorre de forma um tanto forçada, como entidades distantes da realidade da guerra inseridas ali para cumprir a adequação com a cultura grega.

Dictes Cretensis (séc. IV) é autor da *Ephemeris belli Trojani*, que conta do rapto de Helena até a volta dos aqueus e a morte de Ulisses. Nesta obra, há a intervenção dos deuses em alguns momentos (embora tímida) e a ação exclusiva do homem em outros. Este texto é três vezes maior do que o primeiro e apresenta estilo e cuidado literário muito superiores, segundo Ramón Lorenzo (1985, p. 103).

Estas obras afirmam possuir verdade histórica, baseando-se em escritos de testemunhas oculares da Guerra de Troia e de ambos os lados da guerra: o grego e o troiano.

As versões de Dares e Dictes, também, são as primeiras obras de que se tem notícia a conter o tema troiano em prosa.

Há, inclusive, uma novela de cavalaria do século XV, *Curial e Guelfa*¹², escrita em catalão e de autor anônimo, que descreve uma cena de embate litigioso entre Dares e Dictes e Homero. Este último é acusado por Dares e Dictes de enaltecer Aquiles em detrimento de Heitor, injustiçado, pois, em sua epopeia.

Assim, por causa dessa atmosfera de verdade que rondava ambas as obras e pela facilidade da leitura em prosa e em língua latina, eles teriam tido larga penetração entre os leitores nobres do medievo. Mas Benoît, por motivo desconhecido, lançou mão da obra de Dares em grande parte do *Roman de Troie* e utilizou bem menos a versão de Dictes. Lorenzo (1985, p. 103) questiona esta escolha e sugere a hipótese de que a obra de Dares seja o resumo de um texto anterior mais extenso e a de Dictes uma tradução do grego, já que se tem conhecimento de fragmentos na língua grega do ano de 206 d. C. e da época de Nero.

De toda a forma, tanto a obra de Dares quanto de Dictes apresentam elementos em comum bastante significativos. Ambos eliminam os deuses das batalhas, por exemplo, provavelmente graças ao desejo de dar verossimilhança à história – fazendo-se passar por contemporâneos da guerra, como se desta forma a sua história fosse mais real e crível que a de Homero.

Mas este é um afastamento apenas aparente em certo sentido. Em primeiro lugar, porque embora em Dares os deuses não sejam personagens, em Dictes em certos momentos há a intervenção deles na guerra. E em segundo e mais importante, já existia em Homero a ideia de que a experiência – neste caso, a vivência da guerra – significa sabedoria. Voltaremos a este ponto no próximo capítulo.

Temos total convicção de que é a *Iliada* a base de inspiração de qualquer texto de tema troiano – visto que é Homero a fonte do imaginário da Guerra de Troia, mesmo daqueles que querem afastar-se dele por algum motivo. Mas, apesar disso, cabe ressaltar um apontamento que nos faz Lorenzo em artigo acerca da *Crónica Troiana*:

O cambio de perspectiva na parte final tamén pode ter que ver co punto de vista do autor, que adopta unha postura claramente favorable ós troianos em contra os gregos. De aí a visión dos heroes [...] O resultado final do poema de Benoît e, consecuentemente da traducción galega contida na Crónica Troiana, é un texto que se afasta tremendamente da Iliada de Homero (LORENZO, 1985, p. 104).

¹² Cf. o artigo *Uma Joia Medieval no Alvorecer do Humanismo: a novela de cavalaria Curial e Guelfa (século XV)*, de Ricardo da Costa. Disponível em: <www.ricardocosta.com/artigo> Acesso em 07 de nov de 2016.

As diferenças nesta versão da guerra são muitas: as descrições das batalhas e lugares, os elementos medievais que aparecem, e mesmo os personagens e enredo. Criseida e Briseida, por exemplo, se fundem em uma única dama, não há o sacerdote Crises nem o motivo da querela entre Agamêmnon e Aquiles. Estes, aliás, têm uma relação fraternal, como cavaleiros companheiros em uma demanda.

Na *Crónica Troiana*, ainda, Pátroclo morre no início da narrativa e não ganha importância senão no episódio em que os troianos disputam seu cadáver. Agamêmnon também não é o poderoso chefe da expedição grega que Homero canta. Na novela medieval ele aparece de forma secundária, como Ulisses.

Os troianos, ao contrário, estão sublimados. Troilo, por exemplo, ganha enorme destaque “por motivos cortesãos”, como analisa Lorenzo. (LORENZO, 1985, p. 110). Páris e Príamo atuam com grande coragem nas batalhas, assim como outros personagens troianos.

O personagem de Aquiles segue a *Ilíada* na teoria, quando suas qualidades são listadas, mas na prática – ou seja, na descrição das batalhas – ele não demonstra ser um grande herói. O guerreiro aqueu não se retira do combate por nenhuma desavença, senão por causa de uma promessa de amor feita a Hécuba¹³; mata Heitor pelas costas; sai ferido de vários combates e às vezes carregado; e ainda foge de algumas batalhas.

Por outro lado, Aquiles demonstra ser bastante eloquente, realizando longos monólogos e chega a se comparar a Narciso. Vive uma luta interna, após a morte dos mirmidões, entre o Amor e a Proeza. O herói grego sofre pelo amor de Polixena e por ela protagoniza com a rainha Hécuba um momento impactante do *páthos* do amor, como veremos no capítulo cinco, e acaba finalmente morrendo por um ardil orquestrado pela rainha troiana.

De todo o modo, esse homem honrado e apaixonado em nada recorda o herói grego, que era todo ele ação, belicismo e esperança de glória imorredoura. A ira de Aquiles, em Homero, é o tema do próprio poema épico, como vemos na invocação às Musas: “Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida, causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta (...)” (HOMERO, 2003, p. 57).

Mas uma novela de cavalaria medieval não se sustentaria na decorrência de um pecado oriundo do principal cavaleiro grego. O *Livro da Ordem de Cavalaria* apresenta seção acerca dos costumes que pertencem ao cavaleiro e dedica um item à ira:

¹³Ele sai da Guerra porque não pôde cumprir o que prometera por amor a Polixena: tirar os gregos da luta e trazer a paz à Troia..

16

Ira é turvamento na coragem, de relembrar e entender a vontade; e pelo turvamento, a lembrança se converte em esquecimento, e o entendimento em ignorância, e a vontade em irritação. Logo, como lembrar e entender, vontade é iluminação pela qual o cavaleiro busca seguir as carreiras de cavalaria, que ira e turvamento do espírito desejam expulsar de sua coragem, convém que recorra à força de coragem, caridade, abstinência, paciência, que são refreamento da ira e alívio dos trabalhos que a ira dá [...] e pela minoridade da ira e pela maioridade das virtudes acima ditas, má vontade, impaciência, e outros vícios são menores, e onde menores são os vícios e maiores as virtudes, maior é justiça, sabedoria; e pela maioridade da justiça, sabedoria, é maior a ordem de cavalaria.¹⁴

Vernant (1996), ao investigar o pensamento grego, aponta para uma diferença entre a ética do guerreiro do século VII e a do que o antecede, cujo exemplo maior está em Homero. Para o herói homérico, o que contava “era a façanha individual, a proeza feita em combate singular. Na batalha, mosaico de duelos em que se enfrentam os *prómachoi*, o valor militar afirmava-se sob forma de uma *aristeia*, de uma superioridade toda pessoal” (VERNANT, 1996, p. 43-44).

São nesses momentos que os heróis gregos manifestam o espírito do ser humano autônomo em sua individualidade. É claro que a *aristeia* dos heróis na *Ilíada* tem relação com o divino; e o desejo de cada um em se destacar dos demais, pela sua força pessoal, também está diretamente ligada aos deuses, no orgulho de ser como um deles. Mas, ainda assim, são uma expressão do homem enquanto ser humano, exercendo ação, pensamento e vontade independentemente – independência parcial – dos deuses.

Segundo Vernant, o homem que surge séculos mais tarde, com o amadurecimento político dos gregos, apresenta uma ética diferente relacionada à guerra e à defesa da pólis. Ele sufoca o ímpeto individual pelo conjunto da falange em que luta: “[...] o desejo de triunfar do adversário, de afirmar sua superioridade sobre outrem, deve submeter-se à *Philia*, ao espírito de comunidade; o poder dos indivíduos deve inclinar-se diante da lei do grupo” (VERNANT, 1996, p. 44).

Esse espírito mais racional e patriótico será absorvido e aprofundado pelo homem medieval. Bem como a *philia* pelos companheiros de Cavalaria e sua linhagem da mesma forma se farão presentes. De fato, Heitor já representa um esboço desse novo modelo de herói que veremos no medievo já consolidado.

A individualidade ocorrerá por outros meios. Assim, podemos perceber a manifestação

¹⁴ Ver: <<http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>>. Acesso em: fev de 2016.

do indivíduo em Homero e também a mudança. Se o herói possuía alguma individualidade na *Ilíada* apenas quando a desmedida (*hýbris*) se manifestava, na novela galega ele se aproxima de ser um indivíduo à medida que ama e é amado. Aquiles protagoniza, deste modo, episódios de intensa paixão, como veremos adiante.

O tema do amor, aliás, somado à representação da mulher e à utilização de elementos fantásticos, como era comum em novelas de cavalaria – aparecem no texto centauros (“sagitários”), amazonas, sereias e bruxas (“meigas”) –, são as diferenças mais importantes entre a *Crónica Troiana* e a *Ilíada*. Mas é também na abordagem do amor que o texto ganha em estilo e profundidade: “*Neste tema, precisamente, é onde Benoît de Saint-Maure se mostra mais orixinal e consegue a máxima altura poética*” (LORENZO, 1985, p. 114).

O Trovadorismo já explorara o ideal do amor tão importante para a tradição literária em língua portuguesa. E as novelas de cavalaria da Baixa Idade Média vão, em narrativa, com divisão em episódios, dar outro corpo a esse amor cortês. As ações e os discursos dos personagens revelam a paixão e a coita dos personagens, cada vez mais embebidos do novo espírito humano, que se desprendia sutilmente do jugo do divino para fazer suas escolhas com consciência e autonomia.

O amor ocupa todo o espaço da emoção patética (ofuscando as demais emoções descritas na obra), pois ele é entendido como a emoção mais repleta de generosidade. As feições descritas no texto, de personagens a cenários, revelam a construção de um conjunto que irradia a Beleza e o Bem.

A consciência do espírito está de certa forma diluída e mais intuitiva do que concreta na narrativa histórica sobre Troia e seus reis, nos discursos derramados entre amantes, no lamento (*do*) e coita de cavaleiros e damas, na luz que permeia entre a Bondade e a Beleza cada personagem, cada discurso, cada episódio, como verificaremos no capítulo a seguir.

A *Crónica Troiana* não pretende restaurar o horizonte clássico. Fica claro, ao contrário, que há um esforço em superá-lo. E nessa tentativa vislumbramos o imaginário do próprio medievo. É, afinal, no texto plasmado que aparece a essência da estética medieval.

3 A IDADE MÉDIA – UMA NOVA PERCEPÇÃO DO HOMEM PELO AMOR

O esplendor da beleza é o raio criador: derrama a tudo a luz, derrama a tudo o amor.

Machado de Assis

O ser humano conheceu no período medieval uma nova forma do amor. É claro que o sentimento sempre existiu, mas a maneira como os medievais o captaram, viveram e expressaram foi tão original e moderna que mudou a história do Ocidente e interferiu diretamente na literatura. Isto porque o próprio pensamento e entendimento do homem sobre si mesmo sofreu uma transformação pelo amor.

A novidade não está somente na Idade Média propriamente dita, já que o que a formou teve início principalmente com Jesus Cristo, por um lado, e com o Trovadorismo, por outro. A amálgama, sim é medieval, a ótica. A tradição, tanto cristã quanto cavaleiresca, foi acima de tudo oral.

A vida de Jesus Cristo foi revolucionária justamente porque ele trouxe uma mensagem de amor. Seus ensinamentos e, acima de tudo, sua morte podem ser resumidos a isto: uma mensagem de Amor de Deus para a humanidade. E o cristianismo foi transmitindo essa doutrina através da igreja que nascia e se propagava.

Quando a Europa medieval a recebe e amplia, o ser humano está em um momento muito singular de sua existência. Seu pensamento organiza os preceitos de Cristo em ações majestosas, imponentes (para o bem ou para o mal). As Cruzadas, a Inquisição, as Ordens Mendicantes, as construções de mosteiros e igrejas, a profunda participação política da Igreja e sua intervenção na sociedade, tudo o que a religião fez no medievo foi grandioso.

E talvez por isso o conceito de Amor tenha dado um salto em uma direção que seria seguida pela cultura dos países emergentes que se formariam no final da era medieval. Enquanto o novo conceito de Amor se construía para ser consolidado nos séculos vindouros, o pensamento do homem fazia a mesma caminhada em relação à subjetividade.

Na Península Ibérica, berço da nossa *CrónicaTroiana*, o Trovadorismo, que nasceu na França, se expandiu e ganhou uma roupagem própria que faria da literatura portuguesa uma pátria da saudade, da melancolia e do amor, de destaque nas letras. Os trovadores galego-portugueses receberam a arte das cantigas francesas e aos poucos criaram obras únicas nesta

forma poética.

O cancionero ibérico foi o principal repositório do amor que permeou a literatura medieval, ultrapassou a oralidade, a música e a poesia e permeou também a narrativa das novelas cavalaria. Essas duas formas tão distintas de amor – o amor das cantigas de amigo e de amor (respectivamente, erótico e cortês) e o amor cristão – vão construir uma nova forma de afeto.

A *Pathosformel* do amoroso que surge na Idade Média é esse sentimento que a literatura apreenderá e lapidará. Teremos, então, o amoroso: aquele que ama, que pode ou não ser amado, sofre, se entrega, se sacrifica e coloca esse amor a frente de tudo o mais.

O encontro entre a literatura pagã e a vida cristã ocorre talvez com maior clareza em São Francisco de Assis, que de certa forma inseriu o ideal cavaleiresco no cristianismo. As figuras do cavaleiro, do trovador e do jogral, típicas do Trovadorismo, estão presentes no discurso de São Francisco e, portanto, em sua vida, pois ambas não se distinguem.

A cultura e a sensibilidade de cavalaria, que adquiriu antes da conversão, Francisco carregou com ele em seu novo ideal religioso: a Pobreza é sua Senhora, Senhora Pobreza, as Santas Virtudes são de modo semelhante heroínas da corte, o santo é um cavaleiro de Deus, dublê de trovador, de jogral. Os capítulos de Porciúncula inspiram-se nas reuniões da Távola Redonda em torno de Artur (LE GOFF, 2007, p. 109).

Na *Crónica Troiana* e em outras novelas de cavalaria, sobretudo as que vieram depois, as batalhas e o aspecto bélico perdem força para o amor. Pois, em conformidade com o teor dos discursos de São Paulo, sem o amor (que coincide com a palavra “*charitas*”: caridade) nada faz sentido:

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse caridade, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse caridade, nada seria. E ainda que distribuísse toda a minha fortuna para sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, e não tivesse caridade, nada disso me aproveitaria (1 Co 13, 1-3).

A violência, o castigo que os heróis gregos pagavam por sua *hýbris*, a que a *Moirá* os condenava, ou o *Fatum* a que o herói latino estava submetido, agora não são irremediáveis. Os deuses não controlam mais o destino dos homens, não interferem na Guerra de Troia e não brincam mais com a vida dos mortais. Estes podem ser salvos pela luz e pelo amor. A esperança cristã ameniza o furor e o fatalismo das batalhas. Há o indivíduo, honrado e belo,

vivendo apesar da guerra.

3.1 *Cáritas*: a fraternidade e a alteridade

O amor cristão é um dos grandes legados que o cristianismo trouxe para a cultura ocidental. Ele chegou à arte e impregnou a literatura na Idade Média. As novelas de cavalaria o representaram com propriedade.

Na *Demanda do Santo Graal* isto é bem evidente. Na busca pelo Graal, na castidade de Galaaz, na sua bondade e valentia, em tudo está presente o amor a Deus, prescrito em regras que o cavaleiro digno deve seguir. Também em preceitos está escrito o Tratado do Amor Cortês. Mas antes que falemos nas regras estabelecidas nestas obras, vamos à base tanto das pregações e manuscritos dos religiosos das ordens mendicantes quanto dos textos literários: a Bíblia.

A força criadora do amor converge uma vez mais com a da palavra, ambas luz de Deus. Já em Isaías o vemos: “O povo que andava na escuridão, viu uma grande luz; para os que habitavam na sombra da morte, uma luz resplandeceu. O amor zeloso do Senhor dos exércitos há de realizar essas coisas” (Is 9, 1.6).

Na Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios (cujo início citamos anteriormente), o hino de amor cristão, que chegou a ser musicado em português por diversos sacerdotes, mas também por leigos, como Renato Russo (na canção Monte Castelo), demonstra a magnitude da mensagem de amor que Cristo transmitiu. É o chamado Hino à Caridade, entendida aqui como amor fraterno:

A caridade é paciente,
é bondosa.
[...] Tudo sofre, tudo crê,
Tudo espera, tudo suporta.
A caridade jamais passará (1 Cor 13, 1-2.4.7s).

São Paulo, didaticamente apresenta as três virtudes teológicas e as hierarquiza. Ele não deixa dúvidas e objetivamente indica a mais importante dentre elas: o amor.

Agora, portanto, permanecem fé,
Esperança, caridade,
Essas três coisas.

A maior delas, porém, é a caridade (1 Cor 13, 13).

São João ficou conhecido como o apóstolo do amor. Em seu Evangelho ele refere-se a si mesmo como o discípulo amado. Sua narrativa privilegia a luz e o amor, que ele remete à alteridade. A Luz permite que nos conheçamos, que percebamos se estamos como Deus e, desta forma, junto Dele ou não. E, finalmente, essa percepção sobre nós mesmo, como indivíduos em união com o divino, nos aponta para o próximo.

A comunhão que a luz de certa maneira manifesta acaba nos indicando o outro:

Deus é luz e nele não há treva alguma.
[...] Mas se caminhamos na luz
Como ele está na luz,
Estamos em comunhão uns com os outros (1 Jo 1, 5.7).

Na mesma carta, que recebe o subtítulo Caminhar na Luz, São João fala sobre a Palavra, o amor, a luz e a fraternidade: todos diretamente conectados entre si. A palavra, residindo dentro do indivíduo, significa a união com Deus, a presença do Amor nele.

Mas isto não é tudo, para que essa comunhão perdure o homem deve seguir na terra os passos de Jesus Cristo, isto é, a fraternidade que Ele exerceu com os seres humanos:

Mas o que guarda sua palavra,
Nesse, verdadeiramente, o amor de Deus está realizado.
Nisto reconhecemos que estamos nele.
Aquele que diz que permanece nele
Deve também andar como ele andou (1 Jo 1, 5.6).

Na sequência, o evangelista é ainda mais claro com seus leitores “amados”. Esse Deus que ele acabara de definir como Luz, manifestara-se na palavra outrora e ele agora retomava como um novo mandamento:

Amados [...]
Aquele que diz que está na luz,
Mas odeia seu irmão,
Está nas trevas até agora.
O que ama seu irmão permanece na luz,
E nele não há ocasião de queda.
Mas o que odeia o seu irmão está nas trevas;
Caminha nas trevas,
Não sabe aonde vai,
Porque as trevas cegaram os seus olhos (1 Jo 2, 7.9-11).

O homem que pensa guardar a Palavra e viver na Luz e no Amor de Deus engana-se quando odeia algum irmão. Ele, embora caminhe, está cego e sem direção. A visão, metáfora antiga de sabedoria, serve para confirmar a verdade. No subtítulo III “Às fontes da caridade e

da fé”, São João repete exaustivamente que Deus é amor, que o amor vem Dele e que todo aquele que ama conhece a Deus.

Por isso, ele aconselha que amemos uns aos outros, como já aconselhara Jesus, e justifica: “Se nos amarmos uns aos outros, Deus permanece em nós e o seu Amor em nós é realizado” (1 Jo 4, 12). Mais uma vez indica ser a visão um elemento físico, material, que indica sabedoria e ponte para o divino:

Quanto a nós: amemos,
 Porque ele nos amou primeiro.
 [...]

 Pois quem não ama seu irmão, a quem vê,
 A Deus, que não vê, não poderá amar.
 E este é o mandamento que dele recebemos:
 Aquele que ama a Deus,
 Ame também seu irmão (1 Jo 4, 19-21).

A *cáritas* (conforme esclarecemos acima, uma palavra compreendida, e traduzida, como amor) diz respeito a um sentimento bem específico: é o amor fraterno, dileto e desinteressado que Cristo sentia por nós e que devemos sentir por nossos irmãos. Não representa apenas o amor a Deus, é mais simples e mais humano, é o amor que sentimos por causa de Deus. É o amor *ágape*, palavra grega que o distingue de outros tipos de amor, como o *philos* e o *eros*. Trata-se de um amor afetivo, incondicional e que está ligado ao divino: a nossa participação no transcendente.

Tanto os Menores quanto as outras Ordens Mendicantes (além da fundada por São Francisco de Assis, os Padres Pregadores, fundada por São Domingos Guzman, era a mais famosa), surgidas no século XIII, convertem-se em obras de misericórdia: uma inovação marcante dessa época. As práticas de caridade proliferam no período entre leigos (pregadores integrados no seio da Igreja, vivendo de esmolas, como os frades), dominicanos, beneditinos, franciscanos e outros religiosos. Inauguram instituições, como hospedarias e hospitais, voltadas para os pobres, leprosos e demais doentes, entre outras novidades neste sentido.

Esse amor tão enfaticamente disseminado por São João, nas Sagradas Escrituras, aparece na boca (e na obra) de São Francisco: Deus é amor, é caridade. Assim como no Evangelho joanino, a *cáritas* no santo italiano também é utilizada para designar a fraternidade de inspiração divina. O amor ao próximo é o impulso central da vivência e pregação de São Francisco.

O Cântico do Irmão Sol, de São Francisco de Assis, inaugura a poesia italiana no século XIII. O santo a compõe no ocaso de sua vida e pede que seja entoada por Frei Ângelo e

Frei Leão, antes que morresse. Ele teria sido, então, cantado no dialeto úmbrio, e depois registrado neste dialeto, base da língua italiana, sendo possivelmente um dos seus primeiros documentos; e também em latim.

Esse cântico resume em música o amor de São Francisco por toda a criação de Deus, depois de ter vivido amando todas as criaturas deste mundo. A expressão em língua vernácula é outra das revoluções da Idade Média, que São Francisco protagoniza, junto à do amor. Todas elas interligadas na visão integral que o homem medieval tinha do mundo (social, corporal, sentimental, espiritual, etc):

[...] Francisco combina bem com as tendências essenciais da sensibilidade gótica, preocupada com realismo, com luz, com delicadeza. Se não criou essa sensibilidade, Francisco a favoreceu e a reforçou. No Cântico do Irmão Sol, apesar de uma alusão ao simbolismo do sol, imagem de Deus, é no sensível, na beleza material que são vistos e amados em primeiro lugar as estrelas, o vento, as nuvens, o céu, o fogo, as flores, a relva (LE GOFF, 2007, p. 105).

A influência do *Poverello* – como São Francisco era chamado, em referência a sua radical conversão, estilo de vida e dedicação aos pobres – foi enorme para os artistas. Os escultores, arquitetos, pintores de arte sacra do período pretendiam transmitir a mesma espontânea Beleza que o santo alcançava com suas pregações, poemas e composições. Havia muita humanidade na espiritualidade de São Francisco.

Nisso consistia a Luz do mundo: o Cristo homem e Deus, o criador e o crucificado. O corpo, a matéria e a natureza deveriam refletir na arte o Belo simples da doutrina, que se resume no amor: “O amor que Francisco lhes trouxe transmitiu-se aos artistas que, daí em diante, querem representá-los fielmente, sem deformá-los nem torná-los grosseiros sob o peso de símbolos alienantes” (LE GOFF, 2007, p. 105).

São Francisco de Assis foi moderno em muitos sentidos, mas a Idade Média o foi antes dele e pode, desta forma, acolher sua ousadia. Os religiosos eremitas desde o século IV eram muitos. E a vida que seguia o ideal da pobreza, retomando o estilo de vida de Cristo e seus apóstolos, era uma tendência crescente na Idade Média:

A prática do trabalho manual se liga tanto ao beneditismo primitivo como à reforma monástica dos séculos XI-XII, conduzida pelos mosteiros de Prémontré e de Cister (Cîteaux). A pobreza é, desde o fim do século XI, a palavra de ordem de todos esses *Pauperes Christi*, esses pobres de Cristo que pululam por toda a Cristandade (LE GOFF, 2007, p. 109-110).

As ordens mendicantes nascem na Europa sob a égide do amor. No esforço de resgatar

a mensagem de Cristo e a vivência dos primeiros cristãos na experiência da solidariedade, da verdadeira alteridade, do amor aos irmãos, eles fundam as ordens que pregam o voto de pobreza.

Por causa de São Francisco de Assis, que, no século XIII,

pregou pela palavra e pelo exemplo, com uma chama, uma preza, uma poesia inigualável, o franciscanismo permanece, ainda hoje, uma “*sancta novitas*”, segundo a palavra de Tomás de Celano, uma santa novidade, e o *Poverello* não apenas um dos guias da humanidade (LE GOFF, 2007, p. 115).

As sagradas escrituras representam o grande foco de São Francisco, no que diz respeito à palavra: “Toda linguagem em parte é uma herança. Mas na Idade Média: o Livro contém todo o saber, incluindo a linguagem, a linguagem em primeiro lugar. A Bíblia é o arsenal do vocabulário e dos modelos mentais” (LE GOFF, 2007, p. 131). Mas ele e os franciscanos moldam esse vocabulário de acordo com a estrutura da sociedade em que estavam inseridos.

Ainda que a Palavra seja sagrada, o léxico que se utiliza no dia-a-dia, nos poemas, cânticos e pregações, pode ser adaptado, como o é em São Francisco. Quando se usa o latim – nesse período em que ele se encontra frágil e em que as línguas vernáculas começam a se estabelecer –, os sentidos das palavras convertem-se no que o pregador necessita, adequando-se à realidade de quem fala e de quem ouve:

Por exemplo, as duas palavras mais freqüentes de seu vocabulário social, *nobilis* e *miles* (nobre e soldado), apenas aparecem nos Evangelhos; e enquanto entre os franciscanos *miles* tem quase sempre o sentido contemporâneo de cavaleiro, há, é claro, entre os evangelistas só o sentido de soldado (LE GOFF, 2007, p. 132).

A semântica encontrada nos textos dos franciscanos – e no pouco que nos chegou (através de biógrafos, sobretudo) dos escritos do próprio São Francisco – nos mostra mais uma vez que a palavra cria. As escolhas vocabulares; palavras privilegiadas, frequentemente repetidas, em detrimento de outras propositalmente alijadas da boca dos padres mendicantes; os neologismos; e exemplos, como o supracitado, de aplicação de novos sentidos para termos antigos, revelam muito da realidade do tempo.

A Idade Média é, pois, um ponto essencial do amadurecimento espiritual – não somente religioso, embora o cristianismo tenha impulsionado esse processo, mas no que diz respeito às afecções da alma. O agir, o sentir, o dizer e o pensar, que avaliamos nesta pesquisa quando falamos em novo espírito, refere-se ao ato de criar conscientemente.

Essa emersão do indivíduo é vista na Grécia e também na Idade Média, através da linguagem (a palavra, na ficção, e a razão, na filosofia, criam o novo homem). Mas no medievo, a vivência do coletivo, a pluralidade de instâncias da sociedade, as inúmeras confluências culturais conduzem para a experiência da alteridade, que define o próprio indivíduo. Desta forma, há um salto do ser humano, e o trampolim é o amor,

3.2 A Literatura e o amor cortês

As referências que a Literatura medieval herda são basicamente as que se originam na Atenas clássica. A Literatura helenística desenvolveu o conceito do amor. Os termos gregos já distinguiam várias matizes deste sentimento, como o amor *eros* e o amor *philos*. As tragédias revelam um afeto destrutivo, de mulheres ferozes, constantemente dialetizando amor e ódio. Eurípides psicologiza a emoção, mas na Atenas clássica ainda é enganador e aniquilante.

A épica clássica, por sua vez, propagou o amor entre personagens relacionados à Guerra de Troia. Mas a maneira de exprimir este sentimento mudou muito até o amor que encontramos na baixa Idade Média, representado na *Crónica Troiana*.

A *Eneida* (2014), de Vergílio, apresenta o avassalador e trágico amor entre Enéias e Dido. Um amor capaz de fazer um herói tão temente aos deuses, comprometido com todos os troianos que deram seu sangue na guerra contra os gregos, quase se esquecer da sua missão de fundar a raça latina, dando continuidade à troiana.

Então, pelo destino de seu povo, ele deixa só a rainha de Cartago, levando-a ao desespero e ao suicídio. O herói de Tróia, um dos mais virtuosos da Literatura épica, prova essa *humanitas* e *pietas* ao sacrificar sua vontade e felicidade pessoal por outrem. Nesse enredo o amor perde. Dido não suporta o sofrimento do abandono e tira sua própria vida.

Pensando na prosa, para não nos alongarmos em uma reconstrução que nos afastaria do nosso intento, o primeiro momento em que vemos o realce, em um viés amoroso, de afeto mais delicado é no chamado romance grego ou romance de aventuras. A obra *Dáfnis e Cloé*, é um exemplar da prosa grega do século II ou III d. C, que narra a histórias de duas crianças que vivem no campo, em Lesbos, e que enquanto crescem vão se apaixonando. O tema central deste enredo bucólico de Longo é o próprio amor.

O tom acaba sendo didático, porque apresenta em etapas o amor entre duas pessoas. A

estrutura é coerente com a estética que se desenvolve na época: com simetria e proporção – e em diferentes níveis (de personagens, tema, discurso, descrição, etc).

O afeto é a princípio ingênuo, condizente com a idade de ambos, então crianças, e na medida em que crescem o amor também se torna mais maduro, sensual e complexo. A narrativa se destaca dos demais romances de aventura gregos pelo desenvolvimento emocional, com retratos psicológicos dos amantes em conexão com o sentimento que nutrem um pelo outro.

Este tipo de prosa é pioneiro e não passou despercebido:

Também no período chamado “subapostólico”, que se seguiu à pregação dos apóstolos, no qual se movem figuras que tiveram relação direta com eles, vários atos, apócrifos, dos Apóstolos ou narração de fatos admiráveis realizados por eles [...] sofrem influência do contemporâneo “romance grego” (MORESCHINI, 2008, p. 19).

N’*Os Argonautas*, poema épico grego que foi fundamental na construção do imaginário acerca dos personagens que participaram da guerra de Troia, e na *Historia Troiana*, novela de cavalaria galego-portuguesa da Idade Média que abordamos no capítulo 2, vemos o amor entre Medeia e Jasão, virulento e arrebatador. Mas o discurso do amoroso, tecido em um jogo de preceitos rígidos e gestos elegantes, está presente na filosofia dos afetos, percebida em importantes colocações de Plotino, nas *Enéadas* (1999) e de André Capelão, no *De Amore* (1985), inspirados no grande poeta romano Ovídio e em sua *Ars Amatoria* (a *Arte de Amar*, 2010).

Como essas obras interferem mais nos paradigmas intelectuais compartilhados dos gregos e latinos até a Idade Média apenas por alguns segmentos que tinham acesso à filosofia, foi fundamental para a construção de um conceito mais amplo de amor a experiência compartilhada dos padres e santos que viveram na Europa medieval. Assim, pela realidade da pregação e ação destes nas cidades do medievo e pela arte, que, sempre, foi pioneira em expressar o novo imaginário de uma cultura, a mentalidade cultural passou a entender outro tipo de afeto.

No mesmo período em que apareceram as primeiras ordens mendicantes na Europa e no mesmo lugar em que surgiram as primeiras catedrais em estilo gótico, no sul da França do século XII, surgem as canções de amor. Essa forma poética expande-se e ganha largo espaço na região da Galiza e de Portugal, com as cantigas galego-portuguesas. Também é o século das cruzadas e, portanto, do ideal cavaleiresco. Nesse caldeirão cultural e estético desenvolve-

se com originalidade – mesmo que o termo seja um tanto anacrônico – o tema do amor.

Chegamos ao amor cortês, a *fin' amor*. Trata-se de um sentimento dirigido a uma dama – “senhor” em galego-português – idealizada, mas que tinha por objeto real ele mesmo, o próprio amor: emoção que o trovador enaltecía e que dava sentido a sua vida. Este apresentava sempre um comportamento tímido e submisso em suas canções, na chamada vassalagem amorosa.

O eu-lírico sustentava-se, então, pelo sentimento de amar o próprio amor, era resignado em seu sofrimento (coita) por amar uma dama interdita, e atinha-se a admirar e cortejar a senhora através do refinamento de atos, palavras e gestos. Às convenções aristocráticas do amor cortês, as cantigas galego-portuguesas oferecem uma linguagem apropriada: artificial, com muitas repetições, paralelismo e refrões.

*Com vossa coita, mia senhor,
já de tod'al coita perdi;
ca [a] tod'home avém assi;
desto seede sabedor:
que nom pod'home coit'haber
que nom haja log'a perder
des que lh'outra chega maior.*

*E por aquesto, mia senhor,
des aquel dia que vos vi,
doutra gram coita me parti.
assi me coitou voss'amor
que me fez tod'escaecer:
atam muit'houve que veer!
na vossa, que me faz peor!¹⁵*

O amor cortês marcou o homem ocidental e a Literatura galego-portuguesa em especial, porque ela não apenas desenvolveu as cantigas de amor, de escárnio e maldizer e as novelas de cavalaria, como também criou com as cantigas de amigo outra forma poética e amorosa única.

As cantigas de amigo apresentavam um estilo popular, singelo e inovador de amor sensual e ao mesmo tempo de afeto ingênuo. A temática era basicamente a mesma, comportando diferentes modalidades: o eu-lírico feminino jovem canta seu amor pelo “amigo”, o encontro com ele, ou lamenta a sua ausência, em meio à natureza.

*Ai cervos do monte, vim-vos preguntar:
foi-s'o meu amig', e, se alá tardar,*

¹⁵ Cantiga de amor de autoria de João Soares Somesso . Disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 10 de jan 2017.

*que farei, velida?
 Ai cervas do monte, vim-vo-lo dizer:
 foi-s' o meu amig', e querria saber
 que farei, velida?¹⁶*

Assim, na região da Galiza e de Portugal temos uma combinação literária que ajuda a constituir essa inovadora ideia de amor: “Literatura baseada numa concepção inteiramente nova do amor, a lírica trovadoresca constitui, com o romance cortês, os dois maiores acontecimentos literários do século XII” (SPINA, 2007, p. 27).

A coletividade do homem medieval também pode ser um fator que contribui para que este ambiente seja tão favorável para a percepção do indivíduo. Em uma sociedade que encara holisticamente a língua, a fé, as finanças, a guerra, o aprendizado e a arte, há uma noção de coletivo. As nações que começam a se estabelecer na Europa ocidental precisam de partes sólidas para fazer funcionar a engrenagem do todo, com unidades regradas, ordenadas e harmônicas.

Na Idade Média, tudo se torna mais formal e didático. O *De Amore*, ou *Tratado do Amor Cortês*, foi uma obra de peso nesse momento, porque, aos moldes da Ordem de Cavalaria e mesmo da Igreja, também é escrita em forma de preceitos. Cabia bem ao período uma obra composta de regras, que fosse pedagógica e ensinasse ao homem medieval como portar-se em questões afetivas, mesmo que essa artificialidade ficasse restrita à nobreza e à Literatura.

O *Tratado do Amor Cortês* aparece como essa fonte de consulta ao homem do século XII e teve grande difusão, como sabemos pela enorme quantidade de cópias e traduções e também nas menções ao texto de André Capelão em outros manuscritos. A Literatura imediatamente posterior a esse manuscrito, então, serviu-se dele largamente.

A obra apresenta muitas citações bíblicas e também referências literárias, inclusive à *Ilíada* e à *Odisséia*. Os Padres da Igreja, dentre os quais Santo Agostinho e Santo Isidoro, claramente inspiraram seu autor, bem como Aristóteles, Cícero, Horácio, Sêneca, Juvenal, Vergílio e demais autores clássicos valorizados e estudados na Idade Média. Finalmente, a sabedoria árabe também serviu como base, através, sobretudo, de provérbios, que estão presentes em vários momentos do *Tratado do Amor Cortês*.

A maior influência teria sido Ovídio, cuja *Arte de Amar*¹⁷ é semelhante ao *Tratado* em

¹⁶ Cantiga de amigo de autoria de Pero Meogo. Disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 10 de jan 2017.

¹⁷ Versões dessa obra ovidiana também proliferaram no fim do século XII, assim como outras deste e de outros

muitos momentos, inclusive na estrutura. O autor clássico é citado frequentemente. A obra de Capelão tem, ainda, conexão com a Matéria da Bretanha. Há a possibilidade de André Capelão ter tomado as novelas de Chetrien de Troyes como fonte para alguns elementos de sua narrativa e para algumas ideias que transmite no Tratado.

O *Tratado* tem, pois, muitas fontes, como as obras medievais costumavam ter. A sua estrutura e diálogos têm como modelo poemas tanto latinos como provençais. Ao lado dos elementos da galanteria amorosa, o *Tratado do Amor Cortês* demonstra, também, ter elementos cavaleirescos e retóricos em sua composição.

Assim, o *Tratado do Amor Cortês* aborda a importância da visão, fazendo contraponto com a cegueira; detém-se sobre a integridade moral, já que o jogo do amor se faz a partir da relação entre homens e damas virtuosos; valoriza a razão, pois o raciocínio lógico bem organizado possibilita boa fluência verbal aos amadores, fundamental aos rituais cortesês; e em muitos momentos fala acerca da beleza, dentre muitos outros assuntos que o texto perpassa.

O autor se dirige a um amigo, Gautier, e apresenta uma doutrina do amor cortês. Além de adverti-lo sobre os perigos do amor, revela suas doze leis:

I. Foge da avareza como de flagelo funesto e abraça o que lhe for contrário. II. Mantém-te casto para aquele que amas. III. Não tentes destruir o amor de uma mulher que esteja perfeitamente unida a outro. IV. Não busques o amor de nenhuma mulher que o sentimento natural de vergonha te impeça de desposar. V. Lembra-te de evitar absolutamente a mentira. VI. Evita contar a vários confidentes os segredos do teu amor. VII. Obedecendo em tudo às ordens das senhoras, esforça-te sempre por pertencer à cavalaria do Amor. VIII. Dando e recebendo os prazeres do amor, cuida de sempre respeitar o pudor. IX. Não seja maldizente. X. Não traias os segredos dos amantes. XI. Em qualquer circunstância, mostra-te polido e cortês. XII. Ao te entregares aos prazeres do amor, não excedas o desejo de tua amante. (CAPELÃO, 2000, p. 98-99).

Destas regras, a II, a VII e a XI são as que estão mais presentes na conduta dos personagens da *Crónica Troiana*. Elas estão mais conectadas com o estilo cruzadístico e por isso são obviamente mais exploradas nas novelas de cavalaria.

Em relação à II, sabemos que a todas as pessoas era pregado com rigidez o amor casto na Idade Média: dentro da Igreja, dentro da Ordem de Cavalaria, na literatura – nas novelas de cavalaria e cantigas de amor – e no testemunho dos grandes santos que viveram, coexistindo com os leigos, nas cidades. Mas era uma sociedade que, ao mesmo tempo, apresentava uma realidade de misoginia, violência sexual, casamentos arranjados, e afins.

Há uma diferença abissal entre o homem que deveria ser e o que era de fato. O primeiro víamos retratados na Literatura. Assim, este homem que subjuga as mulheres, quando se transfigura em trovador ou em cavaleiro, passa a ser um vassalo que idealiza uma mulher, que eleva a dama acima de tudo e rebaixa a si mesmo. Nas cantigas galego-portuguesas essa dama é sua “*senhor*”. Ele é um vassalo que apenas para conseguir se tornar um amador precisa antes passar por três estágios: o de aspirante (“*fenhedor*”), passivo em sua coita; o de suplicante (“*precador*”), que tem a ousadia de pedir que a amada o tome por amigo; e, finalmente, o de “amante” (CAPELANNUS, 1985).

Vários cavaleiros na *Crónica Troiana* fazem o papel de *fenhedor*, mas o que cumpre em totalidade o drama patético do *precador* é Aquiles, quando busca os pais do inimigo que acabara de matar para pedir pelo amor de Polixena, filha de Príamo e Hécuba e irmã do recém falecido Heitor, príncipe de Tróia¹⁸.

O sétimo e o nono preceitos coincidem com o ideal cavaleiresco: a obediência à dama e a polidez e bom trato, que resumem a *fin’amour*. Por isso, a novela de cavalaria se concentrará nestes itens listados. Quando se trata das novelas de cavalaria, o homem une a bravura e valentia ao servilismo, à coita. A definição de amador é altamente patética.

Porque, para atingir o grau de “amador”, o homem deve primeiramente ser um exemplo de cavaleiro em virilidade, destreza nas armas, coragem nas batalhas e em virtudes. Então, somente depois de provar suas qualidades para a sua dama, em batalhas de preferência, este cavaleiro pode cortejá-la. O problema é que, ao pedir que uma mulher aceite sua corte, o homem deve descer desse alto pedestal a que ascendeu e se colocar como servo da *Senhor* que ama.

Ele deve se postar, através de palavras, em uma posição oposta à que se esforçou para conseguir, além de ter que comprovar à dama constantemente seu valor, duramente conquistado. O caráter do amador é o contrário do bravo cavaleiro e o homem deve possuir ambos os caracteres quando está apaixonado e deseja cortejar uma dama.

A humilhação é parte do jogo do amor cortês, que exige ainda mais do amador, além de todas as virtudes e atitudes explicitadas. Ele também deve expressar belamente o que sente. Aquele que ama deve dirigir a sua dama palavras de cortesia, precisa dominar a arte de cortejar por versos de elogio ou por bons argumentos (ou seja, possuir “boa fala” e “boa razão”).

¹⁸ No capítulo 5 nossa análise voltará a este tema.

Enfim, o gesto de humilhação é tão fundamental que é exigido do amador que ele construa um caráter de inúmeras virtudes e depois abra mão da maior parte delas – de todas que se relacionam com a virilidade – para se transformar em um homem de caráter oposto. Ele precisa ser um bravo cavaleiro para merecer a dama, para em seguida se colocar como um vassalo a serviço da *Senhor*, para conquistá-la através de belos discursos e elogios. A dramaticidade deste gesto é colossal.

A humilhação como uma coisa positiva é uma ideia cristã, revelada no Novo Testamento e reafirmada durante os longos séculos que compõem o que chamamos de período medieval. Os primeiros cristãos e os religiosos das Ordens Mendicantes medievais buscavam uma vida de pobreza e serviço.

As Ordens Mendicantes, que têm na figura de São Francisco de Assis o maior expoente, aprofundam e até radicalizam esse conceito, privilegiando o serviço aos miseráveis e aos leprosos, dedicando-se aos mais miseráveis, aos menores. Na humilhação, o cristão dá o testemunho de seu amor a Deus. Ao entregar sua vida na mão de seu próximo, ele prova o amor e conquista o céu.

Falávamos do amor cortês e ele não por acaso surge e floresce na Idade Média. Nas novelas de cavalaria ibéricas esse amor adquire muitas e fundamentais nuances. É um amor que também poderá ser um amor puro e casto dirigido somente a Deus, como ocorre com Galaaz, na *Demanda do Santo Graal* (1988).

Lancelote, pai do referido cavaleiro – apesar de protagonizar ele mesmo um amor adúltero –, pede a Deus que faça o filho um homem bom. Porque a bondade e a castidade são as maiores virtudes na novela. Elas são reconhecidas e louvadas por todos os personagens (embora nem todos a pratiquem), porque são virtudes diretamente relacionadas à comunhão com Deus.

Como temos demonstrado aqui, o amor transforma os bravos cavaleiros em amantes frágeis, que choram e têm o “modo de ser” manso e meigo. Assim como a Bondade, a Verdade e a Razão, a Beleza também está interligada ao divino¹⁹.

Desta forma, o mais virtuoso e bom cavaleiro é o mais casto e temente a Deus. Galaaz é, ao lado Booz e Percival, o cavaleiro que obtém grande sucesso e se firma como grande cavaleiro devido à inclinação ao transcendente que manifesta desde o princípio da narrativa. A união com Deus está no amor que ele demonstra ao longo da novela. Como seria, então, a

¹⁹Pensamento herdado de Platão e consolidado na Idade Média, como mostraremos no capítulo 4.

aparência desse virtuoso cavaleiro, senão bela?

6. *Como Lancelote fez Galaaz cavaleiro.* Aquele dia, hora de prima, rezada a missa, fez Lancelote cavaleiro seu filho Galaaz, assim como era costume. E sabeis que quantos lá estavam agradavam-se de sua aparência; e não era maravilha, porque naquele tempo não se podia achar em todo o reino de Logres donzel tão formoso e tão bem feito; porque em tudo era tal que não se podia achar nada em que o censurasse, exceto que era meigo demais em seu modo de ser. E sabeis que, quando Lancelote o fez cavaleiro, não pôde conter-se de chorar, porque sabia que em toda parte era de grande prestígio que não podia maior ser [...] O corpo tinha bem feito e o modo de ser era meigo (A DEMANDA DO SANTO GRAAL, 1988, p. 21)

Estas relações ficarão mais claras no capítulo a seguir, mas sabemos que o Amor está ligado à visão da Beleza, que pode ser admirada por todos que ao olhar os belos cavaleiros e as belas damas se inflam de amor. Essa ideia da visão tem muitos antecedentes da Literatura e muito antigos.

O *De Amore* propaga essa concepção, que também é compartilhada por Ovídio (2000), com quem Capelão, já o dissemos, dialoga constantemente. O amor parte dos olhos, no ato humano de perceber o belo, através do sentido da visão:

O amor é uma paixão inata que tem sua origem na percepção²⁰ da beleza do outro sexo e na obsessão por essa beleza, por cuja causa se deseja, sobre todas as coisas, possuir os abraços do outro e, nestes abraços, cumprir, de comum acordo, todos os mandamentos do amor (CAPELÃO, 1985, p. 55).

A Beleza é apresentada nas narrativas medievais, pois, na descrição de feições formosas, como a de Galaaz. Por sua vez, essas descrições sempre acrescentam dados do caráter, os atributos morais afirmam a bondade dos personagens e frequentemente também sua fé em Deus. Na Idade Média extraliterária, a relação do amor cristão com os conceitos de Belo e Bom revelam-se em ações fraternas, baseadas na alteridade, sobretudo das Ordens Mendicantes e, nestas, particularmente de São Francisco de Assis.

Um indivíduo, independente dos deuses pagãos que comandavam o destino dos homens, agora cristão – feito à imagem e semelhança de Deus, mas com livre-arbítrio – vai além da mera ação e começa a ver a si mesmo. Pois para enxergar o outro, é preciso entender que está separado dele, que é um indivíduo capaz de olhar e sentir de forma única.

Na comunidade íntima em que vivem com Deus e com o outro, sejam os sacerdotes do medievo, sejam os cavaleiros castos da Literatura do período, é que está a relação humana. A cultura medieval é o “espaço” que pode acolher todos esses conceitos abordados acima de

²⁰ No texto original, em latim: “*procedens ex visione*” (CAPELLANUS, 1985, p. 54).

uma forma coletiva para que se sobressaia o pensamento humano individual.

Na vivência do amor, se dedicando ao próximo, o homem começa a tomar consciência de si. Na arte literária que o imaginário medieval possibilita criar a palavra expressa o novo homem. Entre o sujeito e a sociedade, para e com Deus, o homem inicia em seu espírito uma reflexão acerca da existência que é inteiramente nova.

4 A IDADE MÉDIA – A ESTÉTICA DA LUZ

[...] as múltiplas perfeições das criaturas (a sua verdade, a bondade e a beleza)
 refletem a perfeição infinita de Deus
Catecismo da Igreja Católica

A oralidade, a musicalidade e a poesia da Grécia arcaica de Homero até a Idade Média teve que ceder espaço à prosa e sua racionalidade. Seja inicialmente com a filosofia, e depois também com a teologia ou com a história, e em vários outros gêneros narrativos ela chegou ao medievo. Por muitas vias a concretude da prosa conduziu ou revelou o homem medieval em sua caminhada à razão.

Na Idade Média, após a herança deixada por textos como *Dáfnis e Cloé*, a *Ciropédia*, o *Asno de Ouro*, o *Satyricon* e outras narrativas gregas e latinas, que enriqueceram a literatura ocidental, o que encontramos de mais consistente são as hagiografias, as crônicas historiográficas e os livros de linhagens. Isto, além do que propriamente representa a literatura ibérica do período: as novelas de cavalaria. Estas últimas são um dos retratos do estágio em que o pensamento humano se encontra no medievo e que escolhemos investigar.

Acreditamos que o amadurecimento do pensamento individual acompanha de certa forma esse desenvolvimento da prosa. Cada vez mais concreta na criação artística, a aproximação do homem consigo mesmo no medievo aparece na irradiação da luz, nas feições iluminadas que descrevem esses textos, de personagens que amam, são amados e sofrem por amor, e que, sobretudo, veem o outro e a si mesmos. É claro que a poesia, também ao longo dos séculos – compreendendo, da mesma forma, da literatura clássica à medieval –, contribuiu para a subjetividade, sendo indiscutível a importância dos rasgos líricos para o pensamento humano.

Mas atentamos aqui para a caminhada literária que foi se desenhando, não de forma contínua sempre – sabemos que em alguns países e por longos períodos a poesia foi privilegiada em detrimento da prosa –, até o auge da narrativa ocidental. O encontro do movimento romântico com a subjetividade foi o que nos compeliu a observar o período da literatura medieval e seus antecedentes através da convergência entre narrativa e um

pensamento humano mais consciente de sua autonomia e singularidade.

Snell (1992) fala sobre o “sentir-se estrangeiro” de Hesíodo, sobre a poesia de Píndaro, sobre os grandes trágicos e o início da filosofia. A arte e seu esforço de apreender toma fôlego depois, e percebemos durante esta pesquisa que, dentro das novelas de cavalaria do Ciclo Clássico, as aparições do pensamento humano e seu espírito mais concreto e individualizado retornam ainda mais evidentes. O mesmo impulso de cantar o homem como homem, ainda que sem sabê-lo, ainda que por muitos desvios.

Existir ou não um esforço em apresentar a autoconsciência humana, explicar “a descoberta do espírito”, não é o caso. A arte aqui apenas cria e revela, numa relação intuitiva e simultânea, imagens: seja pelas palavras do grego arcaico de Homero, que evidenciam o caráter coletivo e material do homem da época, em sua fragmentação e dependência do divino, em sua visão distanciada de si mesmo; seja pela concepção global do homem medieval, de si mesmo como parte independente do todo integral e mesmo transcendente, de Bondade e de Amor, de Beleza e de Luz.

A Idade Média, bem sabemos, deve ser analisada assumindo-se seu caráter global, que ela encerra em mil anos de extensão. Não podemos enxergá-la em partes, há que se olhar a sociedade de então sob o entendimento de que ciência, economia, religião, e tudo o mais estão unidos intrinsecamente. A literatura, a língua em que ela se expressa, a religião cristã, a ordem de cavalaria, as faculdades, a filosofia, a organização social, tudo está conectado e uma coisa interfere na outra sempre, de forma mais difusa e profunda do que em outros tempos.

Esta, na verdade, é uma das noções do próprio cristianismo, a de que devemos viver coletivamente levando a fé para as outras esferas da vida, de modo a santificar a mesma. Somente faria sentido, pois, viver em integração com os outros no trabalho, nas relações sociais, na moral, na política ou na espiritualidade, agir como cristãos. Através desse coletivo o indivíduo poderá existir sem negar a Verdade de Cristo, que é a própria Vida, segundo o Evangelho: “Eu sou o Caminho, a Verdade e a Vida” (Jo 14, 6).

Essa noção de coletivo da Idade Média não é a mesma da coletividade homérica. Nesta última, o homem não era senhor das suas ações, não enxergava sua individualidade, e apenas na desmedida, na sua *hýbris*, e em outros raros momentos da *Ilíada* e da *Odisseia*, alguns dos quais mencionamos ao longo da tese, ele se via. Essa destemperança custava caro ao herói e além de tudo estava também diretamente associada aos deuses.

Na Idade Média, quando voluntariamente o indivíduo se liga ao todo, ele é bom, é

belo, e ele cria. Ou seja, é direcionando a sua busca ao outro e a Deus que o ser humano afirma a sua individualidade, ao mesmo tempo em que participa do divino. A arte atravessa essa percepção:

A própria arte figurativa da época não conhece o cromatismo dos séculos posteriores e joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com a aproximação de tintas vivas, que geram luz da harmonia do conjunto em vez de se determinar por uma luz que os envolva em claro-escuros ou façam destilar a cor além dos limites da figura (ECO, 2010, p. 89).

Na citação acima, Umberto Eco descreve como a pintura na arte medieval gera luz pelo conjunto que as cores singulares formam. É salvaguardada a integridade das cores utilizadas, em uma nitidez que difere de outras estéticas, porque não é produzida por jogos de sombras, mas pelo próprio equilíbrio simples da composição de cores elementares.

Em seus estudos acerca da Idade Média, Umberto Eco abordou em duas obras a beleza e a arte do período, na *História da Beleza* (2014) e, mais detidamente, em *Arte e Beleza na Estética Medieval* (2010). Neste livro ele nomeia a estética da Idade Média da forma que também adotamos para chamá-la: Estética da Luz.

O gosto pelas proporções chega já como tema doutrinal e só gradativamente transfere-se para o terreno da constatação prática e do preceito produtivo; o gosto pela cor e pela luz é, ao contrário, um dado de reatividade espontânea, tipicamente medieval, que só em seguida articula-se como interesse científico e se sistematiza nas especulações metafísicas (ainda que desde o início a luz, dos textos místicos e dos neoplatônicos em geral, apareça já como metáfora das realidades espirituais) (ECO, 2010, p. 88).

A luz está, assim, presente antes de tudo nas cores da arte medieval, como uma realidade espontânea. As associações, apropriações e teorias que a estética medieval desenvolverá relacionando o conceito de luz ao cientificismo virão depois, ao contrário do que ocorre com a ideia de proporção. Esta característica da forma como a Idade Média vê a beleza está ratificada na sequência da reflexão de Eco:

[...] a beleza da cor é uniformemente sentida como beleza simples, de imediata perceptibilidade, de natureza indivisa, que não se deve a uma relação ou a uma ligação, como acontece com a beleza proporcional. Imediatez e simplicidade são, portanto, as características do gosto cromático medieval (ECO, 2010, p. 88-89).

A luz aparece, então, na arte figurativa, mas não somente. A arquitetura medieval, por exemplo, também a coloca no centro de suas construções, como veremos ainda neste capítulo. A estética medieval é essencialmente a relação com a ideia de luz, associando-a à Beleza, à

Bondade e à Verdade, em uma concórdia de metafísica, estética e ética.

Isto é a Estética da Luz na literatura: entender o Belo como um dado metafísico, transcendente, que ilumina as obras humanas. Ele é irradiado através das criações artístico-literárias, de obras da natureza ou das visões cotidianas que retratam a beleza natural do homem, associada, por sua vez, diretamente ao Bem.

Cabe ressaltar que, além desse “gosto pela cor e pela luz”, o autor menciona a metáfora da luz presente nos textos místicos e neoplatônicos, como uma representação que partilha desse caráter espontâneo que as cores apresentam na arte figurativa. A respeito da luz na filosofia medieval falaremos a seguir.

4.1 O Verbo e a Luz: Santo Agostinho e o neoplatonismo

O pensamento cristão que predominou durante a Idade Média e orientou obrigatoriamente a Estética da Luz se formou em um diálogo com pensadores gregos e latinos. A filosofia grega, em especial, foi determinante na construção de muitos aspectos da patrística e da escolástica.

A Igreja Católica, consolidada no período áureo das novelas de cavalaria, moveu-se sobre a cultura e o pensamento pagão desde os primórdios do cristianismo. A principal apropriação intelectual para a Igreja da aculturação geral do pensamento grego são as ideias do Neoplatonismo.

Entretanto, outros conceitos primordiais para a tradição eclesiástica, e que também chegam ao Neoplatonismo, provém de fontes mais antigas. Este é o caso do *Lógos*. O termo aparece já entre os estoicos e no gnosticismo grego: “No estoicismo, com efeito, o Logos representava a suprema razão divina, imanente no universo e que tudo regia” (MORESCHINI, 2008, p. 19).

A Bíblia (escrita em grego, hebraico e aramaico) apresenta o vocábulo *Lógos* para designar a manifestação da inteligência suprema. Portanto, o conceito de *Lógos* já existe na tradição judaico-cristã:

[...] se o autor do quarto Evangelho definiu o filho de Deus como ‘Logos’, essa palavra foi interpretada como suma Sabedoria, e o Filho foi identificado com a Sabedoria de que falava um texto veterotestamentário igualmente influenciado pelo

estoicismo, o livro da Sabedoria (século I a.C.) (MORESCHINI, 2008, p. 19).

Além do Livro da Sabedoria, este mesmo uso do vocábulo *lógos* aparece ainda em outros momentos da Bíblia, como no Livro dos Salmos e em Isaías. Mas, na época em que foi escrito o Novo Testamento, o termo circulava com mais força, graças ao gnosticismo grego.

A gnose pregava um Jesus apenas espiritual, sem a natureza humana que a Igreja hoje garante que Ele possui. Este diálogo foi intenso e muito importante para o Cristianismo, para a determinação do dogma sobre a dupla natureza de Jesus, humana e divina (chamada de união hipostática), no Concílio de Calcedônia (451 d. C.) e para os debates que enriqueceram os estudos de Cristologia, em voga desde o Concílio de Nicéia (325 d. C.).

Para a doutrina gnóstica dos primeiros séculos, o *Lógos* apresentava a noção de sabedoria, como ocorria também entre os estoicos. Ambas as correntes – o estoicismo e o gnosticismo –, como vemos, influenciaram a tradição cristã que se iniciava com os primeiros apóstolos.

Essa carga semântica de sabedoria suprema que o termo *lógos* apresentava chega ao Novo Testamento, apropriada, sobretudo, pelo apóstolo Paulo. Mas tanto nas suas cartas quanto no Evangelho de São João, o conceito se alarga e o *Lógos* passa a designar Deus revelado.

São Paulo se destacou no cenário dessa relação intelectual entre o pensamento cristão e o grego. Ele realizou uma inculturação²¹ na sua pregação para gregos e romanos, em vez de se dedicar somente a levar a Boa Nova aos judeus, como a maioria dos apóstolos fez. Desta forma, o apóstolo se dedica a estudar a filosofia grega e a dialética para expandir a fé com maior eficácia.

Ele identifica, ainda, a Luz com Jesus Cristo em diversos momentos: “[...] vistamos a armadura da luz [...] vesti-vos do Senhor Jesus Cristo” (Rm 13, 12.14). Assim, como ocorre com o termo *lógos*, também é longa a tradição que utiliza a metáfora da Luz como transcendência, em referência ao inteligível que abrigaria sabedoria, verdade e beleza.

A ética cristã relaciona o Bem com o Belo, pois são ambos intrínsecos a Deus, que é, ainda, Amor e Verdade e, claro, Luz. São João, no prólogo de seu Evangelho, apresenta estas categorias divinas. O grande demiurgo²² é Verbo (*Lógos*), Luz e Vida:

²¹ Os jesuítas adotaram este método de evangelização, mergulhando na cultura do povo que pretendem catequizar, aprendendo sua língua, sua cultura, sua visão de mundo, como São José de Anchieta fez no Brasil com os índios, por exemplo.

²² Cf. a esse respeito o primeiro capítulo (1.2), sobre o discurso criador.

No princípio era o Verbo
 e o Verbo estava com Deus
 e o Verbo era Deus.
 Tudo foi feito por meio dele
 E sem ele nada foi feito.
 O que foi feito nele era a vida,
 E a vida era a luz dos homens;
 E a luz brilha nas trevas,
 Mas as trevas não a apreenderam (Jo 1, 1-5).

E assim como o Verbo era o Pai criador, Ele era também o Filho revelado. Era o Messias que nos salvou da morte, como mostra mais uma das muitas metáforas de luz registradas na Bíblia. Aqui é Jesus Cristo que é descrito como nosso salvador, no evangelho de São Mateus: “E para os que viviam na região escura da morte brilhou uma luz” (Mt 4, 16).

As três pessoas em um único Deus são a Luz. O Espírito Santo apenas aparece na Bíblia em outro aspecto da Luz. Em vez de brilho e luminosidade, Ele apresenta as características do fogo, o ardor que vemos também em Santa Teresa D’Ávila e em outros testemunhos de santos.

Essa forma de luz aparece com frequência na literatura, muitas vezes aliada ao amor pagão. Assim, temos, no episódio de Pentecostes narrado nos Atos dos Apóstolos, a luz de Deus na pessoa do Espírito Santo: “Apareceram-lhes, então, línguas como de fogo” (At 2, 3).

Desta forma, a Luz não é apenas o Pai e tampouco somente o Filho. A Santíssima Trindade de forma geral continha a idéia. A luz é no Cristianismo fenômeno metafísico, que se associa aos conceitos de Vida e Verdade cristãos, isto é, categorias que representam o próprio Deus:

Ele era a luz verdadeira
 Que ilumina todo homem;
 ele vinha ao mundo.
 Ele estava no mundo
 E o mundo foi feito por meio dele,
 Mas o mundo não o reconheceu.
 [...] E o Verbo se fez carne,
 E habitou entre nós;
 E nós vimos sua glória,
 Glória que ele tem junto ao Pai
 Como Filho único,
 Cheio de graça e de verdade (Jo 1, 9-10.14).

É fundamental que nos detenhamos, aqui, no conceito de Luz em Santo Agostinho e na larga influência neoplatônica que ele sofreu. Pois a literatura absorveu este conceito, sob a ótica agostiniana, sobretudo, e o representou ao construir as descrições e imagens em suas

narrativas, como veremos na análise da *Crónica Troiana*.

A luz, na novela de cavalaria, aparece como cor; como característica física e arquitetônica. Mas ela também está presente como metáfora moral, também em retratos; em imagens construídas na linguagem da narrativa. Como a moral de que tratamos é a da Idade Média cristã, a idéia de luz também se dilui nas entrelinhas da narrativa como presença divina na criação, nos reflexos do homem, que traz em si a centelha divina.

Santo Agostinho, o bispo de Hipona, foi uma das maiores influências do pensamento medieval e tratou em suas obras especificamente do conceito de Luz para a doutrina cristã. Ele trouxe, ainda, reflexões sobre Cristo como Verbo de Deus – mais um conceito apropriado do Neoplatonismo, embora em Agostinho adquira novos sentidos. Passa de sabedoria transcendental para o próprio Cristo. A relação do Verbo com a criação aparece na Bíblia diversas vezes, e a ideia de que a palavra é criadora permaneceu no pensamento ocidental.

Além disso, Santo Agostinho apresentava em suas obras uma preocupação constante com o ser humano, em suas angústias, em sua humanidade. Este tipo de inquietação é fundamental no impulso para o espírito consciente do homem, que começa a se ver autônomo, responsável, criativo, em pensamento, sentimentos e ações.

Agostinho nasceu no norte da África, em Tagaste, em 354. Leitor ávido de Cícero, estuda muito e torna-se professor, lecionando Retórica. Anos mais tarde, já convertido, é ordenado sacerdote e, quatro anos depois, é consagrado bispo da cidade de Hipona. Agostinho morreu em agosto de 430, já tendo publicado uma enorme quantidade de obras – mais de cem – e apresentando larga influência no pensamento cristão.

Ele não só foi um dos maiores nomes da Patrística, como permaneceu ao longo do tempo sendo um dos pensadores mais considerados da cultura religiosa. O pensamento agostiniano não apenas chegou à Idade Média como foi a maior influência em seus primeiros séculos, e ainda hoje as suas obras são relevantes.

Em artigo sobre o cristianismo e a filosofia grega²³, o autor Sávio Laet de Barros Campos aborda a importância da Idade Média na história da filosofia, demonstrando que mesmo para Nietzsche e Heidegger a filosofia cristã segue coerentemente o pensamento de Platão. A continuidade do Neoplatonismo e da filosofia de Agostinho no medievo, bem como, posteriormente, o surgimento do pensamento de Santo Tomás de Aquino, a Escolástica, tudo

²³ Disponível em: <http://filosofante.org/filosofante/not_arquivos/pdf/Cristianismo-Filosofia_Grega.pdf>. Acesso em set de 2016.

isso, enfim, parte da mesma busca do *Lógos* de que teria partido Platão. O artigo chega a dizer que o Renascimento e o Iluminismo apenas teriam interrompido uma evolução natural da mesma filosofia, a platônica.

Em Platão, de fato, já vemos o conceito de Luz, por exemplo, que será assumido em Plotino e em outros filósofos e teólogos posteriores até chegar a Santo Agostinho com algumas significativas alterações. Na *República*, o Sol e a metáfora da luz estão presentes nos diálogos de Sócrates em vários momentos:

Confessa, então, que o que derrama a luz da verdade sobre os objetos do conhecimento e proporciona ao indivíduo o poder de conhecer é a idéia do bem. Podes concebê-la com objeto de conhecimento por ser ela o princípio da ciência e da verdade, mas, por mais belas que sejam estas duas coisas, a ciência e a verdade, não te equivocarás se pensares que a ideia do bem é distinta delas e as ultrapassa em beleza. Como no mundo visível se considera, e com razão, que a luz e a visão são semelhantes ao Sol [...] (PLATÃO, 1997, p. 220-221).

Aqui, por exemplo, os olhos e a visão são análogos à ciência e à verdade, enquanto o sol e o bem – que nesta comparação entre mundo sensível e inteligível estão equiparados – superam aqueles e possuem uma beleza bem maior. No livro VII da *República*, que está na sequência do trecho citado, tal conceito é desenvolvido em uma imagem que marcará a história da Filosofia, com o chamado “mito da caverna”. O pensamento ocidental posterior herdará a força dessa metáfora da luz platônica.

Neste capítulo, Platão apresenta de forma alegórica a relação da alma humana com o mundo físico e o incognoscível. Homens acorrentados em uma caverna, de costas para a entrada, viam apenas as sombras do mundo lá fora projetadas na parede da caverna por uma fogueira acesa do lado de fora. E seu conhecimento da realidade era, do seu ponto de vista, o que havia de fato. Mas as sombras que eles enxergavam eram apenas cópias imperfeitas do que estava sob a luz do sol, no exterior da caverna.

É a metáfora do mundo físico em que vivemos, no qual temos contato apenas com imagens imperfeitas das formas perfeitas do mundo das Ideias, o mundo da Luz e do Bem, do qual participamos de alguma forma, por reflexos emanados. A luz equivale, desta maneira, no mito da caverna platônico, à contemplação da sabedoria, à verdade a que não temos acesso direto. O que se reflete dessa luz como sombras no interior da caverna são as formas imperfeitas que conseguimos alcançar da realidade, na nossa condição humana.

[...] no mundo inteligível, a ideia do bem é a última a ser apreendida, e com dificuldade, mas não se pode apreendê-la sem concluir que ela é a causa de tudo o que de reto e belo existe em todas as coisas; no mundo visível, ela engendrou a luz e

o soberano da luz; no mundo inteligível, é ela que é soberana e dispensa a verdade e a inteligência; e é preciso vê-la para se comportar com sabedoria na vida particular e na pública (PLATÃO, 1997, p. 228).

Platão reforça também, e isto é crucial, que o indivíduo é orientado a sair da ignorância das trevas para a luz através da educação, mas o faz com suas próprias ferramentas. Isto é: cada indivíduo possui em sua alma os mecanismos para atingir o Bem. A autonomia que isso representa para o pensamento é muito importante para a caminhada do espírito humano.

[...] cada um possui a faculdade de aprender e o órgão destinado a esse uso e que, semelhante a olhos que só poderiam voltar das trevas para a luz com todo o corpo, esse órgão deve também afastar-se com toda a alma do que se altera, até que se torne capaz de suportar a vista do Ser e do que há de mais luminoso no Ser. A isso denominamos *o bem* (PLATÃO, 1997, p. 229).

Desse impulso epistemológico se servirão filósofos e teólogos que virão na esteira de Platão. Mas o Neoplatonismo acrescenta um desprezo pelo mundo humano. Embora Platão chegue a demonstrar também um desdém ao que ele chama de as “miseráveis coisas humanas” comparadas às “alturas” (PLATÃO, 1997, p. 228), as sombras que nos cercam ainda são imagens semelhantes às formas do mundo das Ideias. Os filósofos que o sucedem, entretanto, enfatizam que apreendemos apenas meras cópias toscas no nosso mundo imperfeito.

Plotino, sobretudo, retoma conceitos e metáforas, como os que representam a luz, a beleza, o bem e o amor. Ao falar sobre a importância da dialética de Platão, por exemplo, ele reduz as lógicas aristotélica e estoica a meras preliminares daquela (PLOTINO, 2003, p. 49). Fato é que muito do que se leu, estudou e desenvolveu acerca do pensamento de Platão na Idade Média foi através do Neoplatonismo; e Plotino foi a via mais frequentada.

Essa corrente teria ainda grandes pensadores, como Orígenes e os filósofos Numênio e Amônio, com quem ele estudou, considerados os precursores do Neoplatonismo. Plotino influenciou largamente pensadores como Santo Agostinho e também muitos medievais, como Santo Tomás de Aquino e Dante Alighieri.

Esse filósofo, oriundo do Egito, viveu no século III d.C. e estudou em Alexandria, para onde confluíam, à época, correntes do Judaísmo, do Cristianismo, do Helenismo, além das tradições de Egito, Pérsia e Índia. Plotino abriu sua própria escola de filosofia e comentava em suas aulas as obras de Platão, Aristóteles e outros grandes filósofos. Combatia doutrinas gnósticas e estimulava o recolhimento espiritual, que também era objetivo de sua

escola (PLOTINO, 2003, p. 11 e 12).

A metáfora do Sol que acabamos de ver em Platão aparece na divagação plotiniana sobre a contemplação do Uno, bem como a noção de participação do humano no divino: “Pois tudo que é belo está abaixo do Uno, e provém do Uno, como o da luz do dia provém do Sol” (PLOTINO, 2003, p. 127). Assim como Platão, ele entende que a educação é uma orientação, uma “condução” e que apenas a contemplação – para Plotino, do Uno; para Platão, do Mundo das Idéias – individual e voluntária leva à beleza e à virtude.

Nesse ponto, Plotino traz maior destaque ao desejo e esforço de cada “alma” particular em seguir no caminho de sabedoria. Vimos que Platão evidencia também o papel do indivíduo na sua própria educação, mas Plotino vai um pouco além ao realçar a consciência humana particular e em seus exemplos aponta, ainda, outro ponto que nos interessa aqui: a relação entre a luz e o amor.

Mas aquele que ainda não chegou a essa contemplação, cuja Alma ainda não tomou consciência do esplendor dessas alturas, que ainda não o experimentou em si mesmo com uma emoção semelhante á do amante ao repousar no amado, que ainda não contemplou a luz verdadeira, aquela mesma que ilumina todas as almas, é por ainda não se elevar despojadamente, mas por trazer consigo algo que o separa do Uno e o impede de recolher-se no Uno (PLOTINO, 2003, p. 127-128).

Nessa explanação acerca do Uno, Plotino está preocupado em determinar a relação entre as almas humanas, o bem e o transcendente. Mas aborda neste processo reflexivo a Beleza, já ligada diretamente às virtudes, e a própria natureza humana, que tem origem na Beleza e Bem supremos. Além disso, como dissemos, o filósofo pretende destacar o caminho da contemplação para a união das almas com o Uno e, para isto, evoca como ilustração a luz e o amor.

A metáfora da luz transcendente é fonte e conexão da verdade, como o sol, do que está abaixo dela. É a “luz verdadeira” que eleva as almas às alturas. Mas apenas o indivíduo pode ter o desejo dessa contemplação a partir da consciência do que é toda essa luz e “esplendor”. A consciência, por sua vez, é comparada ao amor. A união de uma Alma com o Uno é semelhante à união do amante com o amado. A emoção, a alegria e o conforto do recolhimento afetivo são a ligação entre a volição humana e sua inclinação para a luz divina.

Na realidade, ao destacar a Dialética como parte mais “nobre” e “preciosa” da Filosofia (Plotino, 2003, p. 50 e 51), Plotino distingue três tipos de homens que tomam o caminho ascendente: o músico, o amoroso e o filósofo. Sempre se voltando para Platão – o autor cita neste capítulo diretamente o *Fedro* –, ele apresenta, pois, a relação desses homens

com a educação e, mais especificamente, com a Dialética. A sabedoria e a verdade podem ser vislumbradas por tais homens em diferentes níveis e é interessante notar o papel do “amoroso” nesse quadro.

Enquanto o filósofo por sua própria natureza tende à contemplação do Mundo Inteligível, o músico e o “amoroso” necessitam de um guia exterior. Mas o terceiro homem encontra-se, segundo Plotino, em um lugar intermediário entre o músico e o filósofo: “O amoroso tem uma espécie de memória da Beleza (o músico pode alcançar esse grau [do amoroso] e em seguida nele permanecer, ou subir mais), mas não é capaz de apreendê-la separadamente em sua transcendência” (PLOTINO, 2003, p. 47).

O problema do “amoroso”, entretanto, é o arrebatamento. As belezas visíveis podem provocar – e o fazem frequentemente – assomos que o desviam da meta de chegar à Forma ideal das coisas. As paixões despertadas por formas corporais não revelam a Beleza suprema. O “amoroso” precisa ser disciplinado para ver o Belo em toda parte e, desta forma, seguir o caminho ascendente:

[...] e ele deve ser educado para reconhecer a beleza nas artes, nas ciências e nas virtudes. Isso o acostumará a amar as coisas incorpóreas. Então, todas essas belezas devem ser reconduzidas à unidade da Beleza, e esta origem delas deve ser mostrada a ele. Então, ele deve ascender das virtudes à Inteligência e a Ser, e, quando tiver chegado ali, terá de percorrer o caminho mais elevado (PLOTINO, 2003, p. 47-48).

Ora, o que nos interessa aqui é justamente o arrebatamento. As paixões, no romance de cavalaria sobre o qual nos debruçamos, são a amostra imediata desse pensamento que perpassa o medievo. O apuramento que Plotino deseja que o “amoroso” receba por uma educação dialética não é fundamental no processo que vemos na *Crônica Troiana* e na literatura ocidental em geral.

O imaginário do período salienta espontaneamente o *páthos* do amor, que, carregado de significação e movimento, resgata o homem que vimos em Homero. O indivíduo que inicia, em idas e vindas, seu rumo à subjetividade criada e representada na literatura retoma esse espírito humano vislumbrado nos personagens homéricos outrora.

Tanto a estética da luz, em seus aspectos vários – artísticos, imagéticos, discursivos, filosóficos ou teológicos – quanto o amor – também em sua diversidade patética – acabam sendo o catalisador dessa sobrevivência. O que movimenta de uma forma ou de outra o espírito humano para retornar à sua jornada a si mesmo como indivíduo que pensa, age e sente

Nas *Confissões* (1996) agostinianas encontramos a metáfora da luz, proveniente do

fogo, que, aceso, dissipa a escuridão. A espontaneidade das cores aí aparece na postura do homem que se deixa iluminar por Deus. Ela é dita como uma profissão da Verdade.

Santo Agostinho se descreve na condição de ser humano que se coloca voluntária e abertamente perante Deus, sem ligações e intermediações, em imediatez e simplicidade: “Eis-me diante de Vós, ó meu Deus, para Vos declarar que não minto. Falo-Vos tal qual é o meu coração. Vós acendereis a minha candeia, Senhor meu Deus, e iluminareis as minhas trevas” (AGOSTINHO, 1996, p. 333).

Além do caráter espontâneo do cromatismo e da simplicidade do mesmo, a naturalidade é também uma característica do gosto pela luz na estética medieval que aqui coincide com a perspectiva descrita. Os dados de imediata percepção nas cores e na luz que temos na estética medieval parecem-nos um desdobramento do pensamento herdado de Santo Agostinho; no caso, a humanidade com que o bispo de Hipona se apresenta humildemente diante de Deus.

Na sequência, então, é evocada a metáfora da luz e do fogo. É dito que a centelha divina, acesa pelo próprio Deus, habita dentro do homem como uma “candeia”, que desta forma participa de Sua transcendência. O ser humano depende de Deus para isso, assim como em Homero o homem poderia participar da sabedoria divina quando ficasse de alguma forma em contato com essa esfera – lembramos *doaedo* pedindo às musas, que dominavam a experiência e conhecimento dos fatos, que o ajudassem a narrar essa “verdade”²⁴.

Em São Paulo, que retrata muito bem todas as características a que nos referimos até aqui – Deus como Amor, como *Lógos* e Luz –, também se encontra a ideia de que a sabedoria humana provém da divina: “[...] segundo a riqueza da sua graça, que ele derramou profusamente sobre nós infundindo-nos toda a sabedoria e inteligência” (Ef 1, 7-8).

As trevas são dissipadas, enfim, por esse Deus que é própria Luz. Em outros momentos das *Confissões*, Agostinho repete essa metáfora ao se dirigir a Jesus, como “Verdade” e de novo localizando a “Luz” divina dentro de si mesmo, onde também subsiste sua escuridão humana: “Ó Verdade, Luz do meu coração, não me falem as minhas trevas” (AGOSTINHO, 1992, p. 348).

A comunhão com Deus é o objetivo do cristão. A sua crença é a de que o corpo é a morada do Espírito Santo. Em Santo Agostinho, esta união é, pois, associada à permanência de Deus no interior do homem, como Luz: “Se tal criatura existe, oh! Como é feliz por estar

²⁴ Cf. o capítulo 1, no qual falamos mais detidamente sobre essa evocação das musas em Homero e a relação entre sabedoria humana e divina, como a concebe Bruno Snell.

unida à vossa Felicidade, tendo-Vos como seu eterno habitador e iluminador!” (AGOSTINHO, 1992, p. 350).

Percebemos, nos trechos destacados, que a todo o momento o bispo de Hipona enfatiza a necessidade de o homem olhar para dentro de si, porque é onde habita a centelha do divino. A possibilidade do ser humano participar do *Lógos* – comungando da sabedoria e da felicidade de sua Luz – está justamente no ato de ele voltar-se para seu interior. Na verdade, esta obra, *Confissões*, narra a trajetória de Santo Agostinho, em seu crescimento na fé, que acaba por ser o mesmo caminho do seu processo de individuação.

Mesmo saindo da espontaneidade que, como vimos, distingue o gosto medieval pela Luz, e refletindo sobre a relação entre fé e razão²⁵, Agostinho menciona a filosofia neoplatônica. Mas em sua incompletude, visto que, ao definir o Bem e o Uno os neoplatônicos não chegam a alcançar a Verdade, de que o *Lógos* encarnou, como Palavra que se revela.

Toda a filosofia, aliás, seja antes ou depois do período medieval que observamos aqui, nunca alcançaria a distinção do conceito de *Lógos* que a Teologia compreende. Desde a Igreja primitiva, como dissemos, o conceito de *Lógos* assimila uma característica ímpar e nuclear: a de que a Palavra, seja como for que esta ideia seja concebida ou que influências e nuances tenha, vai além de qualquer conceito, porque passa a ser também uma Pessoa, e que viveu no meio de nós.

A *ratio* é um conceito que, assim como o de *Lógos*, protagonizará uma discussão que também compõe a estética medieval, pois é outro aspecto da luz. Os filósofos latinos, Cícero, Apuleio e, sobretudo, Tertuliano se dedicarão a tal conceito de forma especial.

Sabemos da sua importância e destacamos que são ideias que em nada contradizem o emprego que fazemos aqui da ideia de luz. Contudo, tanto a *ratio*, como a *proportio* distam um pouco dos demais aspectos, porque a sua assimilação ao conjunto que forma o conceito de Luz não teve a imediatez que apontamos acima, junto com Eco. Seu entendimento, por isso, não foi uma constante na estética medieval.

Essas ideias foram formuladas *a posteriori* e serviam mais à doutrina do que ao que é inerente ao espírito humano maturado da Idade Média. Por isso, não apresentam o mesmo peso que a *claritas* e o *lúmen*, por exemplo, para a arte desenvolvida e para as novelas de

²⁵ Investigação essa a que se dedicará com maior profundidade São Tomás, que se vale da dialética aristotélica e de alguns pensadores da Patrística para estabelecer a harmonização entre fé e razão, como procedimentos cognoscitivos distintos, mas interdependentes (FAITANIN, 2008, p. 25-28).

cavalaria galego-portuguesas na nossa concepção.

Por outro lado, cabe apontarmos tais conceitos, ao lado do de simetria, do enfoque aos números, etc, que foram tão caros ao desenvolvimento da ciência, da matemática, da astronomia e que se somam sem dúvida também à Estética da Luz, com as ideias que encerram de forma e harmonia. Afinal, tudo isto prefigura o Belo tal qual a Idade Média o concebe.

A razão está ligada à palavra e por isso recebe atenção de muitos admiradores da Retórica. Para bem falar, é necessário que o orador seja capaz de realizar um bom encadeamento lógico, ter raciocínio claro e saber organizar o discurso. Veremos essa matiz da Luz, a *ratio*, na *Crónica Troiana*, nessa ligação com o conceito de *lógos*, em seu sentido lato, de verbo, palavra e também sabedoria.

Aliás, uma apreciação dos elementos retóricos na *Crónica Troiana* é um tema insitigante e relevante, sobre o qual pretendemos pesquisar em outro momento. O personagem de “boa razão”, então, é aquele que, em coerência também com as regras do amador, possui a virtude de “bem falar”.

A *ratio* ainda ganha muito espaço na demonstração desta característica, nos “conselhos” e nas “razões”, que os personagens fazem uns aos outros. Assim, teremos muitos episódios que consistem em monólogos, nos quais cavaleiros e damas discorrem sobre conselhos variados a respeito da guerra, e outros tantos que demonstram em argumentos as decisões tomadas.

4.2 A Beleza

A Luz que irradia no imaginário medieval não se encerra na ligação com o conceito de *Lógos*, presente desde Platão e esmiuçado por muitos pensadores. Mas ele apresenta ainda um sentido ético, estético, e indo além, os conecta em uma ideia única:

É claro que na Idade Média existe uma concepção de beleza puramente inteligível, da harmonia moral, do esplendor metafísico, e que nós só podemos entender este modo de sentir se penetrarmos com muito amor na mentalidade e na sensibilidade daquela época (ECO, 2010, p. 18).

Na verdade, a Luz engloba tanto conceitos abstratos como aspectos concretos do

mundo, de uma forma difícil de compreender sob a nossa perspectiva. Dentro dessa ideia, constituindo-a, existem muitas mais, que alimentam umas às outras. E cada qual, por sua vez, guarda bagagens, sofre influências e apresenta inúmeros aspectos, que se abrem como um leque de acordo com cada pensador que lemos.

A construção do conceito de Luz que subjaz à estética medieval, como podemos perceber, é muito complexa. Da mesma maneira que a ideia de Luz em associação com o conceito de *Lógos*, nasceu muito antes da Idade Média, e, mesmo antes do Cristianismo, a relação entre Luz e Beleza já ocorrera na Antiguidade Clássica e foi relida e apurada de acordo com os pensadores medievais que sobre ela se detiveram:

A Idade Média tirou da antiguidade clássica grande parte de seus problemas estéticos, mas conferiu a tais temas um novo significado, inserindo-os no sentimento do homem, do mundo e da divindade típicos da visão cristã. Extraiu da tradição bíblica e patrística outras categorias, mas empenhou-se em inseri-las nos quadros filosóficos propostos por uma nova consciência sistemática. Em consequência, sua especulação estética desenvolveu-se num plano de indiscutível originalidade (ECO, 2010, p. 17).

Desta forma, o que permaneceu da Antiguidade na Idade Média e o que formou a estética da Luz é difícil de ser precisado, pois é justamente a explosão de sentidos que torna toda cultura tão complexa e a arte produzida no medievo, em específico, tão singular. A Estética da Luz atravessa a ideia de Beleza e resplandece nas obras medievais, sejam elas pinturas, construções arquitetônicas, literatura ou iluminuras.

Esta concepção do Belo está no imaginário do homem medieval, em sua arte, e também é discutida pela intelectualidade do medievo. É extremamente pertinente o nome “Estética da Luz”, porque a ideia de luz de alguma forma se destaca das demais características que formam o caldo cultural em que a Idade Média está imersa: “[...] quando o filósofo medieval fala de beleza, não entende somente um conceito abstrato, mas se remete a experiências concretas” (ECO, 2010, p. 18).

Assim, o Belo na Idade Média foi se configurando na interseção da intelectualidade – no percurso que observamos da Luz, para a filosofia greco-latina e para o Cristianismo, na Patrística e na Teologia medieval – e da espontaneidade que brotou na cultura que se constituía ao longo dos mil anos que durou a Idade Média. O ambiente que abrigava um sentimento integral do mundo, no qual o homem – que guerreava, erigia universidades, se doava aos pobres – caminhava para a consolidação de línguas vernáculas, constituía nações, e, finalmente, buscava a conexão com o divino, ao investir no olhar para o seu interior.

A Beleza é, dessa forma, o próximo passo do nosso percurso em direção a uma apreciação global da *Crónica Troiana*. O ser humano descrito em amor e luz que deleitam é um novo espírito que sente, olha e pensa a si mesmo de forma distinta do homem antigo da coletividade homérica, controlada por deuses do Olimpo. Mas os primeiros lampejos dessa estética aparecem, uma vez mais, na Grécia arcaica.

Snell (1992) observa que poetas gregos exprimiram a beleza através da consonância com a Luz. Ele nos diz que para Safo, por exemplo, o perfeito seria o que brilha, o que possui esplendor. Já Penduro (SNELL, 192) aliará a mesma característica de esplendor à transcendência, à sabedoria e à ordem. O humano participando do sobre-humano, o limitado participando do ilimitado, em uma contemplação piedosa, que nos cobre com seu esplendor, e confere a tudo ordem e beleza, a que devemos apreciar com sabedoria.

Platão coloca no mundo das Ideias o sumo Bem e a suma Beleza. O mito do andrógino narrado no Banquete associa, ainda, o amor a esse quadro de perfeição, do qual o mundo concreto é apenas uma cópia. Na tradição platônica, o *Lógos* é o que traz movimento, conduz o que está no mundo inteligível ao mundo corporal: “A Alma tem uma faculdade que corresponde a essa beleza e a reconhece [...] Então a Alma se pronuncia imediatamente, atestando a beleza onde encontra algo de acordo com a Forma Ideal que está nela mesma” (PLOTINO, 2003, p. 23).

Para Plotino, a beleza do mundo é fruto da comunhão das coisas materiais com a razão seminal ou *Lógos* divino, o *spermatikoy* (PLOTINO, 2003, p. 22-23). As belezas do alto, na perfeição do mundo arquetípico, se aproximam do mundo material, organizando-o quando há unidade. Para contemplar tais belezas precisamos nos elevar e “ver com os olhos da alma”, para usarmos uma expressão empregada por Plotino (2003), que perdura até hoje.

O encantamento sentido diante da beleza que está para além dos sentidos, a alegria e o deleite que ela causa são, segundo Plotino, um privilégio de poucos que conseguem entrar em contato com a Forma Ideal. Os que enxergam essa beleza e podem, pois, se maravilhar com ela configuram um tipo especial de pessoa:

É possível sentir isso diante das belezas invisíveis. E as Almas realmente o sentem: praticamente todas as Almas, mas especialmente as Almas que as amam. O mesmo ocorre no que diz respeito à beleza dos corpos: todos a vêem, mas nem todos sentem o mesmo impacto; os que mais o sentem são os que chamamos de “amorosos” (PLOTINO, 2003, p. 26).

Plotino também menciona a aproximação entre a Beleza e o Bem em sua filosofia.

Esta conexão já existia na filosofia grega. Aristóteles, em especial, relaciona, na *Ética a Nicômaco* (2009) o Bem com a ação moralmente bela que um indivíduo executa, em contraposição com o agir desequilibrado ou que implica algum tipo de vantagem espúria. Mas em Plotino esta ligação é de equivalência e refere-se ao divino:

A Beleza, essa Beleza que também é o Bem, deve ser colocada como a primeira realidade. Imediatamente depois dela vem a Inteligência, que é uma manifestação proeminente da Beleza. A Alma é bela mediante a Inteligência. As outras belezas, por exemplo as das ações e ocupações, provêm do fato de a alma imprimir nelas a sua Forma, a qual também é responsável por toda a beleza que há no mundo sensível, pois, sendo um ente divino, um fragmento da Beleza primordial, ela torna belas todas as coisas que toca e domina, contanto que ela mesma participe da Beleza (PLOTINO, 2003, p. 30).

O filósofo neoplatônico aponta, ainda, a coincidência de beleza e bem com o amor, características que expressam o próprio Deus: “Quem quer que o veja, quanto amor sente! [...] quem o vê ama-o e reverencia-o como a própria Beleza” (PLOTINO, 2003, p. 30). E vai além, apontando como devemos encarar as belezas materiais e a beleza verdadeira. Devemos buscar esta última, a “que embeleza seus amantes e os torna dignos de serem amados” (PLOTINO, 2003, p. 31), e fugir das demais ao compreendermos que são apenas imagens e sombras.

São Bernardo, São Pedro Damiano, Sidônio Apolinário, São Tomás, e mesmo Santo Agostinho em algum momento repeliram a beleza material, seja física, ou a beleza das artes, música, pintura, etc, por seduzir, deleitar em demasia, distrair e, desta forma, desviar a atenção do homem da intenção devocional (ECO, 2010, p. 27). Quando a beleza material gerava desconfiança o homem medieval de fé voltava-se para as Sagradas Escrituras.

De toda a forma, a concepção de que há no universo uma Beleza Superior, Inteligível, que por sua vez irradia-se para a natureza e para os corpos, está presente em vários grandes pensadores da Antiguidade, como Cícero, que também reafirma a beleza do cosmos. Seja na Filosofia antiga ou na Igreja primitiva as afirmações nesse sentido já ocorriam, mas encontraram, no ambiente intelectual do medievo, um grande realce.

[...] seja em virtude de um natural componente cristão de amorosa adesão à obra divina, ou de um componente neoplatônico. Ambos têm sua síntese mais sugestiva no *De divines nominibus* do Pseudo Dioniso Areopagita. O universo, aqui, aparece como inexausta irradiação de beleza, uma grandiosa manifestação da difusividade da beleza primeira, uma cascata ofuscante de esplendores (ECO, 2010, p. 44).

Assim como ele, outros pensadores medievais alargarão esta visão com inúmeras metáforas. É o que, como acentua Eco (2010, p. 45-46), faz Scotus Erígena, que entende que

esta beleza estende-se por toda a criação, e Guilherme de Alverne, que fala da harmonia e da alegria das criaturas do universo.

Mas se voltarmos a Plotino, encontramos outro ponto importante na apreciação estética. Retornando à ideia de luz, ele afirma que para o homem passar da visão corporal para a beleza verdadeira deve voltar-se para si mesmo. É em seu íntimo que o ser humano pode encontrar a disciplina moral, que segundo Plotino é “o esplendor divino da virtude” manifestado:

[...] quando te encontrares totalmente verdadeiro para com a tua natureza essencial e fores apenas essa luz verdadeira que não tem dimensão ou forma mensuráveis espacialmente, pois é uma luz absolutamente imensurável, maior que toda medida e toda quantidade, quando te vires nesse estado, então saberás que te tornastes uma potência viva e poderá confiar em ti mesmo: já não terás necessidade de alguém para te guiar, pois, embora ainda estando aqui (na Terra), terás ascendido. Fixa então teu olhar e vê. Esse é o único olho que vê a grande Beleza (PLOTINO, 2003, p. 34).

O Bem é a fonte da Beleza, e é na unidade do indivíduo com o Inteligível que a esplendorosa luz ocorre: “Ao lado da tradição bíblica, ampliada pelos padres, a tradição clássica concorria para reforçar esta visão estética do universo. A beleza do mundo como reflexo e imagem da beleza ideal era um conceito de origem platônica” (ECO, 2010, p. 43).

Santo Agostinho, comentando o livro sapiencial da Bíblia, ensinava que quando Deus criou o mundo o fez segundo categorias cosmológicas e estéticas, manifestação do Bem (o *Bonum* metafísico). A criação descrita no Gênesis seria organizada segundo o *numerus*, *pondus* e *mensura* (ECO, 2010).

Com efeito, ao contemplar a obra que acabara de criar, Deus viu que tudo era bom e viu também que tudo era belo. Bondade e beleza são faces de uma mesma moeda. Já no livro do Gênesis, percebemos que na criação perfeita do mundo a ideia de Bem já se faz presente: “Deus viu tudo que tinha feito: e era muito bom” (Gn 1, 31). O criador manifesta algo de si no mundo que cria. Por isso, ao contemplá-lo Ele a vê desta forma.

A Escolástica sentiu, por isso, necessidade de sistematizar as categorias sobre o Belo e a relação com o Bem, retomando, sobretudo, a tradição estoíca, Cícero, Santo Agostinho e Aristóteles, até alcançar uma teoria estética mais consistente com São Tomás de Aquino (ECO, 2010, p. 50-53). O cristianismo nascente da patrologia consolida-se no mundo medieval trazendo o pensamento da beleza da criação divina em associação com a luz.

O fato é que a Luz está no centro das Escrituras. O Deus conosco, protagonista no Novo Testamento, ultrapassa a *ratio* intrínseca ao termo *lógos* e também vai além da ética do

bonum: é a “Luz do mundo” em uma pessoa. A Bíblia confirma e amplia o conceito de beleza e a associação deste com Deus, sobretudo no Evangelho de João e no livro do Apocalipse: “A cidade não precisa de sol, nem de lua que a ilumine, pois a glória de Deus é a sua luz e a sua lâmpada é o Cordeiro” (Ap 21, 23).

Deus como beleza tem sido cantado no curso da história. Pela tradição da igreja primitiva, por santos e religiosos de diferentes séculos, que constantemente falam sobre suas revelações nomeando e expressando o Belo. Dentre eles, alguns que O proclamaram e O louvaram como o Deus-Beleza e de certa forma se ligaram ao mundo medieval, como Santo Agostinho,²⁶ Santa Teresa D’Ávila, Santa Gertrudes e São Francisco de Assis.

O Belo supremo habitaria em nós, mas muitos não conseguiriam enxergá-lo (senti-lo), porque se acostumaram a admirar apenas as belezas da natureza. Para ver tal Beleza, segundo Santo Agostinho, o homem deve amar a Deus e olhar para seu interior, buscando-o.

Além de “a Verdade”, “o Amor” e “o Sumo Bem”, o filósofo utiliza vários substantivos e adjetivos do campo semântico da luz para nomear Deus:

Vi dentro de mim a Luz Imutável, Forte e Brilhante! Quem conhece a Verdade conhece esta Luz. Ó Eterna Verdade! Verdadeira Caridade! Tu és o meu Deus! Por Ti suspiro dia e noite desde que Te conheci. E mostraste-me então Quem eras. E irradiaste sobre mim a Tua Força dando-me o Teu Amor! (AGOSTINHO, 1996, p. 285).

Santo Agostinho, em uma das mais belas e conhecidas passagens da obra *Confissões*, em que resume seu percurso até chegar à comunhão com o divino, faz exatamente uma elegia ao Belo. A “Beleza” – cognome mais admirado pela posteridade em suas evocações a Deus e que também é utilizado por São Francisco –, sintetiza para ele a figura divina, a quem se dirige em oração. Mais uma vez, como fez com relação ao *Lógos* ou à *Verdade* – diferentes maneiras de referir-se a Deus, pois todas elas implicam a perfeição do mesmo –, o bispo de Hipona localiza o divino em seu interior:

Tarde te amei! Tarde Te amei, ó Beleza tão antiga e tão nova! Tarde demais eu Te amei! Eis que estavas dentro, e eu, fora – e fora Te buscava, e me lançava, disforme e nada belo, perante a beleza de tudo e de todos que criaste. Estavas comigo, e eu não estava Contigo... Seguravam-me longe de Ti as coisas que não existiriam senão

²⁶ Sabemos que apesar de Agostinho ter vivido em período bem anterior ao início da Idade Média seu pensamento imperou durante todo o período medieval. Santa Teresa D’Ávila, ao contrário viveu já no século XVI, mas que bebeu da tradição agostiniana e medieval, conforme sabemos pelos escritos que deixou. Santa Gertrudes, por sua vez, assim como São Francisco de Assis, foram dois dos muitos santos que viveram na Idade Média.

em Ti. Chamaste, clamaste por mim e rompeste a minha surdez. Brilhaste, resplandeceste, e a Tua Luz afugentou minha cegueira. Exalaste o Teu Perfume e, respirando-o, suspirei por Ti, Tocaste-me e agora ardo em desejos por Tua Paz! (AGOSTINHO, 1996, p. 285).

Deus brilha, resplandece e chama pelo homem, que pode senti-lo e arder por Ele. A metáfora dá-nos a entender que o homem pode perceber Deus como se sentisse uma pessoa concreta, através dos seus sentidos, quando há a comunhão: “rompeste a minha surdez” e “afugentou a minha cegueira”. Ou seja, na conexão com Deus – o “Bem Supremo”, o “*Lógos*”, o “Uno” ou da forma como os filósofos chamaram o divino até então –, o homem participa da Sua Beleza e da Sua Luz, que quase se torna Cognoscível, porque algo de concreto também se manifesta na Revelação do divino.

Santa Teresa de Jesus, conhecida como Santa Teresa D’Ávila, manifestou seu encanto com a beleza da alma humana em diversos escritos místicos. A monja do século XVI é doutora da Igreja e uma de suas figuras mais importantes, tendo fundado a ordem dos Padres e Madres Carmelitas. Em poema frequentemente citado por religiosos ela se dirige a Deus como “Formosura que excedeis a todas as formosuras”²⁷.

Ela também situava no Criador a origem do amor que temos pelos outros seres humanos. A beleza, o amor, e o ardor (outro aspecto físico da luz, que carrega as características típicas do fogo, como a intensidade da brasa que queima alma, e que mencionamos acima acerca do Espírito Santo) no Renascimento são uma continuidade da metáfora da Luz no imaginário ocidental e do seu aspecto metafísico dentro da Igreja Católica.

Santa Teresa D’Ávila, leitora de Santo Agostinho e “muito afeiçoada”²⁸ a ele, vivenciou todas as características da Luz em sua experiência mística, como sabemos através de suas confissões e demais escritos. O estado espiritual sublime²⁹ que a comunhão com “Deus-Luz” causou na santa foi, inclusive, representado por artistas. A representação mais famosa é a escultura do artista barroco Gian Lorenzo Bernini (1647–1652): “O êxtase de Santa Teresa”.

São Francisco também é inspiração para vários artistas. Mas em sua vida, mais do que

²⁷ Este poema e os demais escritos de Santa Teresa D’Ávila consultados para esta tese estão disponíveis no site www.teresadejesus.carmelitas.pt. Acesso em: 9 de out de 2016.

²⁸ Idem.

²⁹ Ao fenômeno espiritual que atinge a alma e em seguida deixa marcas no corpo – como ocorre com o coração de Santa Teresa que, segundo ela, foi trespassado por uma lança; e também com São Francisco de Assis, a quem mencionaremos em seguida, quando recebe as chagas de Cristo após uma visão – dá-se o nome de transverberação.

a sua revelação, o que mais chama a atenção é a sua conversão, seu apostolado e sua comunhão com a natureza. O cinema e a literatura o tomam como personagem com frequência ainda hoje.

São Francisco de Assis (1182-1226) é a grande figura da Idade Média. Sua biografia é impressionante (a maior parte das informações que temos sobre ele foi registrada por São Boaventura, seu contemporâneo). Ele foi o primeiro santo estigmatizado de que se tem notícia, talvez pela grande semelhança da vida que escolheu levar com os ensinamentos de Jesus Cristo. Proveniente de família abastada, Francisco se converte e larga tudo para viver na pobreza e dedicar-se inteiramente aos pobres.

Assim como os frades dominicanos (da Ordem Mendicante fundada por Domingos de Guzman), os frades franciscanos propagavam o evangelho enquanto viviam o voto da pobreza, característica dessas novas Ordens. Esse modelo de religiosidade católica renovou a religião cristã e a sociedade medieval europeia. Sua espiritualidade inovadora, mas sempre respeitosa e fiel à doutrina da Igreja Católica teve grande impacto na cultura ocidental.

Desta forma, ao se dedicar aos pobres com alegria e amor, São Francisco de Assis, que abriu mão de suas riquezas para viver pelos outros e pregar pela Europa, revolucionou a Igreja sem romper com ela. E nessa extraordinária caminhada expressou o Belo de Deus como poucos.

No livro *São Francisco de Assis*, Jacques Le Goff investiga a ótica de São Francisco sobre a relação entre Deus e o Belo citando seus escritos sobre a Beleza: “[...] Francisco disse em *Laudes Dei Altissimi* dadas a Frei Leão: ‘*Tu es pulchritudo*’. E o sol no cântico do irmão Sol é o símbolo dessa beleza: ‘*Et ellu è bellu*’ (e ele é belo)” (LE GOFF, 2007, p. 227).

De fato, nesse cântico Francisco evoca a Beleza de Deus, o “*bon Signore*”, na figura do sol. E o astro aparece novamente como metáfora do sumo Bem, retomando a tradição grega. Mas aqui ele é a um só tempo uma criatura da natureza, aquele que cria – “faz o dia”, como o Pai fez a luz no Gênesis –, e é, literalmente, a imagem de Deus:

[...] Louvado sejas, meu Senhor,
Com todas as tuas criaturas,
Especialmente o Senhor Irmão Sol,
O qual faz o dia e que,
Com sua luz nos alumia.
E ele é belo e radiante,
Com grande esplendor:

De ti, Altíssimo nos dá ele a imagem³⁰

A beleza neste cântico é característica de todas as criaturas que de alguma forma transmitem luz: o sol, a lua, as estrelas e o fogo. Sendo o Sol a maior dentre estas criaturas “luminosas” da natureza, e tendo o santo já dito, como destacamos acima, que ele é a perfeita metáfora de Deus, o Cântico das Criaturas ficou também conhecido justamente como o Cântico do Irmão Sol.

Dissipando as trevas do mundo estas criaturas irmãs revelam, ainda, a bondade de Deus. Luz, Bem e Belo coincidem na teologia de São Francisco e o imaginário medieval se consolida nessa comunhão:

Louvado sejas, meu Senhor,
Pela irmã Lua e pelas Estrelas:
No céu as acendeste, claras,
E preciosas e belas.
[...] Pelo irmão Fogo
Com o qual alumias a noite:
E ele é belo, e jucundo³¹

Assim como fizeram Santo Agostinho e Santa Teresa, São Francisco também nomeou e adjetivou a Deus tanto como Beleza quanto como Amor e Luz. Porque, além da complexidade que o conceito de Luz encerra, observamos ao longo deste breve capítulo que ele também se constrói ligado a outras idéias – que se misturam, ora coincidindo, ora se afastando.

São Francisco vê a Beleza em Deus revelado, que para ele é também Amor. O santo de Assis entende e vive, pois, o Amor divino concretamente, pautando sua vida nesta Verdade. A alma de São Francisco enxerga com nitidez – e nisto consiste a sua conversão – que tudo é uma coisa só.

Talvez, o divino, desde a Antiguidade greco-latina esteja ligado a todos esses conceitos, deuses, em sua transcendência, podem unir características como bondade, beleza, razão, verdade, luz, etc, em um mesmo ser. As camadas do divino trouxeram de maneiras distintas, de acordo com seu tempo e cultura, o Belo, o Bom, a Luz, mas eles estão normalmente presentes e esta conexão confere uma similaridade do divino com a ética e a

³⁰ O Cântico das Criaturas, do qual reproduzimos aqui poucos versos, pertence à tradição da Igreja Católica e foi retomado recentemente pelo papa Francisco no documento *Laudato Si*, cujo título é referência a esse poema. Sobre o documento papal e para a leitura do cântico na íntegra em úmbrio e em português, conferir www.arquisp.org.br. Acesso em 15 nov. 2016.

³¹ Op. cit.

estética e, ainda com a metáfora da Luz (entre outros conceitos supracitados). De outras formas, a arte também trabalha integralmente como a metafísica³².

São Francisco de Assis percebe que o homem não deve apenas pensar, mas sentir Deus – novidade que muda a religião, visto que o Amor que Jesus Cristo pregou não foi compreendido senão por poucos iniciados –, aproximá-lo de suas emoções; e, finalmente, vivenciá-Lo, interagindo com o divino fisicamente através do contato de Amor com todas as Suas criaturas:

[...] o franciscanismo está ancorado num mundo que se organiza em comunidades – é o grande momento das corporações, das fraternidades, das universidades – ao mesmo tempo que o sentido e a afirmação do indivíduo nele se desenvolvem (LE GOFF, 2007, p. 242).

Já estava tudo na mensagem cristã do Novo Testamento, na vida de Jesus, na Igreja primitiva, no seu ensinamento oral: o *Lógos* de que tratávamos no início do capítulo. São Francisco vive a Palavra em seus cânticos, orações ou pregações. Este cognome de Jesus é a síntese da Luz: a Palavra – da Verdade incognoscível ou da arte humana – cria, em generosidade e em beleza.

E a mensagem cristã do amor, por fim, é o derradeiro elemento: a vida em si. O Amor, em todo o *páthos* que o ser humano é capaz de gerar, movimenta o mundo. Assim, o próprio indivíduo na tensão desses encontros cresce em consciência.

Na arte medieval, a Luz ocorre simultaneamente à Beleza. A arte, aliás, possui essa mesma característica que o incognoscível apresenta quando se revela ou é dito pelo homem. A arte pode manifestar através de imagens e metáforas dados de uma mesma ideia, sob diferentes aspectos: físico, sentimental, psicológico, religioso, histórico, filosófico.

É o que acontece na *Crónica Troiana*: ela manifesta, então, o amor e a Luz das mais diversas formas. Como, além de arte, a literatura é discurso, ela traduz o pensamento medieval e cria o mesmo e um novo pensamento simultaneamente.

A religião, mais uma vez, conhece também estas relações. Na Igreja Católica, a mistagogia é a arte que inicia o batizado no mistério pascal que se atualiza na celebração litúrgica. Ela promove a experiência de símbolos e gestos da fé cristã, que partem de elementos do mundo físico cotidiano para apontar o universo simbólico das Sagradas Escrituras – e, desta forma, o emprego de sinais –, no qual se move a liturgia.

³² Vide a esse respeito o *Tempo das Catedrais*, de Georges Duby, 1993, e o subtítulo 4.3 desta tese.

Este método, que pretende aproximar o cristão da realidade divina para que ele assuma compromisso com o rito em sua vida, consiste, então, em experienciar o símbolo. Ele é utilizado na catequese desde os Santos Padres, sobretudo do século III ao V³³, numa pedagogia divina coerente com a Bíblia, com diálogos de amor em detrimento de meras explicações habituais.

Tratamos da Luz como fenômeno metafísico e como metáfora, porque assim ela se manifestava na Idade Média. Também como fenômeno físico, obviamente, ela aparece nas obras medievais e na *Crônica Troiana*, em objetos luminosos, brilhantes e coloridos, em dia e sol, em peles brancas e cabelo alvos.

A ideia de Luz, assim, estava presente no imaginário cultural de todo o povo de todas as maneiras que mencionamos aqui, em sentido *lato* no ambiente cultural do medievo ou conscientemente no pensamento de alguns indivíduos – nas divagações e escritos dos intelectuais, como conceito filosófico e estético; no sagrado, na teologia cristã; e nas experiências místicas de santos.³⁴

A manifestação da luz apareceria na arte, desta forma, também de diferentes modos, em cores, tons e brilhos³⁵. Na *Crônica Troiana*, como dissemos, a luz é fenômeno físico e metafísico, devido a esse caráter complexo que enfatizamos aqui. Percebemos sua presença nas metáforas literárias, nos discursos e diálogos; em descrições de feições, de comportamentos e de lugares; como o padrão do Belo nos ambientes, arquitetura e na natureza; e, finalmente, como a ética dos cavaleiros, guiados pelo Bem.

4.3 A arte gótica

O período medieval teve início após a era cristã primitiva e a queda do império romano. Cerca de mil anos compreendem a Idade Média, e esta época, como sabemos, ficou conhecida como Idade das Trevas. As instituições, línguas e países que surgiram na Idade

³³ Da catequese mistagógica dos primeiros tempos conservaram-se principalmente os escritos de São Cirilo, fonte crucial para a retomada desta pedagogia na Igreja contemporânea, em sua incessante busca de atualização, conforme orientam os documentos derivados do Concílio Vaticano II. Cf. Sacrosanctum Concilium: Constituição do Concílio Vaticano II Sobre a Sagrada Liturgia. Petrópolis: Vozes, 2013.

³⁴ Lembramos que, se a Idade Média teve a Inquisição como uma mancha negra na história da Igreja Católica, ela também foi o período em que viveram muitos e grandes santos, que influenciaram toda a história ocidental.

³⁵ Veremos mais sobre isso no próximo tópico deste capítulo.

Média, entretanto, são o suficiente para deixar marcas na história ocidental de muita luz e não de trevas.

Mas ela ficou conhecida desta forma. Por um lado porque durante todos estes anos ocorreram inúmeras guerras, ocupações e sucessivas migrações, além de a Europa ter passado pela devastadora peste negra. Por outro lado, porque não chegou à posteridade muita informação acerca desse longo e turbulento período, assinalado por muita instabilidade e mudanças.

A percepção que o senso comum tem da Idade Média é de um período extremamente místico de modo geral e ainda mais em relação à estética. A imagem projetada não é de todo um equívoco, como temos visto. Mas é certamente muito limitada. Se a religião é o centro do medievo, o foco do Cristianismo não é somente a alma, pois o corpo também tem seu papel no sagrado:

Então, nesta Idade Média sempre acusada de reduzir a beleza à utilidade ou moralidade [...] é precisamente a perfeição ética que é reduzida à consonância estética. Poder-se-ia afirmar que a Idade Média não reduz tanto o estético ao ético, e sim fundamenta o valor moral em bases estéticas. Mas também assim se falseariam os fatos: o número, a ordem, a proporção são princípios tanto ontológicos como éticos e estéticos (ECO, 2010, p. 78).

Além disso, temos visto ao longo deste capítulo que a Idade Média não se reduz à religiosidade. O homem medieval sequer percebia a sociedade de maneira fragmentada, na qual a religião seria apenas uma de suas partes componentes, mas sim um todo indissociável, ainda que formado por partes conectadas:

O campo de interesse estético dos medievais era mais dilatado que o nosso, e sua atenção para a beleza das coisas era frequentemente estimulada pela consciência da beleza enquanto dado metafísico; mas também existia o gosto do homem comum, do artista e do amante das coisas da arte, vigorosamente voltado para os aspectos sensíveis (ECO, 2010, p. 19).

Segundo Eco (que constrói esse panorama da construção da noção de Beleza vigente no medievo e que nos serve tão bem aqui), a definição que Santo Agostinho faz da beleza é uma das mais aceitas na Idade Média e era similar à de Cícero. Esta, por sua vez, tinha base na tradição clássica: o “*chrôma kai symmetría*” estóico. Os conceitos de cor e simetria provêm da estética grega, enquanto a *suavitate* é acrescentada no pensamento ciceroniano e disseminada através das obras agostinianas. Santo Agostinho também adota em seus escritos a *congruentia*, que compunha com os números a estética da proporção elaborada por pré-

socráticos, e que chegou ao pensamento do Bispo de Hipona por Pitágoras, Platão e Aristóteles e pelo próprio Cícero (ECO, 2010, p. 63).

A noção de proporção, que chega com força como parâmetro estético da Idade Média, já era, como vemos, um item relevante no pensamento estético grego. Mas ele chega muito diferente do conceito inicial. A concepção matemática do mundo está presente na filosofia grega e revela-se, sobretudo, na música – com as relações entre intervalos – e na arquitetura – medidas, dimensões, etc.

Ainda segundo Umberto Eco (2012), no quadro que organizou acerca da Beleza ao longo da história ocidental, a harmonia geométrica de Pitágoras influenciaria muitos pensadores na Antiguidade e na Idade Média, como Vicente de Beauvais e Boécio, que a expande para o meio musical. E seria aplicada mesmo à literatura, na simetria pressentida no ar das personagens:

Os pitagóricos explicariam que a donzela era bela porque um justo equilíbrio dos humores emprestava-lhe um colorido amável, e porque seus membros entretinham uma justa e harmônica, dado que eram regulados pela mesma lei que rege as distâncias entre as esferas planetárias (ECO, 2012, p. 73).

Se para os primeiros pitagóricos na oposição de dois contrários só um deles representa a perfeição, para Heráclito e pitagóricos que viveram entre os séculos V e IV a. C., como Filolau e Arquitas, a harmonia está na contínua tensão estabelecida entre dois contrários. A exigência da simetria, então, seria uma constante em toda a arte grega, tornando-se canônica na estética clássica.

Nasce assim a ideia de um equilíbrio entre duas entidades opostas que se neutralizam uma à outra, de uma polaridade entre dois aspectos que seriam contraditórios entre si e que se tornam harmônicos precisamente porque se contrapõem e dão origem, se transportados para o plano das relações visuais, a uma simetria (ECO, 2012, p. 72).

Essa harmonia seria captada pelo renascimento, em seu objetivo de retomar a arte grega, que julgavam superior, sem captar, no entanto, essa tensão entre dois opostos. Apenas muitos séculos depois Aby Warburg irá detectar o lado violento, enérgico e pulsante presente nas obras da Antiguidade.

Entendemos que a mesma tensão que estabelece a simetria de imagens impulsiona também o pensamento humano. A sua complexidade criativa estaria ligada, segundo o homem antigo e o medieval, como temos visto neste capítulo, à conexão da limitação humana com a

perfeição divina.

Policleto mudaria o sentido de proporção definitivamente com uma estátua que seria chamada de Cânon justamente por possuir todas as características das regras que uma obra de arte deveria ter, em uma harmonia do todo e de suas partes:

Policleto com seu Câneone produziu de acordo com regras de justa proporção, em um critério orgânico, no qual “as relações entre as partes dependem do movimento do corpo, das mudanças de perspectiva, das próprias acomodações da figura à posição do espectador” (ECO, 2012, p. 75).

Platão teria mostrado também que a proporção não era notada de modo matemático entre os artistas gregos, mas sim adaptada às exigências da visão, sem unidades matemáticas fixas, da perspectiva de um espectador. Já Vitruvius observaria a proporção aliada à noção de analogia. A harmonia de uma construção, por exemplo, dependeria da analogia com a justa proporção de um corpo, lançando mão de uma técnica de simetria.

Quando medievais pensavam a Beleza, traziam esta bagagem grega de matemática, proporção e simetria. A cultura medieval bebia da teoria de que o homem era comparado ao cosmo: “Nasce assim a teoria do *homoquadratus*, na qual o número, princípio do universo, vem a assumir significados simbólicos fundados em séries de correspondências numéricas que são também correspondências estéticas” (ECO, 2012, p. 77).

A beleza como proporção e harmonia dos pitagóricos conviveria, então, com a concepção de beleza que deriva de Platão, exposta no *Fedro*, da beleza como esplendor, fruto da comunicação com o divino. Conclui Eco que Xenofonte também deixou larga contribuição acerca das divagações estéticas em nome de Sócrates:

parece querer legitimar a práxis artística no plano conceitual, distinguindo pelo menos três categorias estéticas: a *Belezaideal*, que representa a natureza através de uma montagem das partes; a *Belezaespiritual*, que exprime a alma através do olhar [...]; e a *Belezaútil* ou funcional (ECO, 2012, p. 48).

A ordem da natureza e do cosmo é retomada pela Escola de Chartres no século XII como idéia de Beleza. Estes pensadores vêem o Belo de forma móvel e orgânica, como a própria natureza, e afastam-se, assim, da matemática.

A harmonia, como a tradição do apolíneo e do dionisíaco aparecia representada na Antiguidade, estaria no contraste entre opostos. Os monstros que vemos figurar na arte e literatura medieval têm seu papel na composição desse mundo harmônico, da beleza justa da criação.

Nesse caldo de pensamentos sobre o belo que correu nos anos do medievo entre pensadores, os artistas foram esculpindo, pintando, construindo. Ora aproximavam-se e ora afastavam-se destes conceitos e de outros, retomando os gregos ou criando nuances originais na sua arte – ainda que o homem medieval não soubesse que o fazia, nem tampouco tivesse este tipo de pretensão.

Monges e freiras na Idade Média procuraram preservar a arte e a literatura greco-romana. Mas as guerras e invasões constantes destruíam esse trabalho. Muitos povos atravessaram o caminho que a arte clássica trilharia para a posteridade, sobretudo no norte: tribos teutônicas, godos e suevos, saxões e vikings. A arte clássica passou a ser, então, recriada de diferentes formas.

Inúmeras igrejas e castelos foram construídos durante a Idade Média. Estes últimos são esquecidos constantemente, porque acabavam destruídos na maioria das vezes, enquanto as igrejas costumavam ser respeitadas e poupadas. A arte privada de castelos, como tapeçarias, quadros e estátuas, eram, da mesma forma, frequentemente perdidos, mas a arte religiosa era preservada.

Já no início da Idade Média vemos versões de obras clássicas de pinturas e esculturas que se distanciam de seus modelos greco-romanos pelas tonalidades de luz e de cor. Sobre a arte cristã primitiva, ao descrever a igreja italiana Sant'Apollinaire in Classe, construída no reinado de Justiniano, historiadores da arte destacam:

O que há de novo aqui, além do uso mais habilidoso da construção com colunas e arcos, é o contraste surpreendente entre o exterior simples, de tijolos, que (ao contrário dos templos clássicos) é apenas um invólucro do interior, e a explosão de cores vivas e materiais valiosos que encontramos dentro [...] um universo de luz resplandecente, onde o mármore precioso e os mosaicos brilhantes evocam o esplendor celestial do Reino de Deus (JANSON, H. W.; JANSON, A. F., 1996, p. 92).

As igrejas do período apresentam mosaicos (Figura 3) pioneiros pela complexidade e tamanho. O resultado da técnica, que substituiu pedra por vidro de cores brilhantes, é a ampliação da luz: “[...] com cada um dos pequenos pedaços de vidro agindo como refletor, o efeito criado é luminoso, semelhante à retícula, ao mesmo tempo intangível e fascinante” (JANSON, H. W.; JANSON, A. F., 1996, p. 92).

As iluminuras de manuscritos contêm excelentes exemplos da arte que acontecia na Alta Idade Média e sua diversidade era um dos poucos traços constante. Outro ponto é exatamente a presença da luz, sempre se sobressaindo sobre os demais elementos que

compunham as obras de arte. Assim como faziam os mosaicos nas construções, as iluminuras produziam efeitos de “janela” nos manuscritos, adornando-os com cores e efeitos brilhantes.

Muitas obras da época – segundo Gombrich (1999), através da orientação de teólogos aos artistas – apresentam inscrições, esculturas formando parte, por sua vez, de um edifício, demonstrando a integralidade da estética medieval. Os detalhes que compõem o todo apresentam em suas diferenças um significado único que os abrange: a tal “unidade na diversidade” que prega a Igreja Católica desde os seus primórdios.

Vimos isso na tentativa do Cristianismo medieval em unificar teorias pagãs a serviço da doutrina: o equilíbrio entre a herança da gnose grega, a lei judaica, os pensamentos de bárbaros e de romanos. Pudemos ver que o culto cristão do Espírito e da verdade, que prega o amor universal e o valor da pessoa singular, ultrapassa o que se oferece nas demais filosofias e religiões.

Porque a doutrina cristã respeita a sabedoria humana que se conforma à razão ao mesmo tempo em que se abre para a comunicação com o divino. No envio do Filho de Deus e do Paráclito, para o conhecimento da verdade e a realização do amor na promessa da vida eterna, o Cristianismo se afasta do que se conhecia até então. A religião assimila alguns conceitos filosóficos, se apropria de outros, mas os transforma em novos sempre.

Ao analisar uma iluminura do Evangelho de São João, do ano 1000 d. C. aproximadamente, Gombrich (1999, p. 166) ressalta que nem o cenário, nem as proporções das figuras importam na ilustração. Ela representa o trecho bíblico em que Jesus Cristo lava os pés dos discípulos, mais especificamente o diálogo entre Jesus Cristo e São Pedro (Jo 8, 8-9). O que está retratado não é nada que as formas possam de fato desenhar: a humildade de Jesus e sua luz.

Como o próprio Verbo que fala e ilumina em atos de Bondade, Beleza e Verdade. Na descrição de Gombrich, o que temos são as: “[...] principais figuras diante de um fundo dourado, plano e luminoso, sobre o qual o gesto dos interlocutores se destaca como uma solene inscrição” (GOMBRICH, 1999, p. 166). Mas ele também atenta para outra representação de um lava-pés de um vaso grego pintado no século V a. C. (Figura 4):

Foi na Grécia que se descobriu a arte de mostrar as atividades da alma, e por muito diferente que fosse o modo como o artista medieval interpretava tal finalidade, a Igreja nunca poderia ter usado imagens para os seus próprios fins sem essa herança (GOMBRICH, 1999, p. 167).

Já na arte da Antiguidade, então, achamos lampejos deste tipo, em que são

representadas cenas e cujo destaque é uma mensagem. O vaso grego que retrata justamente uma cena de Homero. Ele ilustra o momento da Odisseia em que uma velha ama reconhece Ulisses, que estava disfarçado de mendigo:

Mas não precisamos do texto exato para sentir que algo dramático e comovente está acontecendo, pois a troca de olhares entre a ama e o herói quase nos diz mais do que as palavras poderiam dizer. De fato, os artistas gregos tinham dominado os meios de transmitir um pouco dos sentimentos mudos existentes entre as pessoas. É essa capacidade de nos revelar ‘a atividade da alma’ na postura do corpo que converte uma simples lápide [...] numa grande obra de arte (GOMBRICH, 1999, p. 94).

Gombrich enfatiza a “busca de clareza” das iluminuras, estátuas e demais obras de arte. Há uma grande nitidez nos gestos representados: “quase podemos ler o que seus gestos dizem” (1999, p. 167). A força espiritual que as representações da época obtêm está associada à palavra. As obras não são realistas, são apelativas. Remetem ao diálogo, à doutrina e à Luz.

Isso era a arte medieval: uma combinação entre imagens e a doutrina, catalisadoras da palavra; dita ou representada, ela estava presente. A mensagem acontecia muitas vezes através da luz e das cores que se sobressaíam das obras de arte.

A construção de igrejas foi o grande desafio do período. Os telhados ocuparam a atenção em especial, porque eram muito difíceis de se manter firmes. Erigir igrejas seguras, que não desabassem apesar das torres estreitas e dos ângulos audaciosos era meta dos arquitetos medievais. Eles, então, testaram diferentes modos de construir abóbadas e foram nessa corrida acumulando experiências e revolucionando a arquitetura com suas descobertas.

O estilo românico e normando contaminou a arquitetura europeia a partir da Inglaterra. Na França, as igrejas românicas começaram a ser ornadas com esculturas: “Tudo o que pertencia à igreja tinha sua função definida e expressava uma idéia precisa, relacionada aos ensinamentos da Igreja” (GOMBRICH, 1999, p. 176).

Mas ainda que esta finalidade existisse e fosse, inclusive, muito eficaz na arte medieval, as obras artísticas sempre extrapolam quaisquer objetivos que tenham seus autores. Nessas esculturas de pedra que compunham a arquitetura externa das igrejas medievais destacavam-se características como o ar solene, uma grandiosidade e perfeita adequação à construção.

A arte que se formou em torno, dentro e fora das catedrais medievais apresentava, portanto, a ligação com a mensagem, a Palavra e a doutrina. E a luz, em todas as nuances discutidas no item anterior deste capítulo aparecem de uma forma ou de outra.

Um bom exemplo da arte que reflete a luz metafisicamente é um castiçal (Figura 5) feito para o interior da catedral de Gloucester em torno de 1110 em bronze dourado, no qual se sobressaem figuras de dragões e monstros. Possui uma inscrição em latim que diz: “Este porta-luz é obra de virtude: com seu brilho prega a doutrina, para que o homem não se perca nas trevas do vício” (GOMBRICH, 1999, p. 178). Esta inscrição remete nitidamente à estética da luz: seja na arte literária, na arquitetura, em esculturas, iluminuras ou pinturas “seu brilho prega a doutrina”.

O século XII, além do amor, é o século das cruzadas. Possibilitando o contato com a arte bizantina, foi natural que muitos artistas desse século imitassem as imagens sacras da Igreja Oriental. Novamente a representação de formas naturais, de cenas e figuras reais não importa, mas sim a disposição de tradicionais símbolos sagrados.

Diante das possibilidades que surgem quando os artistas não pretendem mais representar a realidade, sem limitações espaciais ou de ações dramáticas, a disposição de suas obras pode ser somente ornamental:

A pintura estava, de fato, a caminho de se converter numa forma de escrita por imagens; mas esse retorno a métodos mais simplificados de representação deu ao artista da Idade Média uma nova liberdade para experimentar as mais complexas formas de composição (GOMBRICH, 1999, p. 183).

Parece contraditório, mas enquanto as obras de arte deveriam difundir a doutrina cristã, a forma pela qual essa mensagem era transmitida ficava mais flexível. Não apenas os métodos, mas as cores utilizadas em pinturas também não eram pré-determinadas. Os artistas, em pleno medievo, eram livres para escolher cores e tonalidades em vez de emular as obras antigas ou imitar a natureza:

O ouro brilhante e os azuis luminosos de suas obras de ourivesaria, as intensas cores de suas iluminuras, o vermelho brilhante e os verdes profundos de seus vitrais mostram que esses mestres tiraram bom proveito de sua independência da natureza. Essa liberdade, que os emancipou da necessidade de imitar o mundo natural, iria habilitá-los a transmitir a idéia do sobrenatural (GOMBRICH, 1999, p. 183).

Para comunicar Deus, talvez a maior ferramenta de expressão da estética medieval está na arquitetura desenvolvida no período e, acima de tudo, nas catedrais (Figura 6). No século XIII, a arquitetura, assim como toda arte ocidental, foi sempre móvel, ávida por idéias novas. Desta forma, na França surgiu o estilo gótico, em busca de novas técnicas.

O modo inventado para abobadar uma igreja através de arcos transversais foi

aprimorado. As construções verticalizadas disputavam altura em torres longilíneas que por vezes desabavam, tamanha a ambição de seus idealizadores. Os ângulos aplicados nessas edificações eram muito ousados para o período e ainda hoje impressionam. As plantas de catedrais rompiam diretamente com a tradição de igrejas neoclássicas – amplas, fortificadas e baixas.

O princípio de proporção reaparece na prática arquitetônica também como alusão simbólica e mística. Assim deve, talvez, ser entendido o gosto pelas estruturas pentagonais que se encontram na arte gótica, sobretudo nos traçados das rosáceas das catedrais. (ECO, 2012, p. 69).

A arquitetura gótica privilegiava a luz natural, através de vitrais e rosáceas e construções abundantes em janelas e demais elementos que convergissem em uma iluminação interior geral e que não se apoiasse em recursos de luz artificial, como as velas das igrejas tradicionais.

Desta forma, os projetos de catedral acabaram voltados para a iluminação do espaço. A luz do sol entrava pelas inúmeras janelas das construções e os coloridos vitrais refletiam-na pelas paredes e altar. O resultado era uma elevação do espírito, a luz dava ares de magnitude e os frequentadores da igreja experimentavam a sensação de ascensão às coisas do alto apenas por estar dentro das catedrais.

O canto gregoriano produzia efeito semelhante nos fiéis. O ritmo e a melodia, as repetições do canto em latim, geravam um estado de transe que facilitava a concentração espiritual. As pessoas sentiam-se mais inclinadas a abrir-se para o divino, em uma experiência sublime, sem as costumeiras dispersões a que os indivíduos estão sujeitos nas missas.

Assim, a arte gótica ganhou fôlego no resto da Europa e se estabeleceu nela com firmeza ao longo da Idade Média. A arquitetura foi o ponto alto dessa arte e as catedrais, por sua vez, foram seu foco e grande legado. A conexão da estética gótica, representada nestas construções, com a luz é nítida: as cores, a iluminação, o esplendor e o apontamento para os céus.

Além disso, os desenhos formados pelas nervuras aparentes que sustentam as abóbadas no interior das catedrais góticas dão a sensação de “ausência de gravidade”. As paredes agora não são largas, baixas, maciças e pesadas como antes, mas apresentam interior simples, vertical, com paredes delgadas, arcos diagonais.

A delicadeza dos “raios” – nervuras aparentes das paredes e tetos, que sustentam a igreja –, a altura das torres e dos vários elementos verticais que compõem a arquitetura

interna das catedrais góticas, transmitem naturalidade e leveza, em um todo harmonioso. Imensos portais, janelas e as rosáceas tão características do estilo gótico, além dos elegantes ornamentos em pedra que se confundem com as molduras das janelas e portas, complementam esses monumentos arquitetônicos.

Toda a estrutura de pedra que ergue as catedrais é exposta, provando que a harmonia está na perfeita união de elementos interligados. A analogia com a relação entre o Deus e o homem é quase inevitável: o ser humano e a natureza estão conectados entre si, e todos estão ligados a Deus. As linhas das paredes do interior das igrejas orientam nossos olhos na direção da abóbada, para cima:

No interior da catedral gótica somos levados a compreender a complexa interação de trações e pressões que mantêm a grandiosa abóbada em seu lugar. Não existem paredes cegas ou pilares maciços em parte alguma. Todo o interior parece tecido de delicados fustes e nervuras; sua rede cobre a abóbada e desce ao longo das paredes da nave para se reunir no capitel dos diversos pilares, que são formados por um feixe de varas de pedra. As próprias janelas são cobertas por essas linhas entrelaçadas, conhecidas como rendilhados (GOMBRICH, 1999, p. 187-188).

Algumas catedrais eram tão majestosas e arrojadas que seus projetos nem chegavam a ser completados; mas, felizmente, outros foram levados a cabo. O abade Suger, que orientou pessoalmente a construção da abadia real de Saint-Denis e influenciou outras construções de catedrais na França, entendia a arquitetura gótica como um estilo que ia além da funcionalidade ou mera evolução de técnicas. Ele

ênfaticamente que a ‘harmonia’, a relação perfeita entre as partes, constitui fonte da beleza, uma vez que exemplifica as leis segundo as quais a razão divina criou o universo; a ‘milagrosa’ inundação de luz através das ‘mui sagradas’ janelas’ transforma-se na Luz Divina, uma revelação mística do espírito de Deus (JANSON, H.W.; JANSON, A. F., 1996, p. 135).

A experiência de adentrar uma catedral gótica é singular, e causa nas pessoas a consciência de si, pela imponência transcendental que recai sobre o homem que passa pelas suas portas. Ao homem medieval, o impacto deveria ser bem maior, pois se acostumara às igrejas do estilo anterior. O estilo românico tinha estruturas pesadas, as igrejas se pareciam com castelos fortificados: eram austeras e, por vezes, sombrias.

Citamos a intensa passagem de Gombrich que resume as emoções sentidas hipoteticamente pelo homem medieval, com base na comoção que nos transmitem hoje as catedrais góticas. Ele compara a visão da catedral ao vislumbre da Jerusalém Celeste, encontrada nos sermões e cânticos ouvidos pelos fiéis, retirados do Livro do Apocalipse.

Essa visão tinha devido agora do céu à terra. As paredes das novas igrejas não eram frias nem assustavam. Eram formadas de vitrais polícromos que refulgiam como rubis e esmeraldas. Os pilares, nervuras e rendilhados despediam cintilações douradas. Tudo o que era pesado, terreno ou trivial fora eliminado. Os fiéis que se entregavam à contemplação de tanta beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino afastado ao alcance da matéria. (GOMBRICH, 1999, p. 187-188).

Mesmo vistas de fora, o autor acrescenta, esses “edifícios milagrosos pareciam proclamar as glórias celestes”, pela leveza que a graciosidade de janelas e pórticos transmitiam. As catedrais propiciavam, então, uma experiência mística. O ser humano pela visão do Belo da arquitetura gótica podia aproximar-se do divino.

O mesmo efeito encontra-se nas esculturas que ornamentam as portas. Elas servem como pilares de sustentação das molduras de tais pórticos nas igrejas góticas, mas são feitas com expressões animadas, de forte expressão, conjugando ainda a doutrina que representam:

Dessa maneira, quase todas as figuras que se aglomeram nos pórticos das grandes catedrais góticas estão assinaladas por um emblema, permitindo que seu significado e mensagem possam ser entendidos e meditados pelos fiéis. Em conjunto, eles formam uma consubstanciação dos ensinamentos da Igreja (GOMBRICH, 1999, p. 190).

O estilo gótico, como vimos ao longo deste capítulo, é composto da Luz, no sentido mais amplo que ela apresenta: o que contém a mensagem cristã, a moral e a beleza. A estética é também ética e metafísica, contendo o Belo, o Bom, na proporção, na harmonia, na perfeição de Deus. Gombrich ainda nos diz, a respeito das esculturas:

[...] sentimos que o escultor gótico enfrentou sua tarefa imbuído de um novo espírito. Para ele, essas estátuas não são apenas símbolos sagrados, lembretes solenes de uma verdade moral. Cada uma delas deve ter constituído para o artista uma figura autônoma, diferente das vizinhas em sua atitude e tipo de beleza, e impregnada de dignidade individual (GOMBRICH, 1999, p. 190).

Ora, este é o mesmo espírito novo que vemos na *Crónica Troiana*. A cultura medieval, a mentalidade que vai se consolidando entre filósofos, teólogos e demais intelectuais no período encontra espaço para aparecer na arte medieval. O indivíduo, cujo pensamento novo paira no seu imaginário, está no sentimento espiritual cristão, que leva o homem a enxergar a luz de deus em si mesmo.

5 DISCURSO DE AMOR E DE LUZ: UMA ANÁLISE DA *CRÓNICA TROIANA*

Deus é quem hospeda o Outro, diante de quem devo apagar-me, para que seu rosto resplandeça [...] Só consigo ganhar-me, perdendo-me, só amealho riqueza, doando-a, só conquisto o meu nome, nomeando, chamando, clamando, amando.

Hélio Pellegrino

Como explicitamos, a *Crónica Troiana* é uma narrativa de 1373, que fora copiada e traduzida anteriormente inúmeras vezes. Ela traz, em concordância com a época e lugar em que foi escrita, uma perspectiva que se pretende próxima à histórica sobre a temática da guerra e que também transborda em episódios amorosos entre damas e cavaleiros.

Na Galiza, a *Crónica* foi copiada em língua vernácula, talvez em uma tentativa de afirmar o galego e assim ajudar a consolidá-lo em detrimento do latim, que já não servia mais como antes à literatura, especialmente em alguns espaços sociais. Mais uma tentativa de entrar no mundo do nacional, do conhecido, do espaço social reconhecível, da pertença a um grupo mais restrito do que o da larga concepção greco-latina. Caminho essencial para a chegada ao sujeito.

A *Crónica Troiana* inicia contando uma história de Troia muito anterior à guerra e termina falando sobre Telêmaco, o filho do guerreiro Ulisses. Após a queda de Troia, com o episódio do cavalo de madeira, o destino dos principais cavaleiros e damas são descritos.

Temos muitos episódios contando a volta para casa dos cavaleiros gregos que sobreviveram, os reencontros com seus reinos e família. Também há episódios que descrevem em poucas palavras o terrível fim dos troianos vencidos; os sepultamentos; as mulheres de Troia que foram levadas com eles, cativas; e os troianos que não escaparam a mortes violentas. Entre estes, a virgem Polixena e sua mãe, Hécuba.

Os episódios que descrevem mortes são em geral mais curtos do que os que apresentam “*coyta*” ou “*doo*” – formas do discurso expressar o amor cortês: sofrimento e lamentações –, e dos que mostram os diálogos – “*consellos*” e “*rrazões*” –, formas discursivas da Estética da Luz, que valorizam o raciocínio e a argumentação como virtudes essenciais, reconhecidas também pelas regras de conduta cavaleirescas e da galanteria amorosa.

Mas apesar dessa desvalorização, a violência e as batalhas não estão totalmente fora da versão medieval da Guerra de Troia. Assim como os deuses aparecem em algumas menções a templos, em sacrifícios e orações, a violência está destacada em algumas narrações da batalha e nesta espécie de resumo dos destinos dos heróis da guerra, ao final da novela.

A curta extensão desses relatos revela que estes temas não são o que se pretende enfatizar na obra. Mas há momentos em que eles aparecem em algum destaque. Afinal, o amor e a dimensão humana podem prevalecer na obra, mas há outras emoções e temas que devem ser narrados para que se mantenha a coerência da proposta proferida no prólogo (cf. capítulo 2).

Uma dessas ocasiões é o episódio que conta a morte de Polixena. Ele é um pouco mais longo do que os outros deste tipo, devido à desesperada súplica da troiana, que “*grã pavor auía de morte*”. Depois desse sofrido, e inútil, pedido, a morte da princesa troiana é finalmente narrada nas últimas linhas do episódio.

Apesar disso, o texto cria uma imagem de forte apelo, pela intensidade patética que os elementos da cena evocam: em um clímax terrível a nobre troiana é morta diante de todos – que a queriam muito bem e que se apiedavam dela, mesmo dentre os gregos –, inclusive de Hécuba:

Ay, Deus, que feyzo tã cruu et que dãno tã grande! Por que uos farey longa rrazõ! Sabede que a donzela, ensinada et bela sobre tódaslas outras, et d’alto linagem, etque nunca mal mereçera , fuj degolada sóbrela sepultura de Achilles perlas mãos de Perius Nectóllamos, et ueéndoa toda a gente et a rreýna, sua madre. Et toda a sepultura fuj banada em sange dela (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 668).

O narrador exclama que tal morte foi de extrema crueldade e justifica por isto as poucas palavras sobre a morte de Polixena. O sangue banhando a sepultura do cavaleiro que a amava e a quem ela também amou é uma cena de teor cinematográfico. Até porque o ato aconteceu diante de todas as pessoas e da mãe da princesa, o que causa a morte de Hécuba, descrita no episódio subsequente.

A rainha de Troia enlouquece ao assistir a filha ser degolada. Ela grita contra os deuses e ataca, também, os príncipes. Além disso, ela agride os gregos presentes com mordidas e arremessa neles o que consegue pegar pelo chão, até que os inimigos reagem, apedrejando-a até à morte: “*E, sem falla, fuj grã mal et grã desmesura, rreýna tã preçada morrer tã desonrrada morte*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 669).

Tais episódios, que falam sobre a morte da mãe da filha, princesa e rainha troiana,

respectivamente, têm grande vigor dramático. O que observamos é que mesmo nestes momentos em que a narrativa parece seguir o espírito homérico, retratando uma guerra em sua violência bélica e magnitude divina, as emoções é que se sobressaem. A imagem criada configura quadros dramáticos comoventes e quase palpáveis pela nitidez dos gestos e da adjetivação de cores luminosas.

Ainda sobre esse desfecho, chamamos atenção para o fato de que foi a mando de Agamêmnon, que queria se vingar pela morte de Aquiles – aqui um companheiro de batalha, em clara expressão da fraternidade que era preceito tanto da Ordem da Cavalaria quanto da moral cristã que a regia –, que Polixena foi procurada, julgada e condenada à morte. E mais do que isso, é o líder dos gregos que reclama à Príamo o corpo de Aquiles para que o sepultassem.

Ainda que esse pedido tenha sido feito através de um mensageiro e não tenha a carga dramática que vemos em Homero na cena em que o rei e pai de Heitor abraça os joelhos do assassino de seu filho, o ato é emblemático pela contraposição com a *Ilíada*. Príamo vai a Aquiles no poema homérico pedir o corpo do filho em uma cena de enorme intensidade patética.

Na *Crónica Troiana*, o ato não apresenta essa intensidade gestual, visto que Agamêmnon manda uma embaixada para levar ao rei troiano a súplica pelo companheiro Aquiles. Mas a incompatibilidade entre os dois heróis gregos não existe na versão medieval da lenda e isso é digno de nota.

Além do mais, o discurso na novela de cavalaria medieval é o detentor do *páthos*. O episódio leva no título a iniciativa de Agamêmnon e desconstrói definitivamente – porque ao longo da *Crónica*, desde a descrição física do personagem, como veremos ainda neste capítulo, até suas falas, se distanciam a todo o momento do perfil pintado por Homero – a imagem do Átrida que os gregos transmitiram:

*Cõmo Agamenõ envjou pedir o corpo d’Achilis a el rrey Príamo et da alegría que
troyãos fazã porla sua morte*

*Logo esa ora, sem mais tardar, el rrey Agamenõ enujou rrogar a el rrey Príamo que
lle fezese dar o corpo d’Achiles [...] (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 347).*

Assim, vemos que relação entre Agamêmnon e Aquiles é o oposto do que vemos na *Ilíada*. Afinal, foi a querela entre ambos que primeiro despertou a ira do filho de Peleu. Na *Ilíada*, o embate entre ambos nas assembleias era uma disputa pelo poder e gerava tensão,

além de consequências diretas na guerra.

Na *Crónica Troiana*, vemos, nas “razões” e conselhos”, que são o núcleo de muitos episódios, o respeito entre ambos e também entre os demais heróis e, mais do que isso, uma amabilidade, que seguia rigorosamente o código de conduta da Ordem de Cavalaria.

A gentileza aparecia nos discursos como elogios e inteiros repletos de ressalvas, antes de cada personagem proferir qualquer opinião contrária, ou resposta a alguma sugestão – mais do que ordens e decisões, os discursos normalmente apresentavam apenas sugestões para serem apreciadas por todos da assembléia –, dada por outro cavaleiro.

Abaixo vemos como Agamemnon reage quando Aquiles sugere, em assembleia, que os gregos se retirem da guerra e se decidam pela paz, cumprindo o que prometera a Hécuba, em troca da mão de Polixena: “– Agora veede, señores – disse Agameño –, o que teedes por ben de fazer em este pleito, et cada hu diga o que lhe desto praz, ca eu de grado farey o que for uossa vootade et al nõ” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 532).

O grande chefe dos gregos, personagem arrogante e autoritário em Homero, abre mão de proferir a própria opinião acerca de tema tão central e afirma que acatará o que os demais heróis decidirem. Ao que Menelau, o marido injuriado pelo rapto de Helena, responde, elogiando Aquiles antes de discordar dele: “– Ssen fala, Achilles he moy bõ caualeyro et moy sysudo, et devja home fazer toda cousa que el cõsellasse et por bem tolhesse. Mays [...]” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 532).

A impressão que fica, com a inserção de tantos episódios no fim do texto que fogem ao que foi visto no resto da narrativa, é de que a novela tentou em demasia conter todas as tragédias, épicas, poemas, enfim, quaisquer referências orais ou escritas acerca das lendas de Troia. Trata-se de mais um esforço para empreender o projeto de dar à novela de cavalaria o *status* de um registro fiel da história de Troia e de todos os que de alguma forma estão relacionados com aquela terra e com aquela guerra.

O assassinato de Clitemnestra por Orestes, por exemplo, que ocorreu depois da guerra e que está contado em pormenores da trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, ganha espaço na *Crónica Troiana*. Assim, em alguns episódios, é narrada a trágica história de Agamemnon, Orestes e Clitemnestra. Depois de Creta, a novela passa a Micenas, para narrar o retorno triunfante de Menelau com Helena. A filha do casal, nos episódios subsequentes, se casa com Orestes, após ele ser coroado rei.

Enfim, o texto acaba por “se perder” um pouco, com curtos episódios que apresentam

saltos no espaço e no tempo, no claro objetivo de dar o máximo de informação possível. Mas temos que fazer uma ressalva e lembrar que essa aparente inconsistência é, na verdade, uma avaliação que repousa sobre a ótica contemporânea, reforçada pela insistência do narrador em apresentar uma perspectiva histórica com valor de verdade.

Entretanto, sabemos que é isto ilusório e esse romance de cavalaria, embora tenha cumprido uma linearidade bem costurada, com estilo e magnetismo na maior parte de seu enredo, ainda é um texto medieval. A prosa do período apresenta uma estruturada fragmentada, composta de episódios que concentram, cada um deles, seu próprio tema, realizando uma coerência interna.

Ou seja, o texto galego inova, sim, em amplitude, na sua tentativa de reconstruir a guerra de Troia. Busca-se um olhar panorâmico da lenda, para reafirmar, nesse esforço, o critério de verdade que o narrador anuncia desde o início. Criou-se uma forma de entretenimento diferente para substituir o enredo dos deuses – que se confundia com o dos homens na *Iliada*, aliás, visto que homens e deuses se misturavam, mantinham relações de parentesco entre si, inclusive, e lutaram na guerra de Troia lado a lado.

No lugar da trama do Olimpo que ficou vacante, foi posta a ênfase nos relacionamentos afetivos entre heróis e damas. Damas, sim, porque foi no contexto do medieval, entre cavaleiros e damas, que começou a ser construída uma nova Lenda de Troia, a de relacionamentos cortesãos, traições, grandes paixões e lamentações doloridas.

A *Crónica Troiana* traz esse caldo estético-cultural que ilustra o todo do ambiente medieval. A religião, a política, as relações sociais, bélicas, financeiras, a memória, tudo faz parte da rede que tece e é tecida nesse texto. Para analisar esta novela de cavalaria devemos olhar para ela de forma holística:

De fato, os estudos historiográficos demonstram a preocupação dos pesquisadores com essa ‘continuidade’ em apreendê-la como um produto cultural complexo, que só poderá ser entendido como conjunto de condições materiais e psicológicas do ambiente individual e coletivo” (LIMA, 2011, p. 22).

Abordaremos, então, nesta pesquisa, a estética medieval, verificando o rosto luminoso do amor presente na novela de cavalaria escolhida. Essa estética, que Umberto Eco (2010) chamou de “Estética da Luz”, é um modo de ver a Idade Média sob o aspecto da *ratio*, da *claritas* e da visão, conceitos já encontrados em Platão e em filósofos que vieram depois. No capítulo 4 nos detemos nesse tema.

A imagem dos personagens na *Crónica Troiana*, por exemplo, é clara e a mesma:

todos possuem feições cândidas, comportamento gentil e honrado, brilho nos olhos e cabelos, facilidade de expressão (boa fala e boa razão) e características afins, que remetem à Luz, ou como dado físico (que remete ao Belo divino), ou ético (relacionado ao Bem). Em repetições sucessivas de substantivos e adjetivos do campo semântico da luz, abre-se na obra a possibilidade da visão, ou seja, do entendimento.

Então as imagens construídas estão também ligadas ao amor cristão, que une o Belo ao Bom, e vê neste sentimento a emoção por excelência. Essa concepção da Beleza associada à Bondade, que possibilita uma visão diferente, uma nova forma de olhar as emoções que passeiam nas narrativas, é retratada nas novelas de cavalaria, como a *Demanda do Santo Graal*. Galaaz, o principal dos seus personagens, era cavaleiro belo e bom, como nenhum outro: “*O corpo havia bem talhado e o continente era manso*” (A DEMANDA DO SANTO GRAAL, 2005, p. 22).

Destacamos abaixo o trecho inicial dessa novela, que demonstra claramente, no diálogo entre Lancelot e seu filho Galaaz, a noção que o medievo europeu tinha acerca da relação entre Belo e Bom. Evidencia-se nele uma ética que para alguns estudiosos teria, inclusive, freado o desenvolvimento da prosa na Península Ibérica, mas que demonstra um apuro filosófico-formal importante para a construção narrativa:

- *Filho Galaaz, disse Lançalot, estranhamente vos fez Deus fremosa creatura. Par Deus, se vós nom cuidades seer bõõ homem ou bõõ cavaleiro, assi Deus me conselhe, sobejo seria gram dano e grammala ventura de nom seerdes bõõ cavaleiro ca sobejo sodes fremoso.*

E ele disse:

- *Se me Deus feze assi fremoso, dar-mi-á bondade, se lhe aprouver. Ca em outra guisa valeria pouco. [...]*

E Lancelote respondeo:

- *Filho, pois vos praz, eu vos farei cavaleiro. E Nosso Senhor, assi como a ele aprouver e o poderá fazer, vos faça tam bõõ cavaleiro como sodes fremoso* (A DEMANDA DO SANTO GRAAL, 2005, p. 21).

Na *Demanda*, graças a influências monásticas e ao elemento cruzadístico, temos mudanças significativas no caráter das novelas de cavalaria medievais. A castidade de Galaaz vale mais que qualquer outra virtude de cavaleiro. O seu amor é puro e dirigido somente a Deus.

É dedicando-se ao próximo que o verdadeiro cristão começa a tomar consciência de si. Nessa comunidade em que vive com Deus e com o outro está o sentido das relações humanas. Entre o sujeito e a sociedade, para e com Deus, o homem comum inicia em seu espírito uma reflexão acerca da existência que é inteiramente nova.

Ainda sobre a formalidade na linguagem da prosa medieval, veremos como os diálogos entre cavaleiros e damas da *Crónica Troiana* desdobram-se em refinamento de palavras. Não somente os discursos apresentam a *fin'amour*, que André Capelão afirma ser necessária em seu *De Amore* (1985), mas também em nobres atos e gestos, que ele também codifica em sua doutrina do amor.

O autor elenca três meios para se obter o amor, cuja possível fonte é Ovídio (2000). Eles são: a beleza, a retidão moral e a grande eloquência do discurso: “*formae venustate, morum probitate, copiosa sermonis facundia [...]*” (CAPELANNUS, 1985, p. 70). Ora, são justamente as virtudes que caracterizam cavaleiros e damas, gregos e troianos, repetidas à exaustão no luminoso “Catálogo das Feições” da *Crónica Troiana*, como veremos.

5.1 O *páthos* do Amor

Aristóteles, na *Poética* destaca a emoção. A obra literária representa a imitação de uma ação, em um estilo agradável pelas suas partes; o movimento é imprescindível na ação ou internalizado do ponto de vista poético; e a arte poética, a tragédia em específico, objetiva purgar as emoções da compaixão e do terror (ou medo) no público que as assiste. O espectador, desta forma, sairia do teatro mais educado, senhor de si e mais preparado para as vicissitudes da vida.

No gênero épico é muito claro o *páthos*. Os mitos são equacionamentos emotivos de situações da vida emocional, tematizam problemas para serem resolvidos. O *Atlas Mnemosyne* (2010), de Aby Warburg, é uma construção de imagens de obras de arte e vários outros objetos, fotografados ou não³⁶, dispostos em pranchas que o pensador alemão montou, colocando-as lado a lado. O *Atlas* lida com as fórmulas emotivas representadas em cada prancha. Os mitos e a história, em cada painel, são analisados a partir de uma *Pathosformel*, que ele concatena sem pretensão linear ou evolutiva.

Os três grandes temas dos gregos, e das pranchas do *Atlas*, são o cosmos, o amor e a vida social. Cada imagem focaliza a um tipo de emoção e o *páthos* que as preside. Como cada emoção remete a diversos aspectos, as imagens têm um eixo em comum, mas as nuances do

³⁶ Na coleção iconográfica do *Atlas Mnemosyne*, de Warburg, estão inclusos recortes de jornais, páginas de livros, fotografias, etc.

páthos as diferenciam.

Citamos o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg aqui, porque ele apresenta uma forma de representação inteiramente nova da imagética antiga, chamada de “Iconologia dos intervalos”. Através da simultaneidade das imagens dispostas é causada uma tensão. E cada imagem traz movimento, porque o *páthos* se expressa em gestos. A estes, por sua vez, corresponde sempre uma execução formular.

Da mesma forma que ocorre a tensão entre as pranchas dispostas no Atlas, por apresentarem ao mesmo tempo diversas imagens que pulsam, a dança e a música também podem ser lidas sob esta ótica. Os marcadores são a execução formular que repetida leva à tensão – um gesto diante do outro na dança, uma pausa diante da outra, na música – e logo, ao movimento.

Na literatura, o método warburguiano de análise também pode ser válido. As imagens metafóricas, preenchidas de uma emoção patética, como um gesto diante do outro provocam a tensão. A pulsão de cada imagem, autônoma, entra em conexão, impulsionando as outras e causando o movimento, ou o desvio da linguagem: o que se diz quando um conceito, um significado, não dá conta.

Assim, queremos ver o movimento na novela de cavalaria, observando a estrutura narrativa em seu funcionamento como um conjunto. Os episódios, os recortes narrativos, dispostos nesse texto que traz diversas imagens, seja em descrições de personagem em uma estética de luz, seja em gestos cênicos de amor. A repetição do tema troiano da Grécia até o medievo – e, neste, em sucessivas cópias, versões e traduções – retoma as imagens gregas no modelo da novela de cavalaria e decanta o essencial da *Iliada*: a consciência do indivíduo que desperta.

A recordação da lenda de Troia e a (re)animação do espírito grego são feitos por desvios amorosos, por encontros e reencontros entre os heróis e suas amadas. Do início ao fim da *Crônica Troiana*, o que temos é o relacionamento amoroso tomando o espaço da guerra, sobretudo a paixão. A *Pathosformel* do amor, que se ramifica em aspectos diversos.

O aspecto do amor que ganha mais espaço ao longo da obra é o cortês. A idealização da dama, sempre elogiada como a mais bela já vista no mundo, a quem juram amor e fidelidade, ao gosto do amor cortês, é a maneira servil como Aquiles, Paris e Diomedes se postam diante de suas amadas:

Et des oiemays todo meu amor et toda mja asperança poma em uós et ja mays nunca será alegria em meu coraçõ ata quer cerca seia de uosso amor et deuosso bem [...] eu des aquí me outorgo por uosso caualeyro et por uosso uassalo, et uós rreçebédeme por uosso, ca uós sodes a primeyra a que eu tal rrogo rrogey, et seredes a postremeyra. Et ja Deus nunca querrá que me eu traballe de amar nen de seruir outra (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 421).

A vassalagem e o serviço que Diomedes promete a Briseida aqui são típicos do amor cortês imortalizado nas cantigas de amor ibéricas. Por exemplo:

*[...]E [já] sempre por fol terrei
o que deseja bem maior
daquele que eu receei
- a guisa fize de pastor;
e que queria eu melhor
de seer seu vassalo
e ela mia senhor?*

*E quantas outras donas sei
a sa beldad'est a maior,
daquela que desejar hei
[e]nos dias que vivo for:
e que queria eu melhor
de seer seu vassalo
e ela mia senhor?³⁷*

Diomedes fará de tudo para conquistar Briseida. Enfrentando o rival Troilo no campo de batalha, ele oferece a ela a sua valentia. Para ir além das promessas, como era de costume nas novelas de cavalaria, o amador prova que merece a dama. O seu valor ele garante na vitória sobre o adversário, materializada no cavalo que ele toma de Troilo e envia à dama, que o rejeita e devolve o “presente” ao seu dono.

Assim, o herói coloca a vida nas mãos da dama, promete fidelidade, prova seu valor na guerra e, finalmente, reafirma viver na esperança de um dia tê-la como “amiga” para que seu coração tenha alegria. Um dos matizes do sentimento amoroso, aliás, é o da paixão correspondida, da entrega.

Nas novelas de cavalaria temos muito pouco desse tipo de afeto concretizado, que é mais leve: o amor do encontro amoroso físico e da reciprocidade de afeto, vistos nas cantigas de amigo, que nisto diferem das de amor. Troilo e Briseida são um bom exemplo desse amor: “[...] *el auja em ela posto todo seu amor et todo seu coyddado. Et ela outro tal a el*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 416).

Esse aspecto do amor, também visto entre Páris e Helena, na *Crónica Troiana*, ocorre

³⁷ Trecho de cantiga de amor de autoria de Afonso Anes do Cotom ou Airas Engeitado. Disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 10 de jan 2017.

mais como um aceno da realização possível do amor, que mesmo quando se realiza não fica livre dos obstáculos e, sobretudo, da ausência do amado.

O vislumbre, pois, da desejada alegria dos amantes, vemos ilustrada em cantigas de amigo, como a do trecho transcrito abaixo:

*[...] Bom dia vejo, pois vos vej'aqui,
meu amigo, meu, a la fé, sem al:
faça-vos Deus ledo, que pod'e val,
seer migo, meu bem e meu desejo
quam leda fui hoj'eu, quando vos vi,
ca nunca fui tam leda pois naci.*³⁸

Também em seu envolvimento com Diomedes, Briseida apresenta uma vez mais essa faceta do amor, físico, leve e correspondido. No episódio, “*Cõmo Breçayda dou a mãga do brial pera pendóm*” a influência das cantigas de amigo está muito clara:

Qvando Breçayda esto oyeu, entendeu que o auja ja preso de amor et foy moy leda. Et deulle hua mãga do brial que ela uestía, que era de hun pãno de syrgo moy nobre, que a trouxesse por seu amor por pendón ena lança. Et Diomedes foy ende tã alegre que mays nõ podia. et sofreu por ela depoy moyto afán et baldón eno seu tempo en moytos lugares, et fezo moytas bõas caualarias cõmo adeãt oyredes (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 446).

Podemos ver nitidamente neste episódio essa dimensão do sentimento amoroso. O destaque nesses momentos é para a alegria e a sutileza do encontro físico entre os amantes, sugerido na entrega do brial que a dama dá ao cavaleiro.

Na *Crónica Troiana*, entretanto, o aspecto da coita, o sofrimento de amor, é o mais explorado. Talvez porque o cenário da guerra permita mais esse sentimento do que qualquer outro. Todos os amantes homens e mulheres da narrativa sofrem por amor: ou porque não é correspondido, ou por terem que se apartar dos seres amados, ou porque os perderam. Acerca desse aspecto falaremos mais adiante.

Mas há a “*coyta d’amor*” e há também a coita que é quase um sinônimo de *doo*. Ou seja, em certos momentos o sofrimento e o lamento, que existem na *Crónica Troiana* do início ao fim, coincidem. O episódio “*Do doo que fazia Pares por Éytor, seu yrmão*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 446), dentre outros tantos – somente pela morte de Heitor são sete episódios seguidos de *doo* – que falam da lamentação pela morte de um guerreiro, é um bom exemplo do que dissemos.

³⁸ Trecho de cantiga de amigo de autoria de Juião Bolseiro. Disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 10 jan 2017.

Quando o príncipe grego, tão amado por todos, morre, isso afeta profundamente Paris. Em um emocionado desabafo, o irmão de Heitor exprime o *páthos* do amor na especificidade da coita em seu discurso. Ele rasgava suas vestes, chorava muito “*Et co grã coyta dezía: - Ay, señor et amigo et irmão! Uós érades frol de tódoslos caualeyros em nobreza et em ardimento et em tóadalas bondades*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 466).

Sua fala prossegue com perguntas e exclamações de desespero, chamando pelo irmão, “*Señor*”, até que desmaia e assim se finda o episódio. Chama a atenção que tanto as damas quanto os cavaleiros choram, se rasgam, arrancam os cabelos, desfalecem e gritam, em gestos patéticos normalmente atribuídos às mulheres em momentos de desespero e histeria.

Muitos episódios que narram a lamentação proferida por alguém que perdeu um ente querido usam o termo coita durante sua fala, devido à intensidade da dor sentida pelos que perdem aqueles que amam durante as batalhas, sejam eles pais, filhos, irmãos ou amigos. No meio de uma batalha, Aquiles vê Heitor matar um primo seu. O narrador introduz a emoção da coita que desceu sobre Aquiles, antes dele se utilizar deste sofrimento para buscar a vingança: “*Et Aquiles ouuo grã coyta et grã doo de aquel rrey que ali morreu, porque era seu primo*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 429).

As emoções que os personagens apresentam, em vários momentos, como temos visto, dominam o enredo, que intercala esses episódios de sentimentos com descrições de batalhas. Os personagens são a própria emoção, porque a descrição física, os atos, as palavras ditas, os pensamentos revelados, a imagem retratada pelo narrador são o *páthos* personificado.

Quando Diomedes ou Aquiles sentem frio e calor ao mesmo tempo, dizem que preferem a morte a não ter a mulher amada; quando não conseguem dormir e sentem que vão enlouquecer e juram se humilhar para servir a amada, a coita está completa ali – no discurso, na descrição, na ação.

Da mesma forma, quando pais, irmãos, mães e amigos perdem alguém querido na guerra, eles arrancam os cabelos, choram, gritam, xingam e acabam também sendo o retrato vivo do lamento. A alma humana, que possui a capacidade da memória, imaginação, pensamento, linguagem e ação serve completamente ao sentir. Todas essas afecções tornam-se emoção apenas.

O gesto amoroso na novela de cavalaria galega é a realidade última e primeira da guerra de Troia. Há um foco nos intervalos da guerra, nos momentos românticos, nos discursos proferidos em desabafos amorosos. Há um olhar, repleto de atenção e seriedade, no

espaço que irrompe em meio à narração de cada batalha, um espaço que se abre para o amor.

Nos retratos construídos de heróis e de damas, de esposas e amigos, personagens que amam, esperam, sofrem e se entregam, vemos gestos e imagens que não fazem parte necessariamente do legado homérico da Antiguidade Clássica, mas que o atualizam. A matéria de Troia é (re)animada pela novela medieval através desses gestos construídos em uma nova narrativa. São expressões, ações e imagens que inovam, mas ao mesmo tempo repetem o passado, transformando-o, trazendo-o de volta de modo distinto.

Vejamos um trecho do episódio chamado “*Como Achilles amou Polixena*”, no qual podemos verificar a importância da beleza, que é o próprio objeto amoroso. O herói vê Polixena e se apaixona pelas suas feições, sua beleza, todas colocadas no mesmo plano, em equivalência. A aparência da princesa troiana provoca em Aquiles o amor à primeira vista: “*Conta a estória que Achilles, quando eue a Polixena, atãto fuy pagado dela e das suas feyturas et da sua beldade, que logo fuy preso d’amor, tãto que nõ soubo que fezese*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 488).

A visão como sabedoria e os olhos como matéria corporal necessária para a percepção da beleza e apreensão do sentimento amoroso são símbolos antigos na literatura e que persistem na atualidade. Estão presentes em Ovídio (2001) e Capelão (1985). Fica claro que a imagem de Polixena ficou impressa na mente e no coração do herói quando ele a viu, de modo que, junto com seus traços, ficou nele gravado também o sentimento da paixão ardente e enlouquecedora:

Et leuãtouselle hu ardor dentro eno corpo que, a poucas, nõ fuj morto, ca así llhe ficou Polixena scripta e pintada eno seu coração. (...) que ensandecer queria cõ amor dela. Et nõ podia coydar de al. Et tã bem lle nenbraua a nariz, como o auía feyto, et a gargãta et os braços et as mãos et os dedos (...) que como se os tivesse ante sy (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 488, grifo nosso).

Na sequência, podemos verificar a pulsação do sentimento do herói, a dimensão e o poder da paixão, bem como o sofrimento que este amor causa. É o masoquismo do amor cortês, que prega a resignação do cavaleiro à inacessibilidade da dama e também a compreensão de que o sentimento é maior do que o amante e o amado, tamanho o seu poder sobre o ser humano:

Et todas estas cousas erã chagas de morte que lle dauã perlo coração. Et semelláualle que lle ardía todo. Et des aqui se uingará del amor, et será malcoytado del, et fazérle am as coytas moy grandes et sem dormir, et pasará os días em grã pesar, em guisa que a saber auerá camano he o poder que á amor. Et muytas uezes

eno día lle auerrá que será tã coytdo que lle nõ ualrrá loriga ne espada ne lança ne escudo, ca nõ se faze tódalas cousas per força, ca nõ ual ualentía ne força contra o amor, pois que el tem o õme em seu poder (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 488, grifo nosso).

Os termos utilizados para caracterizar a coita de Aquiles a partir deste momento são do campo semântico da guerra. A aproximação do sofrimento das batalhas com a dor do amor fica muito clara na analogia costurada no texto. A imagem do herói ferido de amor como se estivesse ferido de guerra é o *páthos* do amor presente nos elementos da narrativa.

A coita de amor, que falamos anteriormente e que predomina na *Crónica Troiana*, revela a força do amor e os efeitos que ele pode causar no homem estão no Trovadorismo. O tema do morrer de amor é muito frequente nas cantigas, assim como o da loucura. Na cantiga de amor abaixo constatamos tudo isso em apenas duas estrofes selecionadas:

CCLXV
 Mui gran poder
 a sobre min
 amor pois que me faz amar de
 coração. a ren do mundo que me
 faz mayor. coita soffrer e por todesto
 non. ouso pensar sol de me queixar [...]
 E quen soubesse como me uay nõ
 terria que eu são de bon sen
 en me leixar uíuer ca sen razõ
 me da tal coita damor que me conuen
 a uiuer trist e sen todo prazer
 e me couen tal affan a soffrer.
 que mayor non fez nostro sennor ³⁹

Assim como vimos nessa antecipação que o narrador faz do padecimento de que Aquiles ainda vai ser vítima, temos mais desse aspecto do amor, a coita, em outro personagem. O narrador diz precisamente que o amor causa sofrimentos de morte, no episódio chamado “*Como Diomedes era moy coitado d’amor*”.

Neste trecho selecionado está descrito o mal que a rejeição da amada causa psicológica e fisicamente no amante. O poderoso herói grego Diomedes aqui é um homem “amoroso”, sensível, que se aproxima da morte em alternâncias de humor – “tristeza”, “*tornáuasseledo*” – e de temperatura – “*lle creçia hua caetura*”, “*tornauatan frio*”, “*tremia*” – , que ilustram a inquietude angustiante que o homem sente quando ama uma dama interdita a ele:

³⁹Esta cantiga de amor compõe o Cancioneiro da Ajuda (2009, p. 157). Esta edição é uma reimpressão feita pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, da edição de 1941 de Henry H. Carter.

Aqui cõta Dayres que Diomedes nõ auja prazer ne alegría, que o amor de Breçayda o coytaua tãto que nõ auía em ssy cõssello. Et nunca quedaua sospirãdo et coydaudo moytas uezes em tristeza, et outras uezes tornáuasse ledó. Et moyto amjúde lle creçía hua caetura tã grade eno coraçõ que nõ sabía que fezesse de ssy, et outras uezes tornaua tan frío, que as queixadas lle tremía (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 444).

É comum os amantes perceberem que estão perdendo o juízo e desejarem a morte, ou de fato terem o corpo tão fragilizado pelo sofrimento que podem morrer. O sentimento do amor é capaz de afetar desta maneira os homens, já avisaria Capelão aos amantes (1985). Isso ocorre em muitos monólogos da *Crónica Troiana*, assim como a sensação física de estar já semi-morto.

Na sequência do trecho transcrito acima, vemos esse poder do amor atingir Diomedes:

[...] ca taes jogos como estes sol o amor fazer a aqueles que jazem eno seu laço; et fazelles sofrer tã grues coytas que son par de morte, ca os nõ leixa dormir ne folgar quando queren. Et Diomedes assý era coytaudo que nõ auja prazer de nehua cousa, ne coydaua em outra cousa senõ em aquela que moyto amaua et uira por seu mal. Que uos dyrei? Sabede que, se lle este pleito moyto durara, cõueeralle de morrer (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 444).

Vale apontar que tanto no início quanto ao final do trecho destacado acima vemos uma marca de oralidade muito frequente na obra. O narrador estabelece uma comunicação direta com seu leitor/ouvinte e também tenta (ao mencionar Dares), com o argumento de autoridade utilizado na Retórica, enfatizar mais uma vez a autenticidade histórica da narrativa.

Em seguida vemos a vassalagem amorosa ainda mais nítida. Briseida é descrita como uma dama mais difícil, mais orgulhosa do que as mulheres costumam ser. As inatingíveis damas, objetos de amor dos eu-líricos das cantigas de amor cortês, tinham exatamente esse perfil, como podemos comprovar no exemplo abaixo:

*LXXI
A meu tan muíto mia sennor.
que sol non me sei consellar. e ela
non se quer nenbrar. de mim. por quen
nen quer meu mal nen quer
meu ben.
E quando lleu quero dizer
o muito mal q mia mor faz
sol non lle pesa nen llé praz
nen quer én min mentes met'
E assi morrerrei [...] ⁴⁰*

⁴⁰CANCIONEIRO da ajuda, 2009, p. 43.

Tamanha indiferença de algumas damas causava, pois, nos amantes, uma grande insegurança. Mas eles também acabavam por se esforçar ainda mais para conquistá-las com suas cortesias:

Et por esto lle era ela mays orgullosa et peor de rrogar, ca as molleres de tal maneyra son. Pero, cō todo esso, nō quedaua Diomedes de lle pedir merçee amjúde, et dezíalle que nō podia gorir, se por ela nō fosse, ca toda sua uida em seu poder estaua. [...] (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 444).

O estado de sujeição à mulher amada – que é uma *senhor* indiferente e por vezes cruel em sua frieza: *la belle dame sans merci* – e, para além disso, a dificuldade que o amante tem de comunicar a ela seus sentimentos é matéria típica do Trovadorismo. Sentir medo de se declarar é comum, diz o narrador da *Crónica Troiana*, àquele que ama. Já as cantigas de amor traziam essa questão:

CXIII
Rogaria eu mia sennor por deus
que me fizesse ben, mais ei dela tan
gran pauor quelle non ouso falar ren
con medo de sem assannar, e me non que
querer pois falar.
Dirialleu de coraçõ.
como me faz pder o sen.
o seu bon parecer mais nã.
ous e tod aquesto mi auen
Con medo de se miassannar.
Pois me ds tal uentura deu.
quem en tamanna coita ten.
amor.ia senpr eu ia sere seu
mais nona rogarei poren.
*Con medo de sem assannar*⁴¹

Diomedes consegue confessar a condição de amante submisso a sua dama, mas o narrador enfatiza o quanto ele está acovardado, tamanho o temor de ser dispensado por ela. A palavra “*couardiçe*” aparece três vezes, nos três períodos que compõem este trechinho. Justamente ele, um cavaleiro “*tã ardido*”, ficou nesse estado de insegurança por causa do amor de uma mulher que rejeita a sua corte. A posição que a dama o deixou, ou que a situação que o ato de amar causou, mudou o caráter do herói de valente para covarde:

Outrossy tã grã couardiçe tomuaua em ssy que lle nō ousaua dizer nada, cõ medo que sse assañaría. Et esto he grã marauilla, que cauauleyro tã ardido fosse chegado

⁴¹ Ibidem, p. 69

por aficamento ñaria d'amor a tã grã couardiçe. Pero bem creo que nõ ha home eno mundo que moy de coraçõ ame ssua señor que aas legadas nõ tome couardiçe em lle dizer alguas cousas que lle conprían et que lle estaria bem et por que sería delo mays preçado (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 444, grifo nosso).

As imagens amorosas reveladas pelos personagens em ação e discurso são gestos patéticos. A encenação do *páthos* do amor está presente em toda a novela de cavalaria que abordamos aqui. Cada imagem/retrato criado remete a um tipo de emoção, ou a aspectos da mesma emoção: o amor.

Esses aspectos do *páthos* do amor vão se revelando nos diálogos e nos discursos de cada personagem, principalmente, mas também em ações da narrativa, em episódios. Os gestos amorosos estão na entrega e nos encontros entre os amantes, no sofrimento das mulheres dos heróis que partem para as batalhas, nas paixões que florescem durante a guerra, na coita dos amores não correspondidos e dos perdidos.

Em determinado momento da narrativa, Andrômaca sonha que seu marido morreria se voltasse à batalha no dia seguinte. A intensidade de sua coita é maior do que a de outras mulheres e homens que temem quando os seus vão para a guerra, porque ela desta vez teve uma visão.

O desespero da troiana aparece em sua fala, em seus diálogos e até na estrutura da narrativa que coloca em sequência onze episódios sobre as tentativas de impedir que Heitor volte ao campo de batalha. Isto se apresenta desde o episódio do sonho, “*Agora leixa o conto de falar daquesto por cotar a nouena batalla, pero ante cõtará hua visião que soñou Andrómata et do que lle aueno cõ Éytor*”, até o episódio em que Príamo força Heitor a voltar para casa, “*Cõmo rrespõdeu Éytor a sseu padre*”. Os episódios mostram as idas e vindas de Andrômaca no esforço incansável de manter Heitor longe da guerra naquele dia.

Ela dialoga com ele e implora que fique. O honrado cavaleiro Heitor desdenha da mulher e sente raiva dela, respondendo-lhe agressivamente que é seu dever lutar contra os que mataram seus parentes e amigos e defender sua cidade. Longe de desistir, Andrômaca pede a intercessão de Príamo e em seguida esconde as armas do marido.

Quando ele a obriga a devolvê-las, procura Hécuba, as irmãs de Heitor e as demais damas da corte. Ainda sem sucesso, ela, para tentar comovê-lo em um gesto claramente apelativo, leva o filho até Heitor – que ora a ameaça, irado que está, ora a ignora. Depois de muito implorar em vão, Andrômaca procura novamente Príamo, deixando Heitor furioso.

Esta reação do herói é inversa a que é propugnada pelo amor cortês e mesmo a que

Heitor apresenta na *Ilíada* e em outros momentos da própria *Crônica Troiana*, sempre manso, sensível e delicado com a esposa. Talvez isso esteja inserido como finalidade “pedagógica”, para delimitar a ação das mulheres. Porque tanto em Ovídio quanto em Capelão a mulher ganha muita autonomia, enquanto uma pessoa ativa nas conquistas amorosas e o que dominava no medievo em relação ao lugar da mulher era diametralmente oposto a isso, como sabemos.

Além disso, o *De Amore*, ao contrário do *Ars Amatoria*, já mostra, inclusive, esse lado misógino em sua parte final, no terceiro livro. O texto ovidiano dá força e presença para as mulheres, quando aborda as relações amorosas e a arte da conquista. Já a obra de Capelão, que o retoma, após apresentar as regras do relacionamento amoroso e discorrer sobre o amor cortês (idealizado e sublimado, como temos visto), manifesta um discurso sobre os males do amor que culmina na condenação ao sexo feminino.

Essa contradição entre o teor das duas primeiras partes do Tratado e a última revela o lado artificial da galanteria codificada do amor cortês e também os contrastes do mundo medieval. A parte final da obra de Capelão condena com veemência a suposta inconstância das mulheres (vimos na *Crônica Troiana* essa crítica na personagem de Briseida, que entrega seu amor a dois homens, que pertencem a lados opostos da guerra, em um curto espaço de tempo), seus interesses escusos, e uma série de defeitos listados sobre os perigos tanto do amor quanto das mulheres;

De toda a forma, o enorme empenho demonstrado pela troiana em impedir que o marido retorne à guerra e morra, apesar da forte reação de Heitor e de sua resistência, nos mostra por um lado o quando para ele o dever estava acima de qualquer coisa. Ele não demonstra nenhum sentimento de medo da morte ou de compaixão por todos que pediram o seu afastamento (de apenas um dia) da batalha. Tampouco importava a ele a visão, a que chamou de loucura. A honra do cavaleiro coloca sua missão acima de tudo, e também asua responsabilidade para com a cidade, a família, os companheiros de batalha e a sua linhagem.

Por outro lado, a saga de Andrômaca também revela que o seu amor era tão cego que ela preferia ser humilhada e agredida por Heitor do que aceitar a vontade dele e se arriscar a perdê-lo, já que ela não tinha dúvidas acerca da veracidade do aviso que recebera em sonho. A troiana insiste nos rogos.

Aqui transcrevemos sua fala quando se dirige pela última vez à Heitor, lançando mão do último recurso que lhe vem à mente (após ter escondido a armas e pedido ajuda a Príamo e

Hécuba), ela se ajoelha com o filho mais novo de Heitor ao colo:

– Sseñor, por este moço tã pequeno que me fica me fazede tãto amor, sequer por el uos detenede et auede del doo et piadade, ca, sse oje aló ydes, já mays nunca o veeredes; ca oie en este día será uossa morte et uossa fin. Et el ficará de uós órfão, se me creer nō queredes. Et como podedes agora seer tã cruu, nem tã felón, que sse uos nō tome de nós merçee et piadade, nen auedes doo de nós, nen de uós meesmo, et queredes tã agiña leixar o mundo et desanparar a mj et a el et a uosso padre et a uossa madre et a uossos yrmãos et a uossas yrmãas? Et demays morreremos, ca eu ben sey que nō poderemos goreçer sen uós hun día soo. Ay, mesquiña, que uentura tã maa esta mja et tã forte et tã desmesurada! (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 452).

As palavras da Andrômaca nos diálogos entre ela e Heitor e ela e Príamo, sobretudo, expressam o *páthos* do amor convertido no pânico da perda iminente do ser amado. A fatalidade de encarar a morte de Heitor como a de todos os troianos e os apelos de coita construídos denunciam o seu desespero. Essa imagem que beira o limite da sandice fica mais forte com as exclamações e as preces gritadas por Andrômaca.

Além disso, a narração fala em cabelos arrancados e desmaios, que acrescentam ao *páthos* discursivo o gestual:

Depoys que Andrómata ueu que nada nō cōpría quanto rrogo lle fazia, foy cō ánbalas mãos dar eno rrostro, et começousse a ferir das palmas et messar seus cabelos. Et fazia tã grã dpp que seuellaua sandía et que era fora de seu siso. [...] Et lançóusselle aos pees (CRÓNICA TROIANA, 1985, 451-452).

Também nesta sequência de episódios, vemos a emoção na estrutura narrativa. O gesto suplicante em si, repetido diversas vezes com Heitor e com todos a seu redor, finalmente, também está na concatenação dos episódios. Os rogos da mulher emitidos inutilmente em um episódio atrás do outro, a insistência no pedido a Príamo e ao próprio Heitor, apesar das ameaças e humilhação recebidas, a exaurem e geram-lhe angústia e ansiedade.

A novela suspende a narrativa e, junto com ela, a respiração do leitor até que Heitor permaneça seguro em Troia. Por onze episódios sofridos vemos a terrível coita da mulher que não suporta pensar na ideia de ver o herói morto. Este é um exemplo do *páthos* revelado pela construção formal da novela, no qual tudo converge, os gestos, a linguagem, a estrutura narrativa, e a imagem descrita.

Outra expressão patética criada na estrutura narrativa é o momento em que é narrada a noite em que Briseida e Troilo passam acordados consolando-se mutuamente, porque teriam de se separar pela manhã. Vemos a noite ir avançando enquanto eles expressam um

sentimento grandioso do amor correspondido, embora fadado à separação. Os amantes, inconformados com a situação em que a guerra os colocou, maldizem sua condição, mas também nesse discurso reafirmam a ternura que sentem ao preocuparem-se um com o outro.

O episódio mostra a travessia da noite para a manhã e o turbilhão de emoções que afloram nos amantes durante essas horas que diminuem rapidamente, na sua percepção embotada pelo sentimento. Quando o amor é grande e correspondido e a separação é iminente, o tempo revela-se curto demais: “*desque naçerã, nunca uirã noyte tã pequena*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 44).

Esse tópico na história do relacionamento amoroso imprime uma bela imagem que se repetirá na literatura muitas vezes: a da noite que é demasiado breve, porque a separação do casal se dará com o raiar de um novo dia. As cantigas de alba (ou alva ou, ainda, alvorada) já traziam esse tema expresso belamente, quando a donzela lamentava o amanhecer do dia ao lado do amigo, sabendo que teriam de se apartar.

Abaixo vemos um exemplo dessas cantigas de amigo em que a donzela contrapõe as noites longas em que está sozinha com as que passam muito rapidamente, quando está junto ao amigo:

*[...] E pois m'eu eire senlheira deitei,
a noite foi e vëo e durou,
mais a d'hoje pouco a semelhou
ca vëo meu amigo
e, tanto que mi a falar começou,
vëo a luz e foi logo comigo.*

*E comecei eu eire de cuidar
[e] começou a noite de crecer,
maila d'hoje nom quis assi fazer,
ca vëo meu amigo,
e, faland'eu com el a gram prazer,
vëo a luz e foi logo comigo.⁴²*

Também no poeta Shakespeare (1564-1616) vemos esse tópico na famosa cena em que Romeu e Julieta (no Ato III, cena V) se despedem na sacada. Ela, desejando que seja o crepúsculo e não o amanhecer que se aproxima, por fim, encara a dura realidade da separação a que o dia os obriga: “*Jul. : It is, it is: hie hence, be gone, away! [...] more light and light it grows*”⁴³(SHAKESPEARE, 1911, p. 906).

⁴² Trecho de cantiga de amigo de Juião Bolseiro. Disponível em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em: 02 de fev de 2017.

⁴³ Traduzindo: “Julieta: É dia; foge! A noite se abrevia. Depressa! [...] A luz aumenta a cada instante.”

Outro episódio que apresenta um gesto patético, a merecer destaque, é o que apresenta Aquiles desesperado com o amor impossível que sente pela princesa troiana Polixena, e envia um mensageiro à rainha Hécuba. Depois de um longo monólogo em que ele faz seu *doo*, queixando-se pela dor que sente por sentir um amor impossível, o herói reflete em sua tenda até finalmente chamar um amigo, a quem diz:

- Tu yrás aa rreýna Écuba, et dizerlle ás meus mādado. Souídama muyto da mia parte, et dille que eygrā sabor de a ueer e falar cō ela, se podese, et mostrarlle mia fazenda. Et eu ben me conosco que lle errey moy grauement et que lle fige grā dāno en seu fillo Éutor, que lle matey, et ben sey que pera senpre o seu coraçō será triste. Mais pésame ende de coraçō, et nunca cousa fixe de que peor achado fose. Mays pero deste grād erro et despeyto que de mj a cō rrazō, lle farey eu dereyto et emenda, a sua merçee, em guisa que ela me teña por amigo (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 492-493).

Aquiles já tinha matado Heitor e reconhece seu erro, de forma bem clara e direta, afirmando e repetindo que o que fez foi grave, que matar Heitor foi um erro grande. Admite, ainda, que sabe que causou grande dano à rainha, demonstrando sensibilidade em dizer que tem empatia pelo sentimento eterno de tristeza que essa mãe enlutada sentirá e garantindo “*dereyta et emenda*” em troca da mão de Polixena.

Esta cena é contraponto da cena de Homero (2003, IX, vv 182-713) na qual Agamêmnon envia uma embaixada a Aquiles para convencê-lo de retornar à guerra. Aqui o suplicante é ele, pedindo a uma mulher, mãe, que interceda por ele. Aquiles, então, roga que Hécuba considere uma proposta para corrigir todo o mal que causou. A sua “emenda” à morte de Heitor será, pois, deixar a guerra, levando todos os seus vassalos:

Et a emenda será esta: que me dé a sua fila por moller et faça a Príamus et a Paris que ma outorgem. Et eu fazerlos ey ben seguros et bem certos que me parta desta guerra, et leue cōmigo tódolos meus vassalos et tódalas miãs cōpañas, et que me uaa pera miã terra. [...] Et a infate será de mj bem casada et moyto honrada como rreýna. Et, sem fala, se Deus me fezer tãto bem et tãta merçee et contra mj for tã piadoso que me leia entregado de Políçena, o meu coraçō auerá pera senpre alegría comprida, et erríame por rrico sobre quantos à em Greçia et onrado sobre quantos rreys eno mudo som (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 493).

A ousadia de pedir a essa mãe que perdera o filho pelas suas mãos que justamente lhe dê a irmã do morto Heitor em casamento, é uma ação de grande intensidade patética. A rainha, sua inimiga, torna-se a sua única esperança de concretização amorosa; e faz Aquiles não se conter e se dirigir a ela com esse pedido, apesar do que fez.

Ele, Hécuba e Príamo mantêm, então, uma longa conversa mediada pelo mensageiro

enviado por Aquiles, e é ao fim do compromisso que o grego firma com os troianos que ele se retira da guerra. Não sem antes tentar convencer a todos os aqueus que façam o mesmo, sem obter, no entanto, sucesso. É afinal este o motivo – a promessa de amor! – que faz o maior herói grego se retirar da guerra, durante muitas batalhas. E é muito diferente do que acontece na *Ilíada*.

Estes episódios, ao lado de outros nesta novela de cavalaria, são fórmulas do *páthos* do amor que se sobressaem na narrativa. As idas e vindas de Andrômaca, pedindo para e por Heitor, buscando salvar sua vida, cheia de esperança, geram tensão e comoção. O casal de amantes que sabe que tem que se separar e atravessa a noite em claro em despedida formam uma bela imagem, da natureza modificada aos olhos do amor. E também a do homem que compreende ser um inimigo, mas ainda assim atreve-se a pedir a dama em casamento a sua mãe, após matar-lhe o filho, que é o príncipe e o irmão da pretensa noiva.

Tais ações foram engendradas por uma emoção impetuosa. Os episódios são aspectos do sentimento do amor, na dimensão patética, que não se contém e irrompe em cenas plásticas como estas. As imagens criadas são quase cinematográficas, cenas projetadas que serão dramatizadas no futuro em filmes sobre a guerra de Troia.

Os mitos que despontam nos cantos da *Ilíada*, protagonizados por deuses, heróis, por rios e montes, contêm as *Pathosformeln* da obra grega. A plasticidade das descrições de Homero, que tornam as batalhas quase palpáveis, aqui encontra um aspecto bem distinto, em que o sentimento, alcançado na narrativa pelos adjetivos, descrições e episódios consecutivos, torna-se ele mesmo plástico.

O poema épico também se vale de adjetivos e, sobretudo, epítetos que constroem cenas e imagens de movimento e eficácia estética. Mas na *Crónica Troiana* os diálogos e monólogos, as ações e subenredos são o núcleo que concentra as *Pathosformeln* que sobreviverão. Por sua força, provocarão reações estéticas em releituras da lenda troiana futuramente. Remodelam-se, na temática amorosa, os gestos que revelam o espírito humano da Grécia arcaica, detectado em Homero.

Cria-se uma imagem, ou diversas imagens, retratos do amor, de acordo com cada personagem. O amor que espera, que sofre, que sente saudades, o amor que se entrega. A rede de tensão que as imagens criam anima o antigo, dá movimento ao estático e reativa o objeto, que neste caso é mais do que a matéria troiana, é o próprio espírito humano que começa a se reconhecer como autônomo. As imagens construídas na narrativa carregam em si o passado e

o presente simultaneamente, são expressões vivas, sobrevivências.

Os arrebatamentos de paixão, a coita dos amantes, tudo isso pode ser visto pelo leitor que desejar decifrar os discursos e vivificar os personagens dessa lendária guerra. Expor, tornar visível e repetir, pensar sobre si, ensimesmar-se ajuda a conhecer e a animar algo sem vida. A experiência da alteridade ocorre nesta visão do outro, ela é necessária para interpretar o que é familiar. É a função do outro no conhecimento do passado.

O que nos importou aqui destacar foram os gestos compositivos e interpretativos, em um código compartilhado: gestos que implicam posturas. Eles encontram-se a serviço da nova expressão sentimental e narrativa, contidos pela escrita e interpretados por meio do arranjo narrativo. A execução formular da novela de cavalaria, escrita em episódios curtos regidos por uma ação central, num mosaico de pequenos quadros, animados pela leitura e pelo movimento que tais ações carregam potencialmente.

5.2 A Luz: a estética do Bem e do retrato

O que se privilegia na *Crônica Troiana*, como vemos, é o amor. É a imagem do herói apaixonado, que sofre a coita de amor por sua dama, seja em que lado da guerra ela estiver. Uma narrativa de cavaleiros e damas apaixonados, de Beleza que cria, em um ato generoso de Bondade, a poesia do amor e uma nova memória das lendas troianas.

É um acréscimo bem ao gosto do medievo a uma história bélica e mitológica da Antiguidade: em vez de heróis capazes de ações heroicas gloriosas (*aristia*), vemos cavaleiros de moral regrada e virtudes cristãs. Ao assunto épico, com suas descrições de armas e batalhas, bem plásticas e brutais, soma-se o amor cortês, os casais com seus enredos próprios e o elemento feminino que salta aos olhos nas novelas de cavalaria, sobretudo na *Crônica Troiana*.

Mas, ao mesmo tempo, sentimos falta de partes importantes da história homérica. Não há, por exemplo, no texto galego a listagem pormenorizada dos guerreiros que partiam para lutar tanto do lado grego como do lado troiano. O Catálogo das Naus, do canto II, era um dos episódios tópicos da poesia épica e era comum que ele fosse reproduzido em qualquer versão por ser parte famosa bem característica da *Ilíada*.

Era um episódio cansativo, porque elencava os exércitos de todos os povos gregos que

se juntaram ao combate, seus navios e cavalos, além de nomear também os guerreiros troianos em uma imensa quantidade de heróis da linhagem mais alta. Mas era uma parte da *Ilíada* muito conhecida e imitada, que ilustrava com grande impacto o poderio e a magnitude da guerra. Tanto que foi preservada na *Ilíada Latina*, de maneira próxima, excluindo alguns pontos e resumindo outros.

N'A *Descoberta do Espírito*, Snell se detém na diferenciação do saber humano e do saber divino entre os gregos. Quando, um pouco acima, comentamos que o afastamento entre a *Ilíada* e os textos que serviram à tradução que deu forma à *Crônica Troiana* era menor do que aparentava, pensamos nessa análise do teórico alemão.

Na novela medieval, o narrador reforça a todo o momento a veracidade de sua narração, apoiando-se na autoridade de Dares e Dictes. Pois, para ele, a suposta vivência dos mesmos como espectadores da guerra sugere um valor histórico de verdade ao que é contado.

Ao tratar do que os gregos do período de Homero revelavam sobre o saber, Snell aponta que já na *Ilíada* e na *Odisseia* confere-se autoridade àquele que está presente no momento em que se desenrolam os fatos. O *aedo* canta inspirado pelas Musas, que, por sua vez, testemunharam os fatos narrados em poesia: “viram tudo e sabem de tudo” (SNELL, 1992, p. 180).

A diferença é que, na obra homérica, essa testemunha é de natureza divina:

Quando Homero começa: “Canta, ó deusa, a ira...”, ou então “fala-me, ó musa, do homem...”, fala um poeta que não tem em si mesmo conhecimento do que diz, que fala não em virtude dos próprios dotes ou da experiência pessoal, mas por inspiração de uma divindade [...] (SNELL, 1992, p. 179).

E é justamente no Catálogo das Naus que Snell aponta a concepção de Homero acerca da fragilidade do saber humano. Pois até para enumerar os participantes da guerra há a necessidade do *aedo* ter “muitos mais órgãos e mais perfeitos” e ainda assim lhe faltaria “ampliar a memória” com a ajuda das Musas: “A mais completa invocação homérica das Musas encontra-se numa passagem muito pouco adequada a comover a sensibilidade e o *pathos*: começa com ela a parte mais árida da *Ilíada*, o catálogo das naus” (SNELL, 1992, p. 180).

Embora Snell inicie sua observação falando sobre a escassez do elemento emotivo no Catálogo das Naus, há muita plasticidade nessa listagem. Tanto na fala de Homero em relação à extensão da falta destes órgãos ao poeta para nomear tantos e tão grandes guerreiros; quanto

nas imagens que ele evoca para ilustrar a multidão de gregos que partem para a batalha; além da própria extensão, por si só grandiloquente, desta listagem de nomes.

Mas ainda assim podemos entender que a força real deste episódio está no momento em que o *aedo* reconhece sua incapacidade e pequenez perante o saber divino das Musas:

Musas, que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me
pois sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo presentes;
nós nada vimos; somente da fama tivemos notícia –
os nomes, sim, revelai-me, dos chefes supremos dos Dânaos.
Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,
em que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse,
voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,
se vós, ó Musas, nascidas de Zeus portador da grande égide,
não me quisésseis nomear os que os campos de Tróia pisaram
(HOMERO, 2003, Canto II, vv. 484-492, p. 91).

Se, no contexto do século XIV, falta o conhecimento das musas, capazes de ensinar a verdade aos mortais, o homem medieval acrescenta a visão de testemunhas humanas da guerra de Troia, nas alusões constantes que o narrador faz a Dares e Dictes e à sua “verdade”.

Mais interessante do que não constar um episódio análogo ao Catálogo das Naus na *Crónica Troiana* é ela apresentar em seu lugar um acréscimo, uma parte da história que não existe na *Ilíada*: a caracterização dos personagens da guerra, descrições sequenciais dos que cercaram Troia e dos heróis que a defendiam ao lado de suas damas. Assim se concretiza uma equivalência transformada entre as duas obras correlatas.

Podemos dizer que, no lugar do Catálogo das Naus, temos, na *Crónica*, o que chamamos de “Catálogo das Feições”: uma enumeração, à semelhança do catálogo grego, mas de “*feyturas*”. Em Homero as descrições de personagens, quando as havia, além de breves, referiam-se à força física ou aos feitos dos heróis, sem valorizar cores de olhos, dedos finos ou os caracteres dos heróis.

A novela de cavalaria aponta os traços de personalidade e físicos, sobretudo dos principais heróis gregos e troianos e também das principais damas da narrativa. Aqui, cada episódio é a descrição de um personagem, o que confere grande destaque às feições. São retratos construídos de guerreiros louros e honrados ou das damas de pele branca, virtuosas e feitas para o casamento. Heróis e damas, esposas e amigos, personagens que amam, esperam, sofrem e se entregam ao amor.

A estética medieval é considerada aqui sob a ótica de Umberto Eco (2010), que a chama de “Estética da Luz”, da qual tratamos no capítulo anterior. A luz podia ser uma

construção lexical, a temática do texto, mas aparecia sempre ligada à visão, na descrição de imagens coloridas e nítidas, na tendência a uma “estética da qualidade”:

O autor parte de inúmeros teóricos medievais – em grande parte cristãos, como São Tomás de Aquino, Santo Agostinho e São Boaventura, mas também do Pseudo Dionísio Areopagita e de Roberto Grosseteste, entre outros – para mostrar que, ao lado da simetria matemática, os textos medievais privilegiavam as cores e a iluminação.

O aspecto mais imediato desta segunda tendência estava representado pelo gosto pela cor e pela luz. Os documentos que a Idade Média nos fornece sobre esta sensibilidade instintiva aos fatos cromáticos são singularíssimos e representam um elemento contraditório em relação à tradição estética já examinada. Vimos, de fato, como todas as teorias da beleza falavam preferível e substancialmente de uma beleza inteligível, de harmonias matemáticas, mesmo quando examinavam a arquitetura ou o corpo humano (ECO, 2010, p. 88).

A luz e alvura que encontramos nos textos medievais, teóricos e ficcionais, pertencem a uma simbologia cristã muito evidente. Mas não impede que o gosto pela cor e pela luz não seja uma criação medieval: simples e mais espontânea do que construída: “A propósito da percepção da cor (gemas estofos, flores, luz, etc), a Idade Média manifesta, no entanto, um gosto muito vivaz pelos aspectos sensíveis da realidade” (ECO, 2010, p. 88).

A Estética da Luz teria, então, ocorrido naturalmente na arte, para ser sistematizada somente depois:

A própria arte figurativa da época não conhece o cromatismo dos séculos posteriores e joga com cores elementares, com zonas cromáticas definidas e hostis à esfumatura, com a aproximação de tintas vivas, que geram luz da harmonia do conjunto em vez de se fazerem determinar por uma luz que os envolva em claro-escuros ou façam destilar a cor além dos limites da figura (ECO, 2010, p. 89).

Na estética do medievo, pois, as cores são íntegras, sem zonas de sombra, onde a luz parece propagar-se a partir dos objetos e não incidir sobre eles de fora. Umberto Eco, remetendo-se agora à Literatura, completa: “Na poesia, igualmente, as determinações de cor são inequívocas, marcadas: a relva é verde; o sangue, vermelho; o leite, alvo” (ECO, 2010, p. 89).

O autor cita, ainda, Chrétien de Troyes para “mostrar a afinidade entre a imaginação alegremente visual do literato e a dos pintores”, a “*suavitas coloris*” que os teóricos medievais abordaram e que textos ficcionais abundam em exemplos. Voltamos, então, ao nosso texto, no qual os consecutivos episódios que denominamos “Catálogo das Feições” demonstram esta estética em um desfile de retratos luminosos.

São 18 episódios ocupados pela descrição de personagens gregos, entre heróis e damas, iniciando por Castor e Pólux, seguidos de Helena, e terminando por Briseida. O episódio que introduz o Catálogo, à moda retórica estabelecida no medievo, apresenta os pretensos autores da história de modo a conferir autoridade ao “relato” e desta forma “*cõprir verdadeyrament sua estória*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 266).

Beeyto de Santa Marta, Dayres e Dictys são citados frequentemente em toda a novela, como já dissemos anteriormente. Mas neste ponto queremos apenas evidenciar o paralelismo com a introdução do Catálogo das Naus, que apresenta a evocação da “autoridade” das Musas, citada anteriormente. E também, assim como faz Homero, após elencar os principais heróis que participaram da guerra do lado grego, o autor da *Crónica Troiana* lista também os do lado troiano.

Nesta parte destinada a apresentar os guerreiros e damas de Troia, além do episódio que descreve Príamo, há mais outros 13 episódios dedicados a feições dos troianos; sendo que, destes, quatro são sobre mulheres troianas: a rainha Hécuba, Andrômaca, Cassandra e Polixena. Destacamos, aqui, o episódio que descreve Agamêmnon: “*Das ffeyturas de Agameto, príncipe dos gregos*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 267) na íntegra, visto que é um episódio curto e bem característico da estética que analisamos:

Agamenõ, o que foy príncipe dos gregos et seu giador, era grade et nenbrudo a marauilla, et moy ualent et moy ardido. Et auja sua cara brãca e delgada et os cabelos leznes et delgados, et aujaos já todos brãcos como a neuve. Et falaua tã bemque lle nõ poderia hometrauuar em palavra que dissesse. Et era moy sisudo et moyto acordado et moy mãsso, et mostraua senpre bem sua rrazõ em praça. Et foy home de nobre coraçõ et que sse tijña pera grãdes feytos, et fezo senpre moyto por auer grã prez. Et aýnda al uos quero dizer, que senpre fezo a aquel que cõ el quiso viuer que, de qual estado quer que fosse, cada hu segundo a ssua gisa, senpre coubo ena sua mercee. Et era moy rrico et moy auõdado e moy bon talent contra todos (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 267-268, grifo nosso).

Certamente a imagem apresentada de Agamêmnon, construída na *Crónica*, afasta-se largamente do personagem homérico, um “rei poderoso” e “arrogante” (HOMERO, 2010, Canto I, p. 62-63). Vimos que ele tem um rosto branco, assim como os cabelos, comparados no texto à brancura da neve, além de suaves e delgados. O herói grego, ainda, é descrito como homem valente, de grandes feitos, sério, mas também muito manso, de nobre coração e de boa expressão ao se comunicar e que é bom para todos os que convivem com ele.

Devemos atentar, pois, que à descrição física se misturam as características morais e

as virtudes cavaleirescas. De acordo com *o Livro da Ordem da Cavalaria*⁴⁴, a ética do cavaleiro deve ser irretocável. A nobreza de caráter está na origem da própria Ordem e o cavaleiro precisa seguir sempre a moral cristã. Além da caracterização física e moral, completa a descrição de Agamêmnon na menção às suas qualidades relacionadas à eloquência e ao uso da razão, como preza a Estética da Luz – atravessada pelas prescrições acerca do amor cortês já vistas aqui.

Aquiles, por sua vez, é descrito na *Crónica* como homem bonito, de olhos brancos e cheios de ardimento, e uma cara sempre alegre, embora brava aos inimigos. Corpo forte, talento com as armas e bom cavaleiro: orgulhoso e cobiçoso de vencer. Desta forma, também se afasta do personagem pintado por Homero, um colérico semideus:

Junto da nave ligeira, entretanto, se achava agastado
O divo Aquiles, de céleres pés, de Peleu descendente,
Sem frequentar a assembleia, onde os homens de glória se cobrem,
Nem tomar parte nas lutas. Ralado de fundo despeito,
Só pelos gritos de guerra e sangrentos combates ansiava
(HOMERO, 2003, Canto I, vv. 488-492).

Mas é importante atentarmos, aqui, para o espírito humano que é inerente à obra grega. Podemos perceber que a descrição de Aquiles está diretamente ligada ao seu estado emocional no contexto narrado. Seu orgulho estava ferido, e o “divo” herói, neste momento decisivo de embate com Agamêmnon sobre a guerra, merece uma caracterização mais atenta.

A ênfase de Homero é, pois, em sua ascendência, em seu caráter divino, somados ao seu estado de ressentimento, e, finalmente em sua crua disposição para a violência das batalhas. Aquiles é um homem dominado pela *hýbris* e sua ira aparece no início da *Ilíada*, dá sinais ao longo da épica até culminar na explosão gerada com a morte de Pátroclo.

O ser humano no período arcaico está claramente associado ao divino, mas em uma relação de hierarquia e dominação. Aquiles não é o que as escassas descrições da *Ilíada* revelam sobre ele, ele está a cada uma dessas passagens com o espírito de algum jeito. Sua caracterização é mutável, inconstante, porque o herói é abalado ora pelo que acontece ao seu redor, ora pela influência persistente dos deuses em seus pensamentos e ações.

Da mesma maneira, em outro trecho vemos Agamêmnon retratado com maior precisão e mais longamente. Entretanto, suas características revelam apenas o seu estado, no momento da preparação para a guerra – na parte imediatamente anterior à que Homero narra o Catálogo

⁴⁴Ver: <<http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>>. Acesso em: jul. de 2016.

das Naus –, o próprio Zeus deu-lhe a expressão ilustrada nessa forte imagem:

[...] No meio se achava Agamémnone, ao grande
Fulminador semelhante, no olhar e feitio do rosto,
A Ares no talho do cinto e a Posido no peito fortíssimo.
Bem como o touro de grande manada, que a todos os outros
bois sobrexcede, e após si vai levando, reunidas, as vacas:
tal aparência emprestou nesse dia Zeus grande a Agamémnone,
para que fosse o primeiro entre tantos heróis excelentes
(HOMERO, 2003, Canto II, vv. 476-483, p. 91).

Vimos repetindo aqui como a novela de cavalaria medieval resgata de certa forma o espírito humano que começa a despontar em subjetividade justamente em Homero. Abaixo podemos ver um momento em que este Aquiles, como ser humano, busca em si, em seu pensamento, uma direção a tomar:

Enfurecido com essas palavras ficou o Pelida,
O coração a flutuar, indeciso, no peito veloso,
Sobre a espada cortante, ali mesmo, do flanco arrancasse
E, dispersando os presentes, o Atrida, desta arte, punisse,
Ou se o furor procurasse conter, dominando a alma nobre.
Enquanto no coração e no espírito assim refletia,
E a grande espada de bronze arrancava, do Céu baixou prestes
Palas Atena, mandada por Hera, de braços muito alvos,
Que a ambos prezava e cuidava dos dois por maneira indistinta
(HOMERO, 2003, Canto I, vv. 188-196, p. 63).

Mas vemos também neste trecho como não chega a se realizar esta autonomia. Pois em meio à dúvida que revolve sua mente, Aquiles é abordado por Palas Atena. E a deusa, na sequência do poema, o orienta segundo as suas vontades e as de Hera, que a enviou.

A reflexão e os pensamentos gerados pelos homens na *Ilíada* acabam embaralhados pelas sugestões dos deuses. O que encontramos nos gregos são homens cujo pensamento crítico é sufocado por eles mesmos, crentes que são da sua condição inferior perante os deuses. O espírito humano é ainda apenas uma angústia do indivíduo que aflora nos personagens homéricos através das emoções.

No caso da *Ilíada*, são emoções como a cólera e outros sentimentos que levam os heróis à *hýbris* – no que talvez seja a soberba de irem além do que poderiam ser diante dos deuses: “Entra em ti mesmo, Diomedes; afasta-te; é absurdo pensares que és como os deuses; em caso nenhum podem ser comparados os moradores do Olimpo com os homens que rojam a terra” (Homero, 2003, Canto V, vv 440-442, p. 148). Serem como deuses ou serem apenas humanos com liberdade? Por enquanto, voltemo-nos para a emoção posta em evidência na *Crónica Troiana*: o amor.

Selecionamos, desta maneira, a descrição de Pátroclo por ser breve e iluminada, construída por cores e honradez, em conformidade com a estética medieval:

Das ffeyturas de Patrúcolus

Patrúcolus auja moy bom corpo, et era longo et dereyto et fremoso et cortés, et era moy sisudo, et auja os ollos moy uerdes, et dezía senpre uerdade, et nõ era nunca sañudo, mays era senpre alegre todauja, et era moy uergonçoso, et nõ queria falecer eno que prometia (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 269, grifo nosso).

Após a sequência de episódios que intercalam as descrições de cavaleiros e damas gregos, o texto inicia as descrições dos troianos, em construção típica das narrativas medievais: “Agora leixa o conto a falar dos gregos por cotar as feyturas dos troyãos” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 273). Este mesmo episódio aponta as características do primeiro dentre os que são de Troia a ser retratado: Príamo, um rei loução, de voz franca e boa fala.

A rainha Écuba, por sua vez, além de ser uma personagem “fremosa” era também muito “sanhuda”, e por isso sequer parecia uma mulher. Essa característica era masculina e desta forma o autor encerra com um atenuante bem cristão: “Pero foy piadosa et daua moytas esmolas et era moy sábea et moy dereuteyra” (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 277).

Apresentamos, finalmente, um trecho do episódio que fala de Polixena, que tanto destaque tem na *Crónica Troiana*, e que possivelmente por isso apresenta uma das descrições mais extensas:

[...] Sabede que Políçena era grade et de bon tallo, et auja os cabelos bruus et moy longos, et os ollos uerdes. // et as sobrençellas delgadas et enarqueadas, et a face moy brãca, et o rrostro moy fresco et moy viuuo, ca seu rrostro era mays fresco que (de) hua rrosa quando naçe [...] Et auja os braços logos et as mãos mot fremosas et os dedos longos et ben feytos [...] sse rrazoaua tã bem que era marauilla. Et quando algun seýa a rreceçeber, fazia tã bom conteñet que nõ há eno mundo home que ende nõ fosse pagado. Et segundo como dyz Dares, nunca foy fila de rrey tã sesuda, nen pera tã grãdes feytos. Et ela ouuo senpre moy grã prez de proeza et de cortesia et de moy grã nobreza et ualor et de fremosura, ca tã fremosa foy que, se tódalas donas e donzelas do mundo que son fremosas (et) se pintassen em hun et seu bon parecer fosse todo juntado em hun, todo aquel bonparecer nõ sería tãto como Políçena soa auja, nen todo o seu prez nõ seería tamaño como o de Políçena (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 278-279).

De maneira que podemos ratificar com estes exemplos que os retratos pintados nesta novela de cavalaria correspondem à prescrição do *De Amore* (1985), a respeito de como devem ser os amantes. Os personagens apresentam, além da beleza e do reto caráter, o

domínio da palavra. Assim, todos os cavaleiros e damas em evidência nestes episódios são feitos para o amor.

As qualidades físicas e morais do cavaleiro, como nos diz Ramón LLull⁴⁵, estão diretamente ligadas à ética cristã. E sabemos já que na Idade Média se propagava a simbologia cristã da alvura, do branco e do claro relacionados ao Bem:

‘[...] Este é o julgamento:
A luz veio ao mundo
Mas os homens preferiram as trevas à luz,
Porque suas obras eram más.
Pois quem faz o mal
Odeia a luz e não vem para a luz,
Para que suas obras não sejam demonstradas como culpáveis.
Mas quem pratica a verdade
Vem para a luz,
Para que se manifeste
que suas obras são feitas em Deus’
(Jo 3, 19-21).

Se a ética estava associada à Beleza, é natural que também os adjetivos utilizados para caracterizar os personagens sejam relacionados a virtudes. Nota-se, enfim, que nas descrições das feições há um léxico especialmente voltado para a luz. Como Eco expôs, a estética medieval, sob esse aspecto, constrói a arte de tal modo que: “[...] a luz parece irradiar-se dos objetos. Eles são luminosos em si” (Eco, 2014, p. 100).

Verificamos que muitas personagens possuem a pele branca, cabelos claros, olhos brilhantes e verdes, etc. Os olhos verdes foram introduzidos na poesia galego-portuguesa por J. G. Guilhade e tiveram larga difusão nos séculos que viriam.

Joan Garcia de Guilhade foi um grande trovador do século XIII, autor de cantigas de escárnio e maldizer. Sua sátira e ironia produziram a conhecida cantiga “*Ai Dona fea, fostes-vos queixar*”, na qual faz o elogio da feiúra da dama. A subcategoria galego-portuguesa conhecida como escárnio de amor, que satirizava o tema do amor cortês, foi muito bem realizada por Guilhade. Mas ele deixou uma vasta obra e, junto com as várias cantigas de escárnio, nos legou também cantigas de amor.

Guilhade, pois, iniciou muitos temas do trovadorismo galego-português, dentre eles, como dissemos o dos olhos verdes:

CCXXIX

⁴⁵Ver: <<http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>>. Acesso em: jul. de 2016.

Amigos, non poss'eu negar
a gran coita que d'amor ei ca
me vejo sandeu andar e con
sandece o direi: Os olhos verdes
que eu uí. me façen ora an
dar assi.
Pero quen quer x'entenderá
a questes olhos quaes son,
e d'est'algúen se queixará,
mais eu ja quer moira, quer non.
Os olhos verdes que eu ui
Pero non devi'a perder
ome que ja o sen non a.
de con sandeçe ren dizer,
e con sandeçe digu'eu ja.
Os olhos verdes que eu vi
(CANCIONEIRO DA AJUDA, 2007, p. 133)

Assim, os olhos verdes de Polixena e de Pátroclo, bem como o de outros personagens da *Crónica Troiana*, ajudam a disseminar essa imagem dos olhos verdes, tão belos que fazem os homens se perderem. Camões e Gonçalves Dias, por exemplo, são grande nomes da poesia em língua portuguesa que cantarão os olhos verdes. Do poeta português, esta redondilha desenvolve a questão da indiferença que os olhos verdes transmitem:

Mote alheio

Menina dos olhos verdes,
porque me não vedes?

Voltas

Eles verdes são,
e têm por usança
na cor, esperança
e nas obras, não.
Vossa condição
não é d'olhos verdes,
porque me não vedes
(CAMÕES, 2008)

Ambos os poetas associam essa cor de olhos à falsa esperança que dão ao homem apaixonado. Homem que por eles se perde. Esta estrofe do belíssimo poema “Olhos Verdes”, do nosso Gonçalves Dias, dá sequência a este legado:

Como duas esmeraldas,
Iguais na forma e na cor,
Têm luz mais branda e mais forte,
Diz uma — vida, outra — morte;
Uma — loucura, outra — amor.
Mas ai de mim!

Nem já sei qual fiquei sendo
Depois que os vi!
(DIAS, 1996, p. 90).

Da mesma maneira que as personagens foram apresentadas em episódios que levavam como título “*Da ffeytura de*”, o início do texto, quando é narrada a história da cidade de Troia, traz um episódio denominado “*Da ffeytura do alcácer da vila de Troya, a que dizem Ylyóm*”, já citado por nós no capítulo 2. Porque a Estética da Luz, na *Crónica*, não se revela apenas nos retratos de personagens, mas também se estende ao cenário no qual eles se deslocam e mesmo na imagem da própria Troia (Ou Ílion):

[...] Et foy feyto per mādado de moy bõo meestre et moy sotil. Et aquel alcácer saía eno mays alto lugar da çidade et sobre hua rrocha entalada em derredor, assý cõmo per cõpasso. Et ýasse alçando cõtra o çeo, et aujia duzentas braças donde era menos estreyta, e toda era assý igual, ca tã ancha era asuso como ajuso como em meo. Et aly estaua Alylyón. Et poderia home moy bem ver de cima toda a ujla em derredor per cada lugar. Mays quen estouesse ao pe daquela rrocha, se catasse suso, paresçerlle ýa que chegaua aas nuues. Et nuca foy engeño feyto per tal arte que lle podesse tirar aa medade dela, ne foy home que nuca podesse ver alcácer feyto per tal arte, ca semellaua que no era laurado, mays que alý naçera de seu (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 232).

A altura do lugar em que se erigiu o alcácer, seu feitio estreito, lembram as catedrais góticas. Da mesma maneira que a Estética da Luz se faz presente na Arquitetura e nas Artes em geral, também encontramos elementos desta estética entranhados em todo o texto, na Literatura. Um imaginário que não se contém em narrativas, mas se abre a descrições de lugares, edificações e pessoas.

No trecho destacado acima temos menções ao céu e às nuvens, tudo convergindo para uma imagem quase etérea, retrato da Beleza arquitetônica medieval. A sequência do episódio é ainda mais clara:

As moradas que y fezeran pera el rrey, forõ feytas a grã nobreza et pintadas moy estratament. Et erã mármol de moytas colores, nõ que os mármoles ouuessen a color per pintura, mays per sua naturaliza. Pero tã fina collar auja aquel mármol que semellua que as figuras que em el andauã // fora feytas cõ mão. Et sabede que as feyturas do sobrado que erã de ouro fino et os esteos de tódolos paaços erã de cristal, moy bem laurados et todos em obra enleuada. Desý os piares todos erã de cobre, em formas deutado et dourado moy bem em cima (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 232).

Eis a estética da Luz: as cores – palavra citada mais de uma vez apenas neste curto trecho –, o mármore, os cristais, o ouro, o cobre, etc. Tal léxico nos leva a visualizar uma construção absolutamente luminosa. A imagem reluzente concebida é frequente nas

descrições registradas tanto na *Crónica Troiana* quanto na literatura e na arte medieval em geral, na contramão do termo “trevas”, por tempo demais associado ao medievalo:

O homem medieval se vê, ao contrário (ou pelo menos se representa na poesia ou na pintura), em um ambiente luminosíssimo. O que chama a atenção nas miniaturas medievais é que elas, que talvez tenham sido realizadas em ambientes sombrios mal iluminados por uma única janela, são plenas de luz, de uma luminosidade, aliás, particular, gerada pela combinação de cores puras; vermelho, azul, ouro, prata, branco e verde, sem esfumaturas (ECO, 2014, p. 100).

Esta paleta de cores primárias, de dourados e mármore que refletem o brilho, brotam em belíssimas descrições na novela, sempre em evidência, circunscritos em episódios descritivos, apartados do resto da narrativa. A descrição da câmara de Heitor é realizada não em um, mas em cinco episódios, tamanho o foco dado à Beleza na novela: “*Das feyturas da câmara de Éytor*”, “*Da jmagiem do ssegundo piar*”, “*Da jmagiem do terçeyro piar*”, “*Da jmagiem do quarto piar*” e “*Título da pedra de que era feyta a câmara*” (CRÓNICA TROIANA, 1985, 436-439).

Citamos o iluminado trecho que descreve inicialmente os aposentos de Heitor, visto que os demais falarão dos quatro pilares – que ficavam cada um em um canto, feitos de pedras de cores distintas, com estátuas no alto de todos eles. Os episódios contarão, ainda, da magia que a câmara possui (os mestres que a construíram eram versados em *negromãcia*). O cômodo era feito de alabastro e tinha ainda doze pedras preciosas, cada qual representando uma cor brilhante:

[...] carbuncolo, sardis, cafil, amatista, berilo, topás, grisólitos, esmeralda, brasmo, robj, calçedonja, cristal. Destas pedras ouuo em esta câmara grã cõprimto. Et tã clara estaua a câmara de noyte et tã lumeosa cõmo sse fosse o día mays claro que sser podesse de uerão. Et auja y grãdes obras maçiças de ouro fino, lauradas moy sotilment et per grãde engeño (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 436-437, grifo nosso).

A analogia com o dia e com o verão reforça a *claritas*, a clareza e a luminosidade, que com a integridade e proporção causa o esplendor do Belo na concepção medieval (Eco, 2012, p. 100). As pedras preciosas listadas são elementos recorrentes na novela que, além de acrescentar dados da grandiosidade luxuosa da câmara, apresentam a luz nos tons multicores.

O quadro que as descrições pintam é, pois, de um aposento que tem luz própria. O efeito descritivo é de um esplendor transcendente que aponta para algo além do meramente humano, elevando-o, como faz a arte gótica – em especial as catedrais e o canto gregoriano.

Os objetos luminosos do texto recaem sobre o homem, emprestando-lhe seu brilho. Eles levam o ser humano que os vê, os habita – ou veste, como veremos abaixo –, a reluzir. A luz figurativa das cores básicas encontradas nas pedras funciona como os vitrais das catedrais que refletem a luz natural do sol.

Vemos menções a pedras novamente no episódio, *Dos gornymetos de Breçaida*, que conta o triste momento em que a dama se despede de Troilo para ser entregue contra sua vontade aos gregos, por causa da traição de seu pai. Contudo, a narrativa se torna uma longa descrição do brilho que ornamenta a beleza de Briseida.

Ela muito nobremente, então, vai se arrumar o mais ricamente que pode, para deixar Troia e seguir com a comitiva até o acampamento dos gregos com dignidade. A beleza figurativa, então, mais uma vez rouba o espaço do enredo e centraliza a atenção do episódio.

Optamos por citar um trecho sobre as vestes que ela escolhe vestir. O manto que a cobria

fezérono huas encâtadores da terra de Jndia per tâ grande maestría et per tal maneyra que sete uezes eno día se tornaua de outras colores moy diuerssas, cael paresçia hua uez tâ uermello cõmo hua rrosa muy urmella, outra uez paresçia tâ brãco cõmo hua frol de lilio, outra uez amarello, outra uez jndio, outra uez preto, outra uez color de çeo, outra uez de tamaña mezcladura et tâ fremosa que grã marauilla era (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 418).

As cores puras, que Eco lista, estão todas representadas no manto. A elas, somam-se as analogias que permitem a criação de uma imagem mais nítida do luminoso tecido. A luz que incide dele reflete de tal forma que estas cores vão se alternando aos olhos de quem o contempla.

A sepultura de Aquiles apresenta também essas características, e não é a única descrita. Apresentaremos alguns detalhes da descrição destesepulcro porque ela dialoga com outros conceitos que analisamos aqui, se não os resume a todos.

A obra feita em honra de Aquiles, exposta neste episódio (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 582-583), era “*muy bõa e muy fremosa e muy marauillosa e muy rrica*”. Além do mármore, apresenta ornamentações com pedras variadas de muitas cores, formando uma pintura que “*quantas uezes a mollauãn eno día, tâtas uezes escrareçia, tato que era hua grã marauilla*”. Além das cores, da claridade do mármore e do desenho das pedras multicoloridas cravejados neles, a sepultura continha outros elementos suntuosos e fulgurantes.

Fizeram uma “*ymagen de’ouero de grandeza et de feytura et do tallo de Poliçena*”,

que, o narrador relembra, Aquiles queria tomar como mulher. A enorme imagem da troiana tinha o semblante triste e choroso pelo seu amado morto e puseram em seus braços um vaso “*muy fremoso hun muy precioso rrubj.*” Sustentando a estátua (*ymagen*), tinha uma “*sela muy preciosa dun topaz muy claro, em gisa que a vjrã dentro em Troya*”.

Não bastasse a riqueza e a enfatizada *claritas* emitida pelo rubi, pelo topázio, pelo ouro da estátua, o mármore e as demais pedras, a sepultura também fora erguida “*tã alta quanto hun arco torquil podía lançar hua seeta*”. Tudo nesta obra arquitetônica era tão esplendoroso que o episódio é sozinho uma imagem de Luz e de Amor.

O *páthos* do amor está no ato de os companheiros de guerra de Aquiles mandarem construir uma sepultura em forma de estátua em tamanho real da dama inimiga, que o cavaleiro amava e que eles supunham que o tivesse emboscado. O retrato magnífico que é este episódio gera uma imagem tão forte que carrega toda a emoção do trágico amor proibido de Aquiles e Polixena.

Por outro lado, o retrato de cores e o brilho que destacamos nesta descrição são diretamente relacionados à luz. A descrição hiperbólica da sepultura luxuosa de Aquiles, contudo, atravessa o conceito do Belo material, da espontaneidade que a arte medieval cria, para aprofundar o conceito de Luz. Essa estátua é tão colossal, que todo o material que a compõe possui brilho próprio. Mas ela é, ainda, tão alta que o escultor teve que construir escadas para fazê-la.

O resultado da utilização de todos esses elementos de forte apelo imagético remete ao conceito mais complexo e amplo de Luz. O que vai além do Belo concreto e espontâneo da arte, da ética da nobreza cavaleiresca e atinge o conceito de Luz – de origem platônica, mas que se desdobra na espiritualidade de Santo Agostinho –, que aponta para o transcendente. Afinal, trata-se de uma sepultura: o amor que persiste com a morte, e que diz eternamento, no lamento perene expresso no rosto de ouro de Polixena; um monumento de memória – tão cara aos gregos, inimigos da princesa troiana –, “*que tato durará quanto duraro mundo*”.

A visão, e também a audição, fazem parte da concepção do medievo que encontra nos organismos, corpos, natureza e também na geometria e astronomia uma beleza simétrica. A clareza e a racionalidade são frutos da criação generosa de Deus, o próprio Amor, a própria Bondade.

A visão, por isso, é o sentido privilegiado neste período para representar a importância da imagem, do rosto, para a captação e reconhecimento estético. A cegueira impede o amor:

“*caecitas impedit amorem*” (CAPELLANUS, 1985, p. 66).

O destaque dos olhos e da visão, na verdade, ocorrem na literatura ocidental desde a Grécia Antiga, como uma metáfora do esclarecimento ou reconhecimento, e mais do que isso, da sabedoria (não podemos nos esquecer do cego Tirésias e tampouco do trágico fim de Édipo). Voltemos a Snell:

Conhece-se melhor o que se viu do que apenas se ouviu; as Musas, que estão presentes em toda a parte, têm experiência integral, ao passo que os homens dispõem somente de uma experiência limitada. Mas se as Musas comunicam ao aedo suas experiências, a única coisa que lhes falta é a capacidade material de seus órgãos de expressão (SNELL, 1992, p. 180).

Mas entre Homero e as novelas medievais, há Xenófanos e a investigação humana (SNELL, 1992, p. 182-187), há Heráclito, Alcmeón e toda uma Filosofia e uma História que se formam e ganham estatura em seguida. O imaginário medieval detém um significado da visão que fora já esgarçado ao longo dos séculos, agregando inúmeras nuances à simbologia grega.

Na novela de cavalaria que analisamos aqui, temos uma força enorme dada à criação de retratos de personagens. É oferecida ao leitor uma volumosa relação de descrições físicas e morais que se confundem – ao gosto medieval, que traz um entendimento geral dos fenômenos –, de modo que seja necessária a utilização da visão para decodificar a narração.

Para enxergar a perspectiva amorosa que é oferecida na temática da guerra, o leitor é tratado quase como um espectador, uma pessoa de pé diante de uma galeria de quadros. Basta que vejamos o episódio em que são apresentadas as características do herói aqueu Menelau. Tão concisa quanto reveladora, a descrição do guerreiro é assim:

Das ffeyturas de Menelao
Menelao, seu yrmão, foy ardido et cortês. Et nõ era moy grade nen moy pequeno,
mays era moy fremoso, et moy ben feyto. Et era moy esforçado et moy rrico, et
pagáuasse de todo ben, // et leixáuasse amar a todos (CRÓNICA TROIANA, 1985,
p. 268).

Um homem formoso e cortês que se deixava amar por todos: esse é o grande herói Menelau, o grego traído que iniciou a Guerra de Troia. Também o episódio que fala de Heitor enfatiza ao final sua capacidade de amar e ser amado, pela sua cidade ou pelas mulheres: “*Nunca de afân nasceu seu par, nen quen assý sofresse armas, et nunca home nasceu que tã amado fosse, como el amauã et seruíã em Troya. Et pero, cõ, todo esto, era grade entendedor de donas* (CRÓNICA TROIANA, 1985, p. 274).

O rosto do amor, desta maneira, que nos surge em cada imagem composta no que nós chamamos de “Catálogo das Feições”, é um rosto iluminado. Na sequência de descrições das feições tanto físicas como de caráter, de cavaleiros e damas, gregos e troianos, temos a beleza medieval emergindo. O Belo neste período está intrinsecamente ligado ao Bom em uma integralidade que tentamos demonstrar ao longo dessa análise.

Entretanto, devemos fazer a ressalva de que o Amor e a Luz já se manifestavam entre os gregos. Bruno Snell avalia tanto Homero quanto a lírica arcaica no trato do amor, pois em sua concepção é através desse autor que a personalidade do indivíduo começa a despontar. E a essa “descoberta” soma-se ainda a luz, que ele expõe, sobretudo, quando considera a poesia de Safo (SNELL, 1992, p. 88).

A consciência de que o ser humano possui um espírito consciente, segundo Snell, começa a ser revelada timidamente na *Ilíada*. O grego da Antiguidade formula paulatinamente funções espirituais, em pensamentos e em ações. O discurso dos poemas épicos de Homero é um desdobramento da mente humana que vê e diz o indivíduo.

A questão é que Homero criou uma epopéia contada através das musas e em uma história que se desenvolve, sobretudo, pela mão dos deuses, que lutam na guerra ao lado dos homens. O povo grego ainda estava ligado ao conjunto da *pólis* e às divindades. Até mesmo a *hýbris* do herói grego é um conceito atrelado ao divino, assim como os demais.

Se a *Odisseia* é uma história da travessia, do retorno de Ulisses pelo mar inóspito, de Troia à Ítaca, aos seus e metaforicamente a si, a *Ilíada* lhe corresponde em outro sentido. Não narra a guerra, narra um momento, melhor: narra um estado da alma e a travessia do feroz Aquiles para o equilibrado e sensato, que possui autocontrole: “Canta-me a Cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida” (HOMERO, 2003, p. 57). Mas, ainda assim, a noção de humano é sempre diversa da que viria apresentar-se séculos mais tarde e que teve mais espaço no medievo cristão para se desenvolver.

A *Crónica Troiana* é também uma espécie de travessia. Ela se pretende, como prosa, mais linear, mais ordenada e racional. Vai aos primórdios da história de Troia, e até mesmo no que é anterior a ela. Narra a trajetória de personagens que pertencem ao mito grego. Mas a travessia está no amor, na luminosidade de ser um entre muitos.

A centelha do divino, que o homem medieval cristão sente carregar dentro de si o eleva a um patamar acima ao do homem grego, sempre diminuído perante os deuses do Olimpo. Como demonstra Snell (1992), pela análise de palavras gregas e latinas em torno do

campo semântico do “humano”, o homem antigo era uma sombra, um ser imperfeito. Na Idade Média, o ser humano adquire uma nova dignidade, e, embora a religião seja o centro desse mundo europeu ocidental, é justamente ela o elemento que amplia o significado do humano para uma nova concepção de luz, amor e um quê de autonomia manifestado pela palavra, a criação, o pensamento crítico humano.

A interação entre os personagens da novela de cavalaria, que revela reflexos e brilho divinos habitando dentro do homem, poderíamos dizer que é a própria travessia do espírito. É a estrutura mental do indivíduo criada na elaboração do discurso, na reescritura ou tradução, de retratos de outrem. É, também, o indivíduo que se desdobra na linguagem, pois diz a si mesmo, enquanto personagem que ama, em cada solilóquio, em cada “*doo*”, em cada diálogo de amor. E é, ainda, o progresso mental – das funções do espírito – do homem pela escrita, pela linguagem nova que surge, no galego que se esforça por sair e firmar-se, existir em palavra escrita entre o latim, o espanhol e o português.

O que podemos captar de toda essa travessia que a novela desfila aos nossos olhos, enquanto revive a matéria troiana, é o espírito descoberto em Homero, na *Ilíada*. Pois é isso o que ela faz: reanima, recria em nosso imaginário tudo aquilo e nada daquilo, uma coisa nova que nos faz vislumbrar, como que de relance, o próprio espírito humano. Entrevemos uma consciência do indivíduo, uma subjetividade que ainda não existe, ou que ainda não desabrochou. Mas isso não é pouco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O DISCURSO DA CONSCIÊNCIA

Onde há muita luz, a sombra é mais negra.

Goethe

O que propusemos nesta pesquisa foi perceber que o espírito humano atravessa os séculos e que, pela linguagem de obras literárias como a *Ilíada* e a *Crônica Troiana*, ele cria, se enxerga e se modifica. Nessa caminhada descontínua pelos textos, os elementos de determinado imaginário cultural, cada qual com seus signos, auxiliam a emersão dessa consciência individual. A nossa tese é de que, na Idade Média, a Luz e o Amor são esses elementos que resgatam o espírito humano grego em sua sobrevivência, para dar-lhe novo impulso criativo.

Percorremos, então, um caminho pelos conceitos teóricos chaves para a pesquisa. A transferência desse pensamento para outro imaginário, para a Estética da Luz é um passo largo na literatura comparada. O conceito de Amor que, para nós, anima na *Crônica Troiana* o espírito humano que passeava nos cantos da *Ilíada*, torna-se outro ponto nesse eixo de comparação, que busca tão somente elucidar um pouco o que de essencial a obra medieval e a grega possuem.

A sobrevivência do antigo em um novo tempo, em uma cultura distinta é uma questão fundamental para esse tipo de estudo. O espírito do homem grego, uma espécie de gérmen da consciência do indivíduo que começava a se manifestar na literatura de Homero, foi o alvo dos nossos estudos no texto medieval. Tratando de noções tão abstratas, ressaltamos a qualidade criadora do discurso.

Parte fundamental da pesquisa foi entender a obra literária como um espaço em que o pensamento humano se manifesta, mas não somente isso, e sim perceber que nos meandros da escrita, dos diálogos, nas imagens e retratos, nos incursos e nas escolhas narrativas, e também nos personagens, há criação. A representação simultaneamente cria e o que sobreviveu da cultura grega, a expressão do homem enquanto homem, no medievo se modifica a cada escrita, ressurgindo sempre de outra maneira.

O capítulo 3 trata do conceito de Amor na Idade Média e o 4 refere-se à Estética da Luz. Quanto ao Amor, procuramos didaticamente dividir o enfoque entre o amor cristão, que

abarca as concepções de compaixão e de alteridade, relevantes para o novo olhar sobre o amor que cresce neste período e, conseqüentemente, também para a construção de um espírito humano mais consciente de suas potencialidades que está surgindo. Quanto à Luz, abordarmos a filosofia e o Verbo criador para, em seguida, discorreremos sobre a Beleza e a arte gótica nessa conjuntura estética que Eco denominou “Estética da Luz”.

Essa apreciação da novela de cavalaria do Ciclo Clássico, que retoma o tema da guerra de Troia, detém-se na caracterização dos personagens, em retratos construídos conforme a Estética da Luz. Os gestos amorosos presentes tanto nos diálogos e monólogos, como nas imagens que afloram das ações dos personagens, e que também ilustram as descrições de cenários são igualmente analisados. Finalmente, ressaltamos os demais elementos narrativos que julgamos relevante pinçar na obra, pois, entremeando as questões que destacamos, formam no texto, um espelho do coletivo complexo e por vezes contraditório que é o imaginário medieval.

O maior legado da Idade Média – e sabemos que foram muitos –, ousamos dizer, é o do amor. A luz foi o canal que trouxe à superfície a consciência humana, e pode, no estopim do *páthos* do amor, difundir-se para, depois, consolidar-se. No meio literário, essa herança é muito mais clara e vista logo nos séculos imediatamente posteriores aos que analisamos aqui, nos poetas portugueses.

No singular Luís de Camões, sobretudo, o conceito de Amor renovado continua se desenvolvendo e será reelaborado até nossos dias, sem modificações essenciais. O Amor, aliás, passou por três grandes transformações conceituais ao longo da história, segundo nosso entendimento.

O primeiro foi com a vinda de Jesus Cristo, que na sua paixão, entregou-se à morte na cruz por amor. Esta mensagem propagada pelo cristianismo cunhou um significado de amor muito distinto do que se tinha até então. O amor era uma emoção humana, um dentre outros sentimentos que compunham as afecções da alma. Assim, o conceito no início da era cristã já está radicalmente transformado, pois compreende agora uma acepção metafísica.

Na Idade Média, São Francisco de Assis proporcionará nova transformação desse conceito. Ao basear-se no caráter transcendente do amor ensinado por Jesus Cristo, ele acaba promovendo uma união de ambas as concepções de Amor existentes. Sua obra-vida de louvor a todas as criaturas – sejam elas seres humanos, animais ou mesmo corpos celestes – imprime o amor divino a toda a natureza em sua materialidade. Desta forma, o sentimento

concreto que ele exprime em suas ações durante a vida, pelas coisas igualmente físicas, apresenta-se no mesmo patamar do sentimento e do ser divino. Os significados estão agora conectados, em uma nova forma de amor.

Finalmente, em Luís de Camões, herdeiro, junto com a literatura portuguesa, da narrativa cortês sobre a qual discorreremos nesta pesquisa, acrescenta à doçura de sentir a dor do amor, e à tristeza e o medo da rejeição da amada, a melancolia e a saudade que dão ainda mais ternura ao amor. O conceito passa a ser tão rico que seu aprofundamento não traz grandes modificações desde então, à parte o desenvolvimento do aspecto psicológico que não seria possível no período em que Camões escreveu. O Amor que aparece nas obras camonianas ainda é explorado pela arte ocidental.

A riqueza da tradição medieval, é crucial ressaltarmos, foi reconhecida por Camões, que cultivou o amor na sua produção lírica, abraçando também o que lhe chegou da Estética da Luz: o encantamento pela razão. A subjetividade dá um salto na obra camoniana com seu olhar para o indivíduo e para o outro, através das emoções de angústia e desconcerto que ultrapassaram o eu-lírico e o narrador e evidenciaram o autor em momentos chaves de sua obra épica e lírica.

A Literatura medieval que instruiu Camões e outros autores do início do Renascimento também será fonte de inspiração para a Literatura romântica. No século XIX, a intelectualidade finalmente se volta para Idade Média. Começa-se a estudar a Literatura medieval e a valorizar o período em geral, em vez do enaltecimento do Renascimento, como vinha ocorrendo e que ofuscou o medievo por muitos séculos.

Estudiosos portugueses, como Alexandre Herculano, reconhecem a enorme contribuição da Idade Média para Portugal, vista agora, no século XIX, como o berço da cultura ocidental e de países que naquela época brotaram. As tensões entre as classes teriam impulsionado avanços sociais e a coletividade da sociedade portuguesa levou Herculano a afirmar que já poderíamos falar em individualidade a partir do século X, visto que a ideia de nação que surge na Idade Média é a de um indivíduo coletivo.

Claro que a maturidade e consolidação da individualidade, da subjetividade e o aprofundamento psicológico das relações amorosas na Literatura ainda ocorriam no medievo de forma rudimentar. Apenas com a consolidação do romance como gênero literário com as características que ele apresenta no Romantismo, através das ferramentas de que os autores dispõem no século XIX, que tudo isto será possível.

Mas já temos nas narrativas medievais instrumentos suficientes para perceber que uma nova percepção está surgindo. A Idade Média galego-portuguesa já tinha distendido o significado de amor de tal modo que ele já compreendia ao final deste período um sem número de aspectos, um leque de nuances, em especial no que diz respeito às consequências do amor na alma humana. O que os séculos seguintes de literatura farão, e o Romantismo principalmente, é aprofundar esses aspectos com apoio na sistematização da Psicanálise, com a Filosofia vigente e as novas compreensões das estruturas narrativas.

O Ciclo Clássico e a Matéria de Tróia, por sua vez, retomaram o tema grego nas novelas de cavalaria do medievo ibérico. Com esse tema tão pouco compatível com a realidade cristã medieval, podem-se destacar os elementos propriamente romanescos nas narrativas. Assim, temos importantes aspectos, como uma linearidade narrativa, a historicidade e os arroubos amorosos presentes no texto, que mais tarde seriam peças chave na base da caminhada para a concretude da narrativa, em um mergulho na sociedade e nas relações humanas que ela estimula.

A sociedade feudal, aliás, é tão diversa e tão rica porque a Idade Média foi um período muito longo no qual transformações essenciais tiveram início. A construção da ideia de pátria e o surgimento das línguas vernáculas na Península Ibérica, berço da *Crónica Troiana*, por exemplo, orientavam o pensamento para noções de consolidação e unidade.

A Ordem de Cavalaria e as Cruzadas mantinham o ambiente de regras e normas que valorizavam o ideal cavaleiresco e reafirmavam as virtudes cristãs e do amor cortês. Este último percorreu a literatura e a cultura das vilas aos paços. A nobreza e os poucos segmentos letrados do medievo também desenvolviam a Filosofia e a Teologia.

A *Crónica Troiana*, então, foi um manuscrito elaborado no período das Ordens Mendicantes católicas, das Cruzadas, das primeiras universidades, dos primeiros países e línguas nacionais, das majestosas catedrais góticas, da Estética da Luz e, finalmente, foi o período do Amor. Entendemos que, no meio de tanta novidade, a cultura medieval imprimiu de forma mais incisiva na arte e na alma humana esses dois aspectos: a Luz e o Amor. De categorias distintas, esses dois elementos juntos – inclusive porque vimos que no longo período medieval uma aparente fragmentação tornava o período caótico, quando na verdade era um todo uno (não harmônico, obviamente) composto de partes distintas da sociedade –, modificaram o homem.

A novela galega, por sua vez, fez uma ponte com a Antiguidade Clássica que permitiu

um prolongamento da subjetividade humana, em construção desde os gregos. A autoconsciência do indivíduo, como ser que pensa, age e cria, manifestava-se ao longo da Literatura ocidental sem constância, com lampejos de destaque, sendo talvez as épicas de Homero a mais evidente e antiga.

Numa dessas emersões, a *Crónica Troiana* irrompe a superfície medieval com uma subestimada narrativa de espírito humano reanimado que conta de maneira particular a famosa guerra de Troia. Embora tenha se apoiado em textos anteriores, assemelhando-se a estes em passagens inteiras – seguindo o costume da época possivelmente tenha tido versões anteriores e seja uma tradução galega de outra obra –, ela é singular em sua composição final, na totalidade que a forma.

Essa novela de cavalaria, como vimos ao longo da pesquisa, concentra-se em elementos que resgatam a energia vibrante da *Ilíada*. Ela não tem sua base na memória, na relação entre os deuses e os homens, ou em quaisquer outras ferramentas de construção poética que Homero utilizou em sua época, embora apareçam na versão medieval em alguns momentos.

A *Crónica Troiana* é uma narrativa do seu tempo e do seu local de criação. Mas no discurso, na estrutura, enredo, nos personagens e diálogos e, acima de tudo, no peso e força que coloca na luz e no amor, a pulsão do próprio ser humano, que torna a *Ilíada* tão magnética desde sua disseminação até a contemporaneidade, reaparece.

As diferenças entre a obra grega e a medieval recaem sobre essa relação entre divino e humano, a figura do herói, e também sociedade, língua, memória e outros importantes conceitos, mais complexos do que sua popularidade sugere. Distinguir o lugar da versão galega da matéria troiana nessa história literária grandiosa, apesar do desprestígio hoje em relação às demais produções literárias medievais, foi um desafio.

Entender as epopeias homéricas, em seus conceitos principais, foi nosso ponto de partida nesta investigação. O que observamos foi o despertar do homem na literatura, numa época em que os gêneros eram mais delimitados do que os povos em si, a língua era tão ambígua em sua amplitude lexical quanto era frágil a expressão artística da consciência que o indivíduo tinha de si, de seu corpo e de sua criação.

Detivemo-nos na abordagem do tema da Guerra de Troia, apontando que a memória, as batalhas e interferências dos deuses deram lugar aos arroubos amorosos, a cenas de paixão e coita de casais que se tornam o escopo de toda a obra, ofuscando a própria guerra. Por fim,

as descrições da beleza de personagens e também de construções, em detalhes luminosos, contrapõem a estética clássica e a medieval.

Assim, desenvolvemos os nossos objetivos em um caminho de abertura, para que despertasse outras questões mais instigantes, seja sobre conceitos greco-latinos herdados e carregados para outras culturas e tempos, seja a questão do pensamento humano ou da própria literatura como meio de expressão desse homem e de toda uma sociedade. Porque a poesia e seus desvios são a expressão da nossa vida, através de personagem, narrador, gestos discursivos e/ou da própria percepção da condição de leitores da criação de um poeta, que compreende e narra outrem.

Tzvetan Todorov, no livro *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto* (2011), fala sobre a beleza, a arte e o sagrado. A arte pode ser, em alguns casos, uma espécie de extensão do sagrado. A obra de arte, como certas – raras – existências humanas, é harmoniosa, plena, e nos dá a sensação de realização e perfeição: o sublime.

Perfazer a vida como uma obra de arte é um ato de criação pontuado de sacrifícios e alguns autores que vieram depois do século XIX buscaram conscientemente trilhar esse caminho tão audacioso. O artista, então, busca realizar seu ser profundo em suas criações. Mas a Idade Média já trazia no seu imaginário coletivo uma associação profunda da arte e do sagrado.

A literatura da Baixa Idade Média apresentava muito do altruísmo cristão e da alteridade que, como vimos, apontava no fim para o próprio indivíduo. A evolução psicológica, mental, espiritual do ser humano neste período foi impressionante. Ao longo dos muitos – é verdade, um período extenso, se o tomamos da queda do Império Romano ao Renascimento – séculos que demarcam esse período, o espírito humano dotado de autonomia desligou-se de Deus para melhor adorá-lo.

A fé individual, parte de uma graça coletiva, pode se desenvolver no tempo dos ascetas, de monges que viveram isolados e na pobreza pela região da Europa, África e Ásia, e que depois, com as Ordens Mendicantes, sobretudo com os franciscanos, saiu para pregar e se reintegrar à população das cidades europeias. Tanto Jesus Cristo como São Francisco levaram uma “vida artística”, de Bondade e de Beleza, com sacrifício e profunda fraternidade.

Eles conduziram a vida com harmonia, esvaziamento de si pelos outros, deixando a luz criadora transcendental brilhar por eles, em seus olhos e em sua boca: eis o perfeito amor

cristão. Neste amor *cáritas* do cristianismo, vivido no medievo, o homem desabrochou: “[...] é exatamente no cristianismo que se origina o individualismo moderno” (TODOROV, 2011, p. 45).

Séculos depois, segundo Todorov, Rousseau concluiria o gesto inaugural, ele se propunha a relatar sua vida não em virtude do fato de ser ela admirável, mas porque permitia a cada um de nós o confronto com nossas próprias vidas. Para conhecer seu coração, dizia ele, “é preciso começar por ler o coração de outrem” (TODOROV, 2011, p. 17). Rousseau teria entendido que a percepção de si está na alteridade e na compaixão.

Santo Agostinho, por sua vez, já tinha vivido essa ideia no período da Patrística. Nas *Confissões*, ele relata sua vida desregrada e sua conversão até atingir a comunhão com a Luz de Deus. As hagiografias, produção impressionante da Idade Média em muitos aspectos, consistiam em servir à vontade pedagógica da Igreja de inspirar os fiéis com a vida dos santos. De toda forma, a ideia que subjaz nestas obras é a mesma: a transformação do indivíduo através do outro.

Ainda fazendo analogia com os escritores modernos analisados por Todorov – a quem ele chama de “aventureiros do absoluto” –, encontramos a mesma radicalidade de sacerdotes católicos do medievo, como São Francisco de Assis, que entregaram suas vidas para que a doutrina se realizasse neles:

[...] eles não escolheram caminhos bem balizados, abrem vias novas; e, intrépidas, eles não se detêm prudentemente a meio caminho, vão tão longe quanto possível, pondo em risco sua felicidade, e mesmo sua vida: são os exploradores do extremo. É por essa razão que sua experiência, sem se assemelhar ao comum dos mortais, é esclarecedora para todos (TODOROV, 2011, p. 19-20).

Contribuíram, assim, com seus exemplos e suas palavras para uma nova concepção de Amor que a literatura desenvolveria. Os santos e filósofos medievais criaram, no abandono amoroso, corajoso e abnegado de si, um olhar para o outro. Criaram a um só tempo Luz – na dignidade, no sacrifício, no transcendente – e Amor. A beleza de suas vidas dedicadas ao próximo foi mais individual do que poderiam imaginar. A sua fé e escolhas foram particulares e sua entrega fortaleceu a noção de livre-arbítrio, tão humana.

A Tradição da Igreja Católica compreende ensinamentos orais e práticas litúrgicas da igreja cristã primitiva que foram transmitidas ao longo dos séculos. Esta Tradição é um dos três pilares da Igreja Católica Apostólica Romana, ao lado das Sagradas Escrituras e do Magistério da Igreja. Este último é o responsável por atualizar a doutrina católica transmitida

pela Bíblia e pela Tradição da Igreja.

No Concílio Vaticano Segundo, o último concílio eclesiástico realizado, o retorno ao período inicial da Igreja, ao chamado “primeiro amor” dos discípulos de Jesus, e a ênfase pela adequação da instituição católica aos dias de hoje ficaram bem óbvios. A partir desse conhecimento, então, a Igreja percebe a arte e a beleza e atenta a elas, de suas origens aos dias atuais. O Catecismo da Igreja Católica, as Encíclicas do então papa João Paulo II e outros documentos da Igreja revelam uma simpatia e aproximação com a arte, constante e crescente.

Nos últimos tempos, o Papa Francisco tem frequentemente colocado em pauta a questão da arte, discutindo a importância da Beleza, como o caminho que pode conduzir o homem moderno a Deus. Em um mundo secularizado, que relativiza a verdade e individualiza a bondade, o Belo é a via capaz de comover o homem e elevá-lo aos céus.

A arte sacra tem riquezas indiscutíveis e um enorme peso para a história da arte mundial. A própria Bíblia, além disso, é atravessada pelo conceito de Beleza do início ao fim. Deus, que na criação manifesta algo de si, contempla sua criação e a vê bela: Deus é Belo.

A Igreja, pois, mantém diálogo com a arte, pensando também na sua capacidade de alegrar e dar fôlego ao homem que vive à beira do desespero deste mundo moderno pontuado de miséria. Na criação artística, mais do que qualquer outra atividade, o homem revela-se como imagem e semelhança de Deus, pois recebe do divino uma centelha da sua luz em sabedoria e em beleza. Quando o artista percebe o seu poder criador, tende a olhar para si e ver, também, a criação inteira, com os olhos de Deus. Entende que pode partilhar de sua sabedoria transcendente.

Além disso, a relação entre a Igreja e a arte apresenta o papel utilitário desta última, o único talvez que a cultura ocidental sempre reconheceu na Idade Média, de transmitir a doutrina cristã através da arte. O discurso católico, hoje, refere-se constantemente, na voz de sacerdotes, bispos e do papa, ao fato de que nem todo ser humano é chamado à criação artística, mas todos os homens são chamados a viver a dimensão do Belo, pois Deus é Belo e espera de nós uma vida bela.

A primeira verdadeira obra de arte que se deve fazer é utilizar-se da liberdade pessoal para criar uma vida bela. Assim, a vida do católico deve ser uma expressão de beleza, de verdade e de bondade. Enfim, a ligação entre arte e religião foi e continua sendo uma questão de necessidade para a Igreja e de aprimoramento para o ser humano enquanto tal.

O magistério da Igreja se atualiza, procura estar sempre em movimento, enchendo de

dinamismo a tradição católica dos primeiros cristãos. A herança da tradição não foi confiada apenas para aquele tempo, mas para todos os que viriam depois. Há que se interpretar as realidades e readaptar as palavras, mas a relação entre criação humana e divina, entre a arte e o transcendente, já estava na tradição cristã desde os primeiros séculos desta era. O papa Francisco, como jesuíta, acompanha, frutifica, festeja e caminha a evolução do pensamento religioso, uma humanidade em renovação: parafraseando a Bíblia, “fazendo novas todas as coisas”.

Durante a trajetória de Santo Agostinho, expressa em especial nas suas *Confissões*, ele ilustra o processo de individuação dele e dos demais seres humanos, convidando todos a retornarmos para nós mesmos. Pois somente quando se encontra e se ultrapassa a si mesmo o ser humano pode ver Deus. A contemplação da natureza instiga a realizar essa viagem, pois nela o homem pode entender que existe uma unidade em tudo, como compreendeu São Francisco de Assis; e, desta forma, procurar o criador de tudo. Nessa revelação, as pessoas podem assimilar que a vida na caridade será iluminada pelo amor divino e terá fruição eterna na luz do Bem e do Belo.

A filosofia de Pitágoras, Sócrates, Platão e Aristóteles em relação a essas categorias realiza-se, não contradiz a fé cristã. A escolástica foi herdeira da filosofia grega. A Idade Média, religiosa em sua essência, desenvolveu o conceito de criação pela palavra graças a esse imaginário que coincide com o cristão. O *photós*, o *lógos*, dentre outros conceitos-chave para a estética medieval, estavam desenvolvidos já nos gregos de outra forma.

O mundo antigo enxergou o homem como um pobre mortal refém dos caprichos dos deuses. Essa ótica muda ainda entre gregos e latinos no decorrer dos séculos, pela Filosofia e pelos poetas. Já na Idade Média, a cultura cristã possibilita o início da dissociação do humano e do divino.

O homem e seu livre-arbítrio, que enxerga Deus fora de si, no outro, é também o homem que escapa ao coletivo da *pólis*, que se sente pertencente a uma “nação”, que é capaz de viver amores carnavais ou idealizados, que se individualiza enfim. A filosofia cristã vigente no medievo aborda o Verbo, o *Lógos*, cristão, que se revela, se diz, se entrega em Bondade e Amor.

Desta maneira, vimos como na estética medieval tudo converge e conceitos fundamentais como o de Belo, Bom, Verdade, Criação, Palavra, Luz, Amor, todos se confundem com o divino. A arte dessa forma cria, expressa e é, no plano material e no

transcendente.

O discurso ganha importância, porque o discurso cria, porque o discurso clareia, organiza, porque o discurso doa em bondade, porque ele alumia, porque é gesto de amor. A Literatura é o caminho que inclui a partida, na sua criação, a chegada, na representação, e a travessia, no que se revela como sobrevivência, de forma não intencional.

A *Crónica Troiana* abarca em seus episódios todos esses conceitos, de uma forma ou de outra. Seja em claro esforço, como pretensão de verdade, através das menções à história de Tróia e aos autores que serviram como fonte para sua versão da Guerra; seja no transbordamento não-intencional de amor e de luz: nos alvos retratos das personagens, que conectam o ser humano à dignidade, verdade e beleza divina, e nas falas e gestos do *páthos* amoroso.

Indicamos o desdobramento do discurso que absorve, reproduz e, antes disso, cria a consciência, de Homero ao Romantismo. A Idade Média, nesse contexto, é um importante ponto de acolhimento do indivíduo. Na novela de cavalaria, a atividade livre do espírito conjuga o Belo e o Bom na Verdade cristã. Passamos ainda pela ideia de alteridade, de movimento, de sobrevivência e de criação pela palavra.

Certos de que os argumentos de uma época não funcionam para outra, visto que as noções e conceitos filosóficos não são os mesmos, procuramos nos ater aos teóricos do período medieval, em que foi escrita a *Crónica Troiana*, na análise dos conceitos de Luz e Amor, bem como dos períodos que a antecederam: isto é, da Antiguidade Clássica à Idade Média. Não nos furtamos, porém, de apresentar nesse momento alguns importantes desdobramentos que devem ser mencionados e conferidos por todo aquele que se interessar pela influência, larga e profunda, do processo ocorrido na cultura medieval, que teve como testemunha ocular e autora a Literatura.

É abissal o que a cultura medieval fez pelo pensamento ocidental. E falar sobre o Amor, a Luz, a literatura, a palavra e o discurso, o movimento, a essência e, finalmente, o processo de individuação, a subjetividade, a que o ser humano atravessa em pensadores de diversos séculos e países, na teologia católica do século XX e XXI, na literatura portuguesa e europeia em geral, é uma ponta de um iceberg de riquezas da complexidade humana que a literatura resgata, expõe e catapulta em sua criação múltipla, polissêmica, infundável.

São os discursos, em personagens iluminados e episódios de amor, que conferem um renascimento anímico da *Ilíada*. Se ela não é fonte direta do texto galego, é a matéria mais

antiga e contundente sobre a guerra de Troia, a Guerra original, paradigma das demais. O que sobrevive de essencial em Homero não é a memória, nem a relação com os deuses, pilares das epopeias homéricas, mas aquilo que subjazia permeando o imaginário da *Ilíada*: o espírito humano em sua relação consigo mesmo.

Essa alma humana com um senso de autonomia tentava vir à tona nos momentos de *aristia* dos heróis gregos, quando eles avançavam em coragem e feitos com uma grandiosidade tal que assemelhavam-se aos deuses. Também a víamos nas ações movidas por amor e por violência – que quase sempre coincidiam em Homero –, na *hýbris* de Aquiles.

Mas os deuses do Olimpo sempre apareciam para cercear esse ímpeto humano de ser autor de suas ações, decisões e pensamentos. Bruno Snell (1992) afirma, baseando-se no uso linguístico do grego clássico, que quando se falava em homem e humano na Grécia arcaica era com o sentido atrelado a sua condição de mortal, o homem em contraposição aos deuses.

A repetição do tema da Grécia até o medieval, e, neste, em sucessivas cópias e traduções, purifica e revela, por fim, o que realmente era essencial no texto inicial. Esta é a autoconsciência do indivíduo que desperta. Mas o que o reanima na nova arte, na *Crónica Troiana* medieval, é, não nos cansamos de também repetir: a Estética da Luz aliada ao conceito de Amor.

A sobrevivência do antigo, que os medievais recuperaram e modificaram, nos vem pela repetição de personagens, de tema e de signos como o da própria Troia. O monumento da mentalidade ocidental, a cidade que caiu após uma longa guerra se desenrolar aos pés de suas muralhas. A guerra que todos temos em nosso imaginário quando pensamos em heróis, em batalhas, em cólera, em deuses e homens, em belas princesas, em relações de pai e filho, de primos, amantes, de morte e glória e de memória.

No século XIX, em 1876, o arqueólogo Enrique Schliemann demonstrou que a Guerra de Troia tinha um fundamento histórico, desenterrando as ruínas e comprovando também a existência de outras Troias, construídas umas sobre as outras. No mesmo século desta descoberta, temos a construção romântica da interioridade. Por isso, o pensamento humano consciente, apoiado na percepção da individualidade, somente se realizará totalmente na viagem interior do homem do século XIX.

Apesar da tradição oral do medieval, da Península Ibérica, que na prosa se traduzia em fragmentarismo e cortes bruscos, na *Crónica Troiana* o tempo fica mais linear, a linguagem busca, ainda que não alcance sempre o sucesso de uma estrutura bem acabada, uma ordenação

espaço-temporal. Há um esforço de relatar a guerra através de uma representação panorâmica, histórica, com pretensão de verdade.

O senso comum, a leitura contemporânea e a intelectualidade mantêm os elementos medievais, inclusive a fórmula hagiográfica que muito interferiu na estrutura da prosa. Por exemplo, a identificação da origem – no caso da própria guerra, os dados de caráter historiográfico e os motivos para sua deflagração; e dos heróis, seu caráter precoce, seu passado de virtudes, como eloquência, inteligência e coragem, etc.

É interessante notar que é essa visão, de um herói manso, piedoso, familiar, sério e honrado, que defende seu país a qualquer custo, a que chega aos nossos dias. A arrogância de Aquiles tem força em Homero, mas a visão que os medievais têm da *Ilíada* é que ficou no imaginário ocidental e que inspira novas versões da Guerra de Tróia, como o recente filme hollywoodiano *Troy*.

Heitor é um herói, já em Homero, que dista dos demais e de Aquiles, em especial. Sempre em contraposição, um de cada lado da guerra, podemos ver que o semideus e Heitor têm condutas distintas. O amor do príncipe troiano por sua mulher, seu filho e também por Tróia são explorados nos outros textos que são criados sobre esta guerra nos séculos posteriores.

Assim, a visão que se representa na Idade Média é de Heitor como o perfeito cavaleiro. Ele segue o código de honra da Ordem da Cavalaria, que observa as virtudes teológicas e cardeais da Igreja. Este modelo de herói é, também, o que demonstra mais força no imaginário atual do herói. O que está disposto a sacrifícios, o que pensa mais nos outros do que em si, o que coloca seu coração em sua cidade e na sua família.

Na *Crônica Troiana*, vemos também a “conversão” de muitos caracteres pelo amor, fugindo ao relato central das adversidades, das batalhas. Os valores cavaleirescos de lealdade, valentia, fidelidade e honra são muito explorados, também nas releituras da guerra de Troia.

A consciência do espírito está de certa forma diluída, mais intuitiva do que concreta, na narrativa histórica sobre Troia e seus reis, nos derramamentos discursivos entre amantes, no lamento e na coita de cavaleiros e damas, na Luz que permeia a bondade e a beleza de cada personagem, cada discurso, cada episódio.

A novela versa sobre o tema da guerra de Troia, mas também sobre o amor que acontece durante a guerra. As feições descritas no texto, de personagens a cenários, revelam a construção de um conjunto que irradia a Beleza. É, afinal, na plasmação do texto, no discurso,

que aparece a essência da estética medieval. O amor, por sua vez, ocupa todo o espaço da emoção patética, pois ele é entendido como a emoção mais repleta de generosidade.

Desta forma, poderemos enxergar o que essa novela de cavalaria do Ciclo Clássico vivifica. O que sobrevive da *Ilíada* na Península Ibérica medieval é o mesmo espírito que se revelava em Homero, e que através do amor cortês e do discurso iluminado da prosa em questão se reanima.

Queríamos detectar o que sobreviveu desde a Antiguidade de mais essencial e verificar como essa autoconsciência do indivíduo encontra ambiente propício para emergir de outra forma no discurso cavaleiresco do medievo ibérico. A Luz é a estética, é o caminho e o modo. E a consciência é consequência da criação do discurso. Criou entre os gregos a materialidade, e se aprofundou no medievo com a alteridade e a fraternidade.

O espírito grego, ou o imaginário de qualquer povo, constrói-se e se sustenta a partir de elementos culturais que passeiam por esse grupo de pessoas ou nação, em um determinado tempo. Assim, a identidade de um grupo social, o sentimento de pertença das pessoas que dele fazem parte e a consciência de que são indivíduos parte de um todo, já que ainda não podemos falar propriamente em subjetividade, tem estreita relação com a arte criada nesse espaço/tempo, e na herança cultural que dialoga com o povo em questão.

Os gregos não se viam como um povo. A guerra de Troia é o que os une, e que acaba por identificá-los. Os gregos, os aqueus, os aguiivos, são identificados a partir do confronto com o inimigo em comum. A percepção de si, o pressentimento da identidade se dá através do enfrentamento nas batalhas. O olhar dos troianos, o olhar do outro, é que leva a olhar para si.

Da mesma forma, as emoções provocam o olhar do homem para seu interior. O amador enxerga o amado e acaba vendo a si mesmo. Quando o homem se apaixona percebe seus sentimentos, sua dor, seu coração, seu interior. Pela alteridade a autoconsciência começa a se desenhar no pensamento do homem medieval.

Os personagens fazem seus lamentos, ou seja, revelam em palavras seu sofrimento, descrevem sua coita, organizam as contradições dos sentimentos, ações e razões em falas. O pensamento se racionaliza por causa das emoções: o discurso criando a consciência individual.

No momento de tensão é que ocorre o movimento, é a partir desses momentos que irrompem as coisas mais essenciais. Assim era nas batalhas de amor que cada um dos personagens envolvidos em romances viviam. Assim acontecia na luta vivida na Idade Média,

não pelos personagens da *Crónica Troiana*, mas desta vez pelo homem galego.

Ele se digladiava em descobrir e afirmar a sua identidade e pertença na medida em que se desenhavam, ou se confirmavam, as fronteiras na Península e também na Europa. Enquanto isso, emergiam as línguas vernáculas enquanto tal em literaturas próprias, como a *Crónica Troiana*, que se distinguia de traduções em castelhano e em português, apresentando traços próprios da língua galega em formação.

O latim e os romances eram cada vez mais inadequados ao homem europeu e nascia devagar uma nova cultura. A longa Idade Média acolheu e moldou a partir da guerra que era se apartar de um mundo cultural e iniciar outro, conjugando todas as forças que envolvem uma sociedade de visão integral, que entende os fenômenos como um todo. A religião e a política, as artes e os novos sistemas que o medievo trouxe, como as universidades e a Ordem de Cavalaria que insistimos em citar, tudo tem a ver com a concretude e o fôlego que a prosa deu a este processo de conhecimento do homem sobre si mesmo.

Dessa forma, extrapolando os limites da arte, se é que eles existem, temos nas relações sociais e culturais da Idade Média um ambiente propício para que desabroche o espírito que brotou com os gregos. É um período de tensão em todos os âmbitos e também uma época em que o outro está em evidência.

Graças à doutrina cristã o exercício da alteridade é estimulado e na vinculação com o próximo é que se percebe qualquer unidade e, mais importante do que isso, o homem percebe-se a si como indivíduo. É enxergando o diferente, verificando similitudes, buscando uma unidade, que se adquire identidade; é vendo o que não somos que vemos quem somos. Ou seja, negativamente, baseando-se na diferença, pode-se construir uma percepção clara do próprio homem. Dissocia-se do outro e verifica-se a si.

A Idade Média imprimiu aos personagens gregos sua visão de mundo cristã, com valores morais, estética específica e uma necessidade de linearidade histórica que não existia em Homero. As novelas do Ciclo Troiano não possuem a ação dos deuses em seus enredos. Em lugar disso, ocupam o espaço vacante com episódios amorosos, dedicados às suas damas e às desventuras amorosas que ocorrem entre as batalhas.

A coletividade do homem medieval também pode ser um fator que contribui para que este ambiente seja tão favorável para a percepção do indivíduo. Em uma sociedade que holisticamente une a língua, a fé, a guerra, o aprendizado e a arte, há uma noção de coletivo, de nação, que precisa de partes para a engrenagem. Uma unidade regrada, ordenada,

harmônica, Boa e Bela, em que o indivíduo se encaixa.

Isso não se dá sem grandes tribulações. Afinal, entre diferenças de classes, fome, pestes, invasões e grandes batalhas, línguas e nações em formação na angústia de se afirmarem, na tensão da identidade que não se acha, nas culturas tão distintas de religião e do paganismo, as universidades em mundo analfabeto, tudo isso gera um caldeirão de constante transformação.

Com uma base estável polarizada – a Antiguidade Clássica e o Cristianismo – onde buscar apoio, tudo o que pairava durante a Idade Média era desconhecido e, por isso, frágil. Mas pela ordem, códigos, regras e unidade supracitadas o homem medieval seguiu conquistando a sua própria alma, seu espírito de ação e emoção singular.

A autonomia do pensamento do homem, que está nas escolhas que o amor lhe impõe, encontra estímulo para a decisão e ação. O *páthos* amoroso suscita dúvidas, reflexões, questionamentos. Em cada culpa, desejo de morte, em cada promessa ou gesto dos amador o novo espírito humano aparece.

A tentativa de unidade que os medievais dedicavam a tudo que os cercava – em contraposição à fragmentação dos gregos, que enxergavam as *pólis* e os heróis, e a si mesmos em partes com significado frágil, imperfeições humilhadas pela “realidade” do Olimpo – propiciou o olhar para o indivíduo. A matemática da Estética da Luz, conferia a cada parte a importância para a conquista e manutenção da harmonia do conjunto. Na dignidade do indivíduo que manifesta a Luz em si, na Beleza particular de cada feição, virtude moral, destreza de fala e pensamento lógico, está o reconhecimento do valor pessoal.

Essa manifestação que é criada nas palavras da novela de cavalaria reflete o homem medieval. Enquanto a obra literária que nos serviu de *corpus* nesta pesquisa constrói retratos, descrições e espaços narrativos, em lacunas do que brilha e deixa rastros de luz, ela também representa o ser humano do medievo, com suas heranças e bagagens clássicas, que, ainda que idealmente, acolhem o outro em bondade, enxergam sua beleza e tomam a alma humana de momentâneas revelações de si mesmos.

A *Crônica Troiana* apresenta em alguns momentos uma sutileza psicológica em um período em que não havia ferramentas para isso, porque para ser criativo e inovador, é imprescindível que se esteja em uma sociedade que valorize estas características. Mas na Idade Média a poética consistia na emulação dos cânones literários. A novidade, a autoria, a subjetividade sequer tinham sido inventadas.

Desta maneira, os rasgos psicológicos que ocorrem são espontâneos, e acontecem quando se procura dizer alguma coisa. No caso, quando se tenta falar o amor, da forma iluminada que regia espiritualmente esse sentimento – o que, como vimos, consistia em uma amálgama de ética, estética e metafísica – a cultura medieval.

A criação, sim, se dá pela palavra, pelo esforço em exprimir as paixões dos personagens – tão grandes que são, monumentos herdados de Homero e de toda a mitologia grega –; o discurso da novela de cavalaria acaba criando. E o que ele criou foi uma nova forma de pensamento – ou espírito, na acepção das funções da alma do ser humano.

O pensamento do indivíduo que vemos na *Crónica Troiana* já tinha dado sinais em outros momentos da literatura ocidental e o primeiro que conseguimos detectar é Homero. Essa nova forma do pensamento, que apresenta autonomia e reflexos de subjetividade nos textos ficcionais, caminha com toda a tradição filosófica e teológica, transformando paradigmas intelectuais, amadurecendo e impregnando a mentalidade da comunidade europeia aos poucos.

A língua no contexto criador demonstra que os textos orais de Homero, em grego arcaico, e a também oralidade medieval, em língua galega, revelaram muito do ser humano. A tentativa de uma cultura escrita no medievo, com cópias sucessivas de uma língua que ainda tentava se formar e afirmar, pode construir um novo pensamento.

O imaginário cultural do medievo, então, serve como um suporte para que a percepção que o homem tem de si desponte em algumas obras literárias. O novo ser humano aparece na Galiza da Idade Média – mas não só, obviamente a aparição deste espírito na literatura não se restringe a uma região ou período, como já ressaltamos em ressalva acima –, em meio ao amor que poucos séculos depois se ampliará com o maneirismo de Camões, sobretudo, em uma longa trajetória do amor melancólico e da saudade tão fundamental para literatura ocidental.

O famoso soneto camoniano “Amor é fogo que arde sem se ver” apresenta essa nova ideia de amor que surgira no medievo alguns séculos antes:

[...] é um cuidar que ganha em se perder;

é querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter por quem nos mata lealdade
(CAMÕES, 1999, p. 155).

A vassalagem do amor e a lealdade ao amado, a dor que se deseja sentir, tudo é

expresso por Camões. A poesia dele apresenta a angústia amorosa medieval do amor cortês, que exagera expressão da dor e demonstra, ao mesmo tempo, uma leve satisfação masoquista em senti-la.

Também Bocage, por exemplo, foi herdeiro, desta concepção de amor. No soneto abaixo está manifesto o desejo pelo sofrimento que contraria a razão, bem como a cruel indiferença da mulher, idealizada e interdita – aqui pelo desamor, pela ausência de reciprocidade do sentimento do eu-lírico:

[...] Se (conhecendo o mal) não dás a cura,
Deixa-me apreciar minha loucura;
Importuna Razão, não me persigas.
[...]
Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe; e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela
(BOCAGE, 1958, p. 85).

Podemos constatar que este transbordamento do amor, que o discurso literário realiza, converge para a Estética da Luz. A Beleza, a Bondade, a Justiça fazem parte do Deus cristão que nada mais é do que o próprio Amor. Feitos à sua imagem e semelhança, os homens buscam criar, pela emanção amorosa do discurso, em um ato de bondade e alteridade. Uma criação que revela este processo e também a própria “humanidade”, isto é, a própria consciência do espírito que existe separado de Deus e do Estado.

As metáforas e analogias da novela de cavalaria medieval nos deixam entrever o ser humano que a transferência cultural da versão do texto grego trouxe de Homero. O diálogo com os mitos da herança greco-latina, a reescritura da Guerra de Troia, impulsionaram outra reparação da autoconsciência do indivíduo.

As aparições que o pensamento eminentemente humano tem na literatura são uma travessia, e essa passagem é intermitente. O que podemos fazer para captar essas idas e vindas é perceber a pulsão que elas deixam como rastros na arte. Conquista-se o espírito do indivíduo pela narração dos episódios amorosos e pelas descrições luminosas.

O que nos ficou deste exame da *Crônica Troiana* é justamente o espírito humano, presente no texto em uma conexão nada óbvia com o espírito visto em Homero por Bruno Snell e que revive na obra que rememora a guerra de Troia. No pensamento e também na ação do homem percebe-se uma mudança intelectual, em um caminho que torna mais nítidas as funções espirituais relacionadas com o sujeito: o conhecer, o sentir, o agir. As relações lógicas

encadeadas nas palavras dos diálogos e monólogos do texto revelam um novo olhar sobre a individualidade, o corpo, as decisões pessoais, o uso da razão particular no discurso, a partir da estrutura mental do homem.

O Amor humano, em seu sofrimento, em sua compaixão é uma consciência espiritual das emoções que o período medieval abraça. A Luz da Verdade, da Beleza, da Bondade e da criação incide e transborda deste novo espírito e a *Crónica Troiana*, em sua simplicidade de novela de cavalaria, apresenta essas nuances do espírito humano criado entre seus episódios, nas palavras em galego, de coita, de alvura e afins.

A pesquisa que realizamos e a análise, que dela derivou, apontaram muitos caminhos. Vias se abriram e estas se capilarizaram em possibilidades infindas a serem investigadas. Esperamos que este estudo, então, sirva como inspiração para que outros se aventurem pelas veredas da Literatura galega medieval. Há muito que se pensar sobre a *Crónica Troiana* em sua relação com a *Iliada*, com a linguagem e com o ser humano. O esplendor das imagens de Luz criadas, associação destas com o *páthos* amoroso, a inspiração do pensamento individual, a graciosidade dos diálogos e dos retratos são uma pérola subestimada por demasiado tempo.

REFERÊNCIAS

A DEMANDA do Santo Graal: manuscrito do século XIII. Texto sob os cuidados de Heitor Megale. São Paulo: Edusp, 1988.

ANTOLOXÍA da prosa literaria medieval. (Org.) Xosé R. Freixeiro Mato. Vigo: A Nosa Terra, s/d.

AGOSTINHO, (Santo). *A Doutrina Cristã*: manual de exegese e formação cristã. São Paulo: Paulinas, 1991.

_____. *Confissões*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores, v.2).

_____. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [S.d.].

ARISTÓTELES, Horácio e Longino. *A Poética clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. *A Novela no início do renascimento: Itália e França*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Campinas: Hucitec, 1995.

_____. *Questões de Literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2006.

BOCAGE, Manuel Maria du. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

BRANDÃO, Junito. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, s/d.

CÂMARA, Bira. *Luciano de Samóstasa: um precursor da ficção científica*. Disponível em: <<http://jornalivros.com.br/2013/03/luciano-de-samosata-um-precursor-da-ficcao-cientifica/>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra completa de Luis de Camões*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

CANCIONEIRO da Ajuda. Reimpressão da Ed. Diplomática de Henry H. Carter. Introdução Maria Ana Ramos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

CANTIGAS Medievais. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 20 fev. 2017.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAPELLANUS, Andreas. *De Amore*. Texto original e tradução em castelhano de Inês Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: El Festin de Esopo, 1985.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra, 1973.

CATECISMO da Igreja Católica. Edição típica vaticana. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

CERDAS, Emerson. *A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na Antiguidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

CICERO, Marco Túlio. *Do orador e textos vários*. (Trad). Fernando Couto. Porto: Res Editora, s.d.

DIAS, Aida, et alii. *História da Literatura Portuguesa, v.2: renascimento e maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 2001.

DIAS, Gonçalves. *Poemas de Gonçalves Dias*. (Org.) Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro, 1996.

DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Vera Ribeiro (Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBY, Georges. *A história continua*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1993.

_____. *A sociedade cavaleiresca*. Lisboa: Teorema, 1990.

_____. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *As damas do século XII*. São Paulo: Companhia de bolso, 2013.

_____. *O tempo das catedrais*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993. (Nova História).

_____. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

ECO, UMBERTO. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. (Org.). *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*, v. 1. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1994.

FONTES, Maria Helena Sansão. Camões: do ideal épico cruzadístico às líricas esquivanças do amor. In: *O Marrare*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, p. 69-77, set. 2004.

GOMBRICH, E. A. *A história da Arte*. Rio de Janeiro, LTC, 1999.

GRIMAL, Pierre. *O Teatro antigo*. São Paulo: Martins Fontes, [S/d.].

HESÍODO. *Teogonia: os trabalhos e os dias*. (Trad.) Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

HERÁCLITO. Fragmentos. (Trad.) José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os Pensadores, v. Pré-Socráticos.).

HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. Edição dirigida e prefaciada por Vitorino Nemésio. São Paulo: Difel, 1971.

HISTORIA Troiana. K. M. Parker (Org.) Santiago de Compostela: CSIC-Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1975.

HOMERO. *A Ilíada*. (Trad.) Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. *Odisséia*. (Trad.) Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

LAPA, M. Rodrigues. *Crestomatia Arcaica*. Lisboa: Sá da Costa, 1976.

LE GOFF. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

_____. *Os intelectuais na Idade Média*. Lisboa: Gradiva, 1983.

LESSING, G. E. *De teatro e literatura*. Intr. e notas de Anatol Rosenfeld. Trad. Dos originais alemães de J. Guinsburg. São Paulo: E.P.U., 1991.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre a poesia e a pintura*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.

LIMA, Leonila Maria Murinelly. *Amadis de Gaula: entre as fendas dos códigos da Cavalaria e do Amor Cortês*. Niterói: Editora da UFF, 2011. (Estante Medieval).

LORENZO, Ramón. Da Ilíada á Crónica Troiana. A visión dos heroes e do mundo e que se moven. In: CONGRESSO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL. SANTIAGO DE COMPOSTELA, 1., Dic.1985. *Actas Del....* 1985. p 101-116.

CRÓNICA TROIANA. LORENZO, Ramón (Org.). A Coruña: Real Academia Galega, 1985. (Documentos Históricos).

LUKÁCS, György. *A Teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a Retórica Medieval*. Niterói: EdUFF, 2010.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de São Tiago: narrativas do Líber Sancti Jacobi (Codex Calistinus)*. Niterói: EdUFF, 2005.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Rastros de Eva no Imaginário Ibérico*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. (Trad.) Sibylle Muller e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa: roteiro das grandes literaturas*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MONGELLI, Lênis Márcia (Org.). *Trivium & Quadrivium. As Artes Liberais na Idade Média*. Cotia (SP): Íbis, 1999.

MONGELLI, Lênis Márcia; Vieira, Yara Frateschi (Direção Massaud Moisés). *A Estética Medieval*. São Paulo: Íbis, 2003.

MOURÃO, Gerardo Mello. De gregos e Troianos. Fortaleza: Ed. Premium, [S.d.]. Texto escrito pelo poeta Gerardo Mello Mourão para a novela Cartas de Pilos publicada no livro Novelas Reunidas de Natalício Barroso. Disponível em: <www.cronopios.com.br>. Acesso em: 13 jun 2013.

OVÍDIO. *A Arte de Amar*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Heroides*. Lisboa: Cotovia, 2016. (Clássicos).

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica, v. 1*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

_____. *Estudos de história da cultura clássica, v.2: cultura romana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da Argumentação: a nova retórica*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PLATÃO. *A República*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 1997. (Os Pensadores).

_____. *Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades*. (Trad.) de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1973.

_____. *Diálogos V: O Banquete, Mênon, Timeu, Crítias*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

THE complete works or William Shakespeare. New York: Grosset & Dunlap, 1911.

SACROSANCTUM Concilium: Constituição do Concílio Vaticano II Sobre a Sagrada Liturgia. Petrópolis: Vozes, 2013.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. *Para ler os medievais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SNELL, Bruno. *A descoberta do Espírito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

SPINA, Segismundo. *Do formalismo estético trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TRATADO sobre as virtudes do cavaleiro. Ed bilíngue de Ricardo da Costa. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/traducoes/textos/o-livro-da-ordem-de-cavalaria-c1274-1276>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. A bela morte de Aquiles. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. (Trad.) de Joana Angélica d'Ávila. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

VILAVEDRA, Dolores. *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Galáxia, 1999.

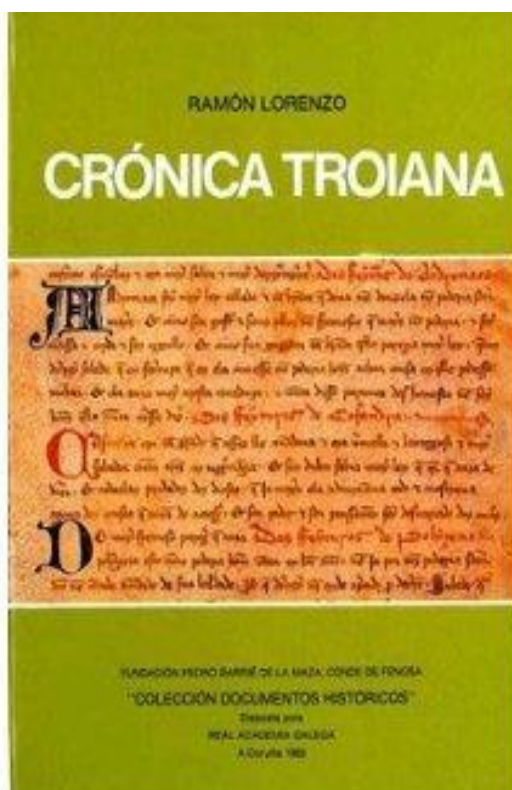
VIRGÍLIO. *Eneida*. (Trad.) de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã*. (Trad.) Markus Heidiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. (Trad.) Joaquín Chamorro Mielke. Madri: Akal, 2010.

ANEXO - Ilustrações

Figura 1 – Capa da edição de Ramón Lorenzo da *Crónica Troiana*.



Fonte:

<http://www.cultureduca.com/blog/lalirica-galaico-portuguesa-7/>

Figura 2 – Manuscrito da *Crónica Troiana*.



Fonte: <http://literaturagalega.as-pg.gal/etapa-medieval/as-lendas-de-troia-ou-ciclo-clasico.html>

Figura 3 – A Anunciação: Janela de vitral da catedral de Chartres



Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 182.

Figura 4 – Ulisses reconhecido por sua velha ama: vaso no estilo de “figuras vermelhas”

Século V a.C.altura 20,5; Museo Archeologico Nazionale, Chiusi



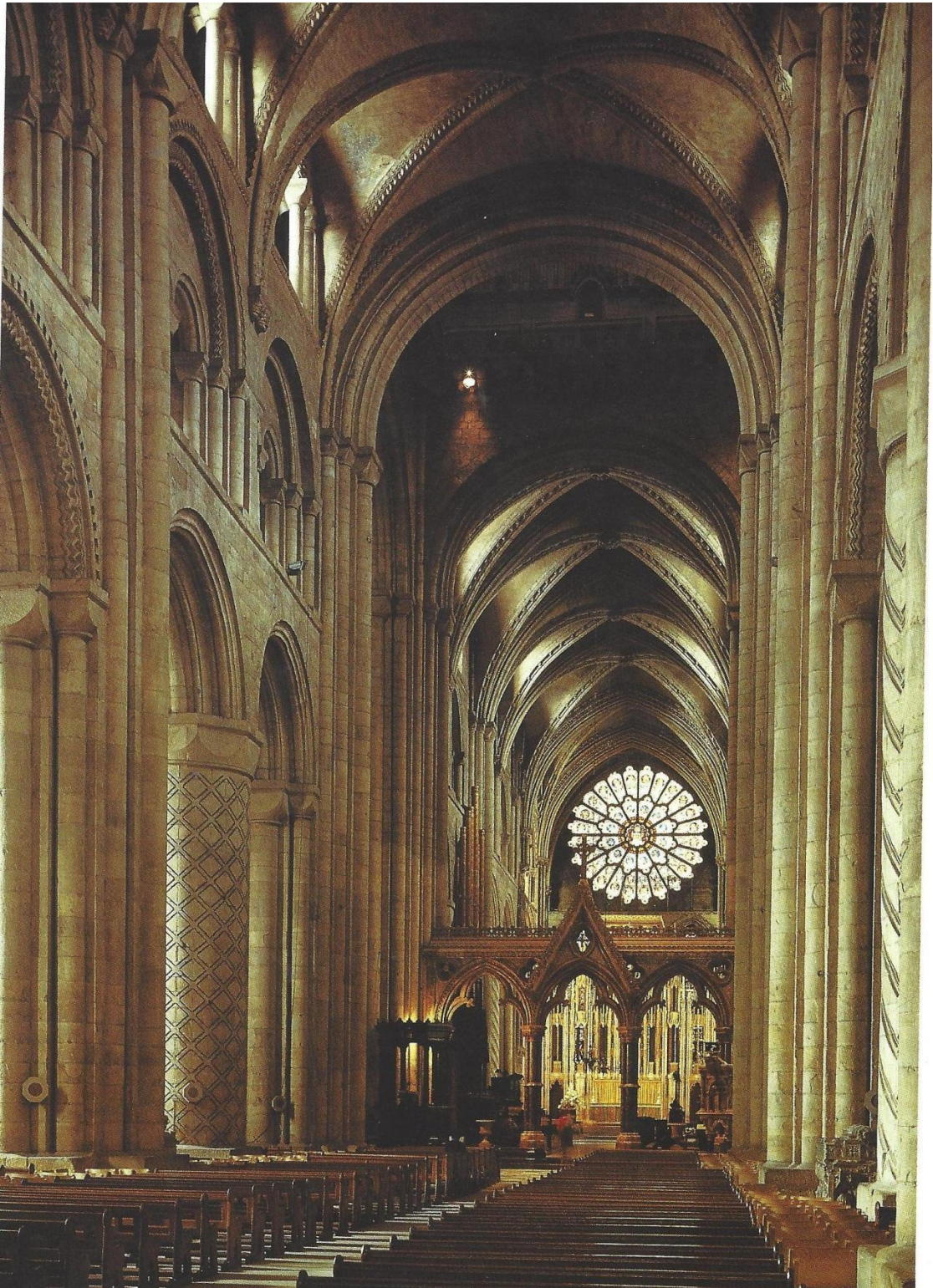
Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 95.

Figura 5 – Castiçal de Gloucester



Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 178

Figura 6 – Nave da catedral de Durham, 1093-1128



Fonte: GOMBRICH, 1999, P. 174