



Tradução, transculturalidade e ensino: de Christine de Pizan à contemporaneidade

Volume 2

Luciana Calado Deplagne
Roberto Carlos de Assis
(Orgs)





Este volume, dividido em três seções, explora os territórios, muitas vezes sobrepostos, situados entre história, filosofia, literatura, tradução, ensino, a partir de um apanhado de quatorze textos que (re)percorrem saberes crítico-biográficos de mulheres medievais e também experiências de tradução em várias épocas, construídos por ocasião dos já consolidados Seminário de Estudos Medievais na Paraíba (SEMP) e Encontro Nacional de Cultura e Tradução (ENCULT), em suas VI e V edições, respectivamente.

Ambos os eventos, realizados em 2021, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, inspiraram e constituíram, com o rigor acadêmico e a leveza dos gestos de admiração e amizade, percursos de pesquisa e ensino feitos de descobertas, interpretações inovadoras e diálogo colaborativo multidisciplinar, que constantemente adquiriram feições de paixão pelo objeto de estudo. Assim, nas duas primeiras partes do livro, a leitora e o leitor encontrarão retratos singulares e por vezes inesperadamente modernos de mulheres medievais - Christine de Pizan, Hildegarda de Bingen, Trotula di Ruggiero, Teresa d'Ávila, Marguerite Porete - inconciliáveis com os estereótipos erradicados nos imaginários sucessivos: nos deparamos com outros olhares sobre essas mulheres notavelmente autônomas, instruídas, habilidosas e rebeldes. Em seguida, o volume apresenta questões de tradução em múltiplos objetos e perspectivas, estudados sob a ótica de abordagens linguísticas e culturais que interagem sem eliminarem-se, e que inserem o trabalho dos tradutores e tradutoras no seu âmbito transcultural/político de atuação absolutamente indispensáveis na sociedade.

Falar sobre esses temas de modo cruzado e plural transcende as especificidades de cada campo do saber e nos dá bases para interrogarmos o mundo que nos cerca; equivale ainda a mobilizarmos esforços em prol da pesquisa, do ensino e da esperança na Universidade Pública do Brasil. Celebremos, pois, mais essa importante contribuição aos estudos feministas, medievais e de tradução!

Karine Simoni
Universidade Federal de Santa Catarina



Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne . Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE, com estágio doutoral na Université Blaise-Pascal - Clermont-Ferrand/França. Tem Pós-Doutorado pela Universidade Nova de Lisboa. Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB. No Programa de Pós Graduação em Letras/UFPB, atua em duas linhas de pesquisa: Estudos Medievais e Estudos Decoloniais e Feministas. É coordenadora do Grupo Christine de Pizan(CNPq), membro do GT da ANPOLL, Mulher e Literatura, e da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM).



Roberto Carlos de Assis. Doutor em Linguística Aplicada, com área de concentração em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução - ABRAPT (2017-2019). Vice coordenador do GT de Tradução da Associação Nacional de Pós graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – Anpoll. Professor Associado do Departamento de Mediações Interculturais da Universidade Federal da Paraíba, atuando no Bacharelado em Tradução e no Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL.

**Luciana Calado Deplagne
Roberto de Assis
(org.)**

**TRADUÇÃO,
TRANSCULTURALIDADE E ENSINO:
De Christine de Pizan à contemporaneidade
Volume 2**

**PPGL/PROPESQ/CNPq
Grupo Christine de Pizan
2023**



PROPESQ
Pró-Reitoria de Pesquisa UFPA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Valdiney Gouveia
Reitor

Liana Filgueira Albuquerque
Vice-reitora

Valdir de Andrade Braga
Pró-Reitor de Pesquisa

Rodrigo Freire de Carvalho e Silva
Diretor

Marcelo Sitcovsky Santos Pereira
Vice-Diretor

Marco Valerio Classe Colonnelli
Coordenador do PPGL

Adriana Cláudia de Sousa Costa
Capa

Todos os textos são de inteira responsabilidade dos/das respectivos/as
autores/as.

COLEÇÃO PÓS-LETRAS

Conselho Científico Editorial

Alice Tavares (Universidade Nova de Lisboa)
Ana Cristina Bezerril Cardoso (UFPB)
Ana Miriam Wuensch (UnB)
Camila Nathália de Oliveira Braga (UFPB)
Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva — UFERSA
Cláudia Brochado (UnB)
Guilherme Queiroz (UFPB)
Helano Ribeiro (UFPB)
Juan Pablo Martín Rodríguez (UFPE)
Juliana Steil (UFPE)
Luciano J. Vianna (UPE)
Maria Graciele de Lima (UFPB)
Martina Matozzi (Universidade de Coimbra)
Monique Pfau (UFBA)
Paloma de Oliveira (SEECT-PB)
Renan Marques Birro (Universidade de Pernambuco/Campus Mata Norte)
Sinara de Oliveira Branco (UFCG)
Tânia Liparini Campos (UFPB)
Wiebke Röben de Alencar Xavier (UFRN)

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

T758 Tradução, transculturalidade e ensino: de Christine de Pizan à contemporaneidade, v.2 [recurso eletrônico] /
Organização: Luciana Calado Deplagne, Roberto Carlos de Assis. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2023.

Recurso digital (3,45 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-341-5 v.2

1. Literatura Medieval. 2. De Pizan, Christine, 1363-1430 – Escritos. 3. Tradução, literatura e cultura. 4. Historiografia.
I. Deplagne, Luciana Calado. II. Assis, Roberto de.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 82'04

Elaborada por: Susiquine R. Silva CRB 15/653

Sumário

Apresentação	7
--------------------	---

Christine de Pizan no Brasil: ensino e pesquisa

Ensinando e aprendendo a Cidade das Damas desde a graduação.....	12
<i>Ana Miriam Wuensch</i>	
Alguns apontamentos sobre a recepção dos clássicos n'A Cidade das Damas de Christine de Pizan	30
<i>Ana Carolina Corrêa Guimarães Neves Alvarenga</i>	
Christine de Pizan e seus manuscritos: outra possibilidade de pesquisa histórica.....	48
<i>Stephanie Sander</i>	

Idade Média, Idade das mulheres: mística, medicina e literatura

A medicina fitoterápica de Hildegarda de Bingen	68
<i>Maria Cristina Martins</i>	
Visões da humanidade, por Hildegarda de Bingen	83
<i>Mirtes Emilia Pinheiro</i>	
Micer Francisco Imperial (séc. XV), Dante Alighieri e as visões	103
<i>Geraldo Augusto Fernandes</i>	
Trotula di Ruggiero (1050-1097) e o pensamento sobre a saúde feminina no século XI	115
<i>Luciano José Vianna</i>	
<i>Rita de Cássia Rodrigues</i>	
Com o divino amigo: considerações sobre aspectos da lírica trovadoresca em <i>Coloquio amoroso</i> de Teresa d'Ávila	137
<i>Maria Graciele de Lima</i>	
Alegorias que traduzem a subversão: a construção discursiva na obra de Marguerite Porete	147
<i>Yasmin de Andrade Alves</i>	
<i>Luciana Calado Deplagne</i>	

Tradução, transculturalidade e intermedialidade

Permanência e renovação da obra de La Fontaine	161
<i>Ana Cristina B. Cardoso</i>	
“Eu acabei sendo o meu nome”: análise sobre a tradução de nomes próprios na antologia <i>The Complete Stories</i> , de Clarice Lispector, tradução de Katrina Dodson ..	182
<i>Aurielle Gomes dos Santos</i>	
<i>Sinara de Oliveira Branco</i>	
Itens culturais e notas do tradutor na tradução francesa de <i>Tupinilândia</i> , de Samir Machado de Machado	197
<i>Ellivelton Pereira Lima</i>	
<i>Marta Pragana Dantas</i>	
A composição de uma língua: tawada entre a tradução e o sonho	213
<i>Helano Ribeiro</i>	
<i>João Gabriel Gomes</i>	
Notas sobre o romance estadunidense <i>The Queen’s Gambit</i> (1983), de Walter Tevis, e sua adaptação homônima (2020)	227
<i>Yuri Jivago Amorim Caribé</i>	
Autoras e autores	246

Apresentação

A imagem da capa deste livro sugere uma concepção de tradução a partir da figura da escritora medieval Christine de Pizan e suas múltiplas atuações como tradutora. Foi inspirada em uma iluminura do século XV, pertencente a um dos manuscritos da autora¹ em que se vê Christine de Pizan representada em seu quarto de estudos, em posição de autoridade, face a clérigos sendo por ela instruídos, na parte oculta da iluminura.

A imagem de autoridade intelectual é uma constante nos diversos manuscritos iluminados de Christine de Pizan. Esta autora, que de todos os autores medievais, detém o maior número de manuscritos conservados (Ouy, Reno, Villela-Petit; 2012)², se apropriou de forma primorosa de duas mídias diferentes para difundir seu pensamento: o texto e a imagem. Christine de Pizan, enquanto autora dos manuscritos e igualmente criadora e coadjuvante das iluminuras neles veiculadas, conseguiu construir uma autoridade em torno de seu status de escritora, mulher de letras e defensora das mulheres. Graças à concepção de suas iluminuras, a imagem de sua silhueta, amplamente reproduzida, fez da autora uma figura cada vez mais conhecida até mesmo por quem nunca leu suas obras.

Primeira escritora de profissão, Christine de Pizan atuou também na ilustração, na entrega dos manuscritos aos mecenas, nas cópias e supervisão de todo processo, alcançando em vida um expressivo reconhecimento por seus pares. Muitos de seus manuscritos foram traduzidos para inglês, holandês, português, ainda nos séculos XV e XVI, atestando o renome da autora e o relevante alcance da circulação de suas ideias, em especial seu pensamento precursor de crítica às desigualdades de direitos entre os sexos e a toda forma de misoginia, crescente no contexto de produção de seus manuscritos e nos séculos seguintes, ditos “modernos”.

1 *Proverbes moraux*, de Christine de Pizan, Manuscrito Harley 4431, f. 259v, British Library.

2 OUY, Gilbert Ouy, RENO, Christine, VILLELA-PETIT, Inès. *Album Christine de Pizan*. Paris: Brepols, 2012.

Além de uma profícua produção e de variados temas e gêneros, que vai de baladas de amor à manual de guerra, do sentimental ao político, da biografia ao manual didático, Christine de Pizan revela-se ainda como tradutora. Entendendo tradução como reescrita e transferência de ideias, é inegável o papel que Christine de Pizan teve no século XV como tradutora cultural, fazendo circular na França releituras de alguns autores, em especial Dante e Boccaccio. Gêneros como “Espelho de príncipe”, “epístolas poéticas”, “narrativas de sonho” e outras tradições literárias foram ressignificados nos escritos christinianos. Adotando uma prática transcultural, a autora constrói uma obra bastante inovadora tanto do ponto de vista da forma, quanto das ideias veiculadas, como se apresenta sua obra-prima, *A Cidade das Damas*³. Esta obra constitui hoje um marco para os Estudos sobre utopismos, História das Mulheres e para a própria História dos feminismos, em grande parte pelo trabalho de divulgação realizado pela tradução.

Esta e outras obras da autora são objeto de discussão deste livro, que reúne algumas contribuições de dois eventos realizados, em 2021, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba: o VI Seminário de Estudos Medievais na Paraíba – SEMP, cujo tema foi «Tradução e Decolonialidade: Christine de Pizan no Brasil» e o V Encontro Nacional de Cultura e Tradução – ENCULT, cujo tema central foi «(Re)Traduções, políticas, (des)construções e dilemas».

Os dois eventos centraram o debate sobre tradução, não apenas no sentido linguístico de transposição de uma língua a outra, mas no sentido mais amplo da tradução intersemiótica, interartes ou intermediária, ou ainda no sentido de tradução cultural, em seu caráter multidisciplinar, a partir das teorias da tradução (Spivak, Bassnett, Lefevere, Simon, Benjamin), da adaptação (Hutcheon, Stam) e da crítica literária e filosófica (Homi Bhabha, Derrida, Butler), entre outros.

Por meio de discussões acerca de tradução, transculturalidade e metodologias decoloniais de ensino, O VI SEMP buscou identificar o estado da arte acerca do conjunto da obra da escritora Christine de Pizan no Brasil, seus escritos traduzidos ou em tradução, os escritos de maior circulação no país, a diversidade de abordagens empregadas em pesquisas e

3 PIZAN, Christine de Pizan. *A Cidade das Damas*. Trad: Luciana Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012. Disponível em: www.grupochristinedepizan.com

ensino acerca dessa escritora medieval. Paralelamente às discussões acerca de tradução e dos estudos christinianos, contribuíram com o debate do Seminário temas em torno de novas abordagens e metodologias adotadas desde o Sul Global, incluindo revisões da Historiografia, Teoria do Medievalismo, Estudos Decoloniais que vêm ganhando força na medievalística brasileira.

Por outro lado, o V ENCULT discutiu as retraduições e suas políticas, (des)construções e dilemas destacando sua complexidade interdisciplinar e transcultural, entre outros, no contexto de “*transfer modes*”, nas relações entre textos e paratextos na história do conhecimento.

Os três dias de eventos contaram com a participação de pesquisadoras e pesquisadores de diversas instituições brasileiras e estrangeiras, integrantes das duas Associações de maior referência nas áreas do evento: a Associação Brasileira de Estudos Medievais e a Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução. Assim como no primeiro volume, os textos aqui reunidos correspondem a uma amostra representativa das principais reflexões suscitadas pelos debates inter/multidisciplinar sobre tradução, literatura e cultura, em diversas temporalidades, da Idade Média aos dias atuais. Em diálogos convergentes se apresentam também as perspectivas teóricas adotadas nos textos, compreendendo ser necessário problematizar certos paradigmas universalizantes da colonialidade do saber acerca da Historiografia, das metodologias de ensino, do fenômeno tradutório.

Este segundo volume de **Tradução, transculturalidade e ensino. De Christine de Pizan à contemporaneidade** divide-se em três partes e segue a mesma proposta do primeiro volume: uma primeira parte sobre os estudos christinianos no Brasil, outra sobre os estudos medievais e novas perspectivas de abordagens, e uma terceira parte voltada para os estudos da tradução em interface com a Literatura. A primeira parte, intitulada “Christine de Pizan no Brasil: ensino e pesquisa”, reúne contribuições dos três minicursos oferecidos durante o evento sobre obras da escritora Christine de Pizan, a partir de áreas de conhecimentos distintas: Filosofia, Literatura e História. A segunda parte “Idade Média, Idade das mulheres: mística, medicina e literatura” traz estudos interdisciplinares sobre figuras de destaque no período

compreendido entre o século XI e o XVI, como Hildegarde de Bingen, Trotula, Dante Alighieri, Margarete Porete, Teresa d'Ávila. É inegável nesses estudos o papel relevante do fazer tradutório para a construção de um novo entendimento acerca do período medieval, seja ao desconstruir a ideia de “Idade Média, Idade dos homens” (Cf. Duby:2011[1988])⁴, seja propiciando estudos comparados diacronicamente e sincronicamente. Finalmente, a terceira parte, “Tradução, Transculturalidade e Intermidialidade”, apresenta contribuições que emprestam olhares históricos, descritivos e críticos de traduções em diversos contextos que envolvem a tradução de fábulas, romances e adaptação de obras literárias para plataformas de *streaming*. Agradecemos aos/às autores/as e à comissão editorial que tornaram este livro possível e desejamos a todos e todas uma boa leitura.

João Pessoa, junho de 2023.

Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Roberto Carlos de Assis
Organizadores

4 DUBY, Georges. *Idade média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.[1988]

*Christine de Pizan no Brasil:
ensino e pesquisa*



Ensinando e aprendendo a *Cidade das Damas* desde a graduação

Ana Miriam Wuensch¹

O texto a seguir apresenta tópicos do minicurso *Ensinando e aprendendo A Cidade das Damas em disciplinas de graduação na Universidade de Brasília*, oferecido de modo *online* durante o VI Seminário de Estudos Medievais da Paraíba “Tradução e Decolonialidade: Christine de Pizan no Brasil”, realizado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB)/Grupo CNPq Christine de Pizan. Registramos a experiência de leitura da obra magistral de Christine de Pizan nas disciplinas de graduação (*Ideias Filosóficas em Forma Literária* - 2012 a 2017- e *Filosofia e Feminismo*, 2020) da Universidade de Brasília (UnB). Destacamos o desenho de um programa de ensino, o intercâmbio com professores convidados, bem como a elaboração de trabalhos discentes, alguns deles compartilhados em comunicações nas diversas edições do Seminário de Estudos Medievais da Paraíba (UFPB).

Preparando-se para ensinar *A Cidade das Damas*

Hesitei por muito tempo em escrever um livro sobre a mulher. O tema é irritante, principalmente para as mulheres. E não é novo. A querela do feminismo deu muito o falar; agora está mais ou menos encerrada. Não toquemos mais nisso. No entanto, ainda se fala dela.

Simone de Beauvoir – *O Segundo Sexo*

A epígrafe acima abre o primeiro parágrafo de *O Segundo Sexo* [1949], e por muito tempo pareceu-me uma afirmação enigmática, até encontrar, por volta dos anos 2000, os textos históricos de mulheres recuperados pelos estudos feministas. Particularmente, a declaração de Beauvoir só fez sentido para mim depois que descobri a existência e o trabalho da escritora medieval Christine de Pizan, no marco inaugural da *querelle des femmes*. Simone de Beauvoir e Christine de Pizan iluminaram-se reciprocamente em minha leitura: ambas colocavam em questão a história das mulheres, cada uma pressupondo e formulando ao seu modo “história” e “mulheres”. E se hoje podemos contar com historiografias e filosofias que as situam em seus

¹ Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Membro do Grupo Christine de Pizan (CNPq/UFPB/UnB) E-mail: anawuensch@gmail.com

contextos, esclarecendo seus conceitos (operatórios ou temáticos), isso favorece nossa compreensão dos problemas que elas enunciaram em seus próprios tempos, e dimensiona a originalidade de seus modos de vida e obras. Mas também indica que há muito que fazer nesta direção dos estudos de textos de mulheres pensadoras em diversos períodos históricos.

Embora a descoberta desta autora medieval tenha gerado em mim diversas perplexidades², decidi apresentar o livro da *Cidade das Damas* para estudantes de graduação, a fim de vivenciar a leitura e as pautas de reflexão formuladas entre eles e elas. Ensinar é uma oportunidade de adentrar num campo de estudos em que o nosso entendimento pode ser formulado de muitos modos, pela comunicação em sala de aula, e pela produção escrita de trabalhos sobre as leituras. Em diversas disciplinas, também ocorre que os docentes sejam levados a reformular e a precisar sua compreensão de leitura diante das questões imprevistas dos estudantes. No caso da *Cidade das Damas*, não se trata apenas de um livro estranho e valioso em diversos aspectos, mas de um mundo *com* mulheres, que emerge pela obra de ficção de *uma autora* medieval. Mesmo que pareça distante, em certas referências de mundo, nos familiarizamos com a obra tanto por seu estilo, quanto pelas vivências descritas e juízos formulados.

Conheci *La Ciudad de las Damas* pela tradução espanhola de Marie-José Lemarchand (2000) durante um evento europeu da Associação Internacional de Filósofas - *10 IAPh Symposium* - Barcelona 2002, quando iniciava meus estudos no feminismo filosófico. Lia aos bocadinhos, traduzindo e revisando, como quem ruma o texto. Somente em 2011, e graças a um colega de filosofia³, conheci a Tese de Doutorado - com estudo e tradução da obra *A Cidade das Damas* - de Luciana Eleonora de Freitas Calado (2006). A oportunidade de leitura da *Cidade das Damas* desde a graduação, certamente passa por sua tradução ao português; reconhecidamente, este é o trabalho de Christine de Pizan com maior fortuna crítica, o que favoreceu o empenho de conservação dos manuscritos e produções de versões por traduções do Livro, para que ele chegasse até nós.

Nesta época, os estudos críticos sobre Christine de Pizan estavam concentrados em outras línguas (inglês, francês, espanhol, alemão), ou em publicações de difícil acesso. Christine de Pizan era então uma autora com renovado interesse de pesquisa, majoritariamente na Pós-Graduação, mas praticamente invisível nas diversas áreas de estudo filosófico no Brasil.

2 Enuncio quatro perplexidades iniciais e uma crítica da leitura de Simone de Beauvoir em relação à Christine de Pizan em “O que Christine de Pizan nos faz pensar”, capítulo de livro organizado por DEPLAGNE, L. *As Intelectuais na idade Média*: João Pessoa, Ed. UFPB, 2015, p. 69 – 90. Publicado originalmente na Revista *Graphos online*. Dossiê Estudos Medievais / v. 15 n. 1 (2013).

3 Dr. Róbson Ramos dos Reis, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Decidi ofertar a disciplina de graduação *Ideias Filosóficas em Forma Literária*, no primeiro semestre de 2012, com o texto básico disponível em português (CALADO, 2006). Parecia ser um espaço disciplinar adequado para propor uma leitura da *Cidade das Damas* a estudantes de diversas áreas da graduação, convidando-os a compartilhar e a demarcar seus interesses na obra. Vale ressaltar que, sendo uma disciplina sem pré-requisitos, tanto estudantes de graduação em Filosofia, quanto de outras áreas do conhecimento, poderiam se matricular.

De minha parte, buscava sublinhar um problema pouco examinado em meio ao tradicional debate entre a Filosofia e a Literatura: em que medida a literatura de mulheres interessa à filosofia? *A Cidade das Damas* seria uma obra de interesse filosófico? Que ideias filosóficas, e em que forma literária é possível reconhecê-las neste Livro? Christine de Pizan pode ser considerada uma filósofa (medieval)? E por qual critério respondemos às perguntas? Tais perguntas, entre outras questões, tornavam-se férteis na medida em que a leitura compartilhada começava na-sala de aula, suscitando atenção aos debates. E o estímulo para ler uma autora medieval na disciplina consistia, justamente, em apreciar e avaliar a relevância filosófica desta obra literária, ou seja, a abertura que *A Cidade das Damas* pudesse operar em nosso entendimento contemporâneo, pelo cruzamento de outras leituras com a reflexão que Christine de Pizan realizou sobre a condição das mulheres em seu próprio mundo. Uma oportunidade para colocar em perspectiva as narrativas *de* e *sobre* mulheres no mundo atual, dimensionando a realidade histórica das mulheres na obra de ficção de uma autora, medieval.

As obras breves *Le Livre des Trois Virtues*, ou *Le Trésor de La Cité des Dames* começaram a circular no mesmo ano de 1405, quando aparece a obra mais extensa, *O Livro da Cidade das Damas*. Juntos, estes trabalhos em prosa não só cumpriam os intentos de Pizan, escritora que se empenhou em “multiplicar essa obra pelo mundo para que elas sejam ofertadas a Rainhas e princesas e grandes senhoras para que a obra seja por elas honrada e louvada e que elas a apresentem às outras mulheres” (PIZAN, *O espelho de Christine*, DEPLAGNE, 2012a p.35). Alçada fama pela ampla divulgação de seus livros nas cortes europeias, Pizan tornou-se uma autora conhecida, ainda em sua época, nas línguas em que suas obras foram traduzidas - incluindo o português. Graças ao interesse e mecenato da rainha dona Isabel, esposa de Alfonso V, circulou na corte portuguesa uma tradução de *Le Livre des Trois Virtues*, intitulada como *O espelho de Cristina ouquel falla dos três estados das mulheres* [1518],

seguida por uma edição de *O espelho de Cristina*⁴ encomendada pela rainha dona Leonor (DEPLAGNE, 2012a, p. 34-35;-LEITE, 2019, p.12).

Desde a nossa primeira oferta da disciplina *Ideias Filosóficas em Forma Literária*, no primeiro semestre de 2012, o curso intitulado “Christine de Pizan: aprendiz e mestra da Cidade das Damas” foi estruturado em um programa gradualmente aperfeiçoado a cada edição, completando cinco edições em 2017. Nestas edições, além de estudantes de diversos cursos de graduação, também compareceram alunos de Pós-Graduação, alunos externos matriculados, assim como houve participação de colegas professores⁵, em apoio e contribuições ao curso.

Leitura compartilhada da *Cidade das Damas* em sala de aula

Algumas figuras históricas se familiarizam excessivamente com o tempo, e seus escritos tornam-se limitados no questionamento intelectual que poderiam continuar a inspirar. Christine de Pizan é o oposto: sua vida continuamente surpreende e seu Livro da Cidade das Damas desperta admiração e novas controvérsias a cada geração de leitores.(tradução nossa).

Natalie Zemon Davis - *The Book of the City of Ladies* (Foreword)

Ao apresentar a autora e sua *Cidade-Livro*, observamos o papel que a personagem Christine cumpre na obra, e como a maestria de Pizan nos faz pensar hoje, pelas estratégias, literárias e filosóficas, empregadas em sua escrita autoral. Do mesmo modo, buscamos estabelecer pontes, desde a sua reflexão original no século XV, até o nosso entendimento atual da condição das mulheres em nosso contexto . As conexões poderiam ser existenciais, políticas, éticas ou estéticas, retóricas e culturais.

Basicamente, no programa de diversas edições do curso “Christine de Pizan: aprendiz e mestra da *Cidade das Damas*” oferecido nas ofertas da disciplina *Ideias Filosóficas em Forma Literária*, consistia em percorrer os seguintes tópicos de leitura e discussão:

- Christine de Pizan, vida e obra, e sua contribuição à *querelle des femmes*. Fortuna crítica da autora; aportes de Simone de Beauvoir à Pizan em *O Segundo Sexo*, vol.I.
- **Livro Primeiro**, até o capítulo X. A narradora Christine padece e desconstrói a misoginia dos costumes e dos livros enquanto vai construindo dialogicamente a *Cidade das Damas* com o auxílio da divina trindade alegórica que rege cada livro da obra:

4 O texto da tradução portuguesa medieval foi estudado em estilística e linguística, sendo que os estudos de tradução foram publicados, respectivamente, em Portugal por Maria de Loudes Crispim (1995), e no Brasil por Lucimara Leite (2019).

5 Na primeira edição do curso, em 2012, participaram da leitura inicial de *A Cidade das Damas* os professores Dr. Hilan Bensusan (UnB), que oferecia a mesma disciplina para o noturno naquele semestre, um curso sobre o poeta Manoel de Barros; e a Dr^a Edla Eggert (PUC-RS), que estava pesquisando autoras medievais. Na segunda edição do curso, palestrou a Dr^a Cláudia Costa Brochado (UnB) sobre *Isabel de Villena e a Querelle des Femmes*. Na quinta edição, em 2017, palestrou a Dr^a Valeska Zanello (UnB) sobre *A violência contra a mulher: o papel da cultura na formação de meninos e meninas*. Também se matricularam no curso a Me.Megue Magalhães de Andrade e o Me. Brunno Hoffmann Veloso da Silva.

Razão, Retidão e Justiça. Autoridade feminina e o mérito da autora Christine de Pizan. A Dama Razão e a lição da ironia. Até o capítulo XXVI: mulheres guerreiras e rainhas e as virtudes da coragem, estratégia, bom senso e prudência. O reino das Amazonas e a fundação da *Cidade das Damas*. Até o capítulo XLII: mulheres sábias, de ciência e arte. As virtudes da sabedoria, do conhecimento e da criação. *Com e contra* Platão, Aristóteles, Agostinho, Tomás de Aquino e Boccaccio. Até o capítulo XLVIII: a questão da virtude como critério de acesso das mulheres à *Cidade das Damas*.

- **Livro Segundo**, até o capítulo XII: A regência da Dama Retidão e sua lição de integridade. As Sibilas e a construção dos muros e edifícios da Cidade. Até o capítulo XXIX: o amor como virtude e suas diversas manifestações. Até o capítulo XLV: reivindicação do estudo para as mulheres; contra o estupro. Até o capítulo LXIX: as virtudes da constância, fidelidade e generosidade. A questão da beleza junto às virtudes: há uma teoria da virtude em Pizan?
- **Livro Terceiro**, capítulos I e II: o acabamento dos telhados e portas na finalização da obra: as chaves da *Cidade* aberta às mulheres do futuro. *A Cidade das Damas* no tempo e na eternidade nos três livros. A Dama Justiça e a lição da redenção: memória e perseverança no propósito. O governo da *Cidade das Damas*. Capítulos III ao XVIII: o martírio de mulheres santificadas (hagiografias) e as virtudes da hospitalidade, fé, resiliência e esperança. Capítulo XIX: advertência e conselho a todas as mulheres. Leituras contemporâneas do assédio, perseguição, tortura e *feminicídio* ou *femigenocídio* de mulheres.

A metodologia de ensino do curso basicamente propunha a leitura individual prévia e uma leitura conjunta em sala de aula. Líamos juntos: passagens selecionadas de cada parte do Livro, acompanhando o movimento operado pelo texto na desconstrução do fenômeno da misoginia, bem como um movimento complementar de construção - metafórica e alegórica - da *Cidade das Damas*. Precedida por uma aula expositiva de tópicos assinalados nos capítulos, líamos então algumas passagens, em voz alta, alternando as vozes. Utilizando o texto básico traduzido por Luciana Calado⁶ também cotejávamos, quando necessário, as demais traduções (espanhola, francesa, inglesa). Na discussão do texto, por vezes eram incluídas outras passagens sugeridas pela turma. Seguia-se com perguntas e solicitação de esclarecimento, ou mesmo aprofundamento de algum tema. Por demanda ou sugestão, recorriamos à bibliografia de apoio, e novas referências eram acrescentadas durante o debate, muitas delas sugeridas pelos estudantes.

Como tarefa avaliativa do curso, cada estudante preparava um roteiro para o trabalho final da disciplina, buscando formular um tema ou questão, selecionando passagens de leitura e vocabulário; preparando o trabalho final, era possível apresentar seu roteiro em Seminário para a turma, onde o interesse de investigação (ou hipótese de leitura) era justificado, seguido por perguntas e comentários, de colegas e da professora.

⁶ Em todas as edições do curso, foi disponibilizada uma cópia da Tese de Doutorado (CALADO, 2006). Também alguns exemplares de seu livro *A Cidade das Damas*, publicado pela Editora UFPB e Editoras Mulheres, no mesmo ano de 2012. Deste modo, foi possível identificar passagens para contribuir com a revisão do texto para a segunda edição desta obra.

Vale destacar o quanto esta prática de compartilhar a leitura em voz alta e debater as compreensões e dúvidas de leitura em sala de aula, junto com os Seminários de estudantes, revelou e potencializou a experiência de habitar, *imaginariamente*, a *Cidade* arquitetada por Pizan. Celebramos a diversidade dos aportes de estudantes de Filosofia, ou a investigação de retratos de mulheres exemplares por suas virtudes narrados no Livro, segundo estudantes de Artes ou de História. Seguimos com atenção o interesse de alunos de Ciências da Informação na biblioteca medieval que Pizan teria acesso na corte de Carlos V. Acompanhamos as possibilidades de crítica literária ou de aportes criativos que aproximavam este Livro medieval das ficções modernas e contemporâneas, pelos estudantes de Letras; também outras aproximações possíveis desta obra aos textos audiovisuais contemporâneos, junto com ou, além de suas áreas de graduação: Direito, Arquitetura, Pedagogia, Ciências Sociais, Psicologia, Enfermagem, por exemplo.

Em seu conjunto, a verificação da produção dos trabalhos discentes aumenta a convicção de que *A Cidade das Damas* é obra aberta à leitura multidisciplinar, em franco diálogo com a vivência de pessoas, profissionais em formação, cidadãos e cidadãs situadas em seu próprio tempo. De fato, foram observadas diversas entradas, e variados níveis de engajamento no texto, em perspectivas que, muitas vezes, se entrelaçavam: existencial, política, científica, artística, ou religiosa.

As atividades avaliativas – Fichamento de textos e vocabulário, Seminário de projetos e Trabalho final - orientavam que os temas ou problemas, pressupostos ou conceitos identificados na leitura fossem apresentados com referência ao próprio texto básico, citando-o e comentando as citações, e também incluindo outras referências de apoio, sempre buscando justificar suas escolhas. Argumentando em favor ou contra aspectos selecionados da *Cidade das Damas*, os trabalhos individuais produzidos e apresentados por meio de Seminários e Trabalho final, com 5 a 7 páginas de texto, título e Referências ABNT, obtiveram aprovação na primeira edição do curso. Das dezenas de trabalhos concluídos nas cinco edições do curso, em turmas com 40 vagas previstas (e geralmente ampliadas), houve poucas desistências e trancamentos da disciplina, e um mínimo de reprovações.

A seguir, o registro de alguns títulos de trabalhos recebidos para ilustrar os interesses de leitura apresentados, sem nomear autores (as) ou datá-los. É minha a tentativa de classificar os títulos destes trabalhos por Áreas de Investigação, o que não necessariamente corresponde ao propósito de quem o escreveu, e nem sempre indica sua graduação de origem.

Títulos de Trabalhos Finais	Áreas de Investigação
<ul style="list-style-type: none"> › O valor de verdade da <i>Cidade das Damas</i> e algumas reflexões; › O ‘argumento mestre’ na <i>Cidade das Damas</i>; › Teoria da Argumentação numa perspectiva informal n’ <i>A cidade das damas</i>; › O uso dos recursos da Retórica em <i>A Cidade das Damas</i>; 	Retórica e teorias da argumentação
<ul style="list-style-type: none"> › A consciência e o engano – O início da <i>Cidade das Damas</i> e o dilema de Christine; › Razão & Emoção na <i>Cidade das Damas</i> de Christine de Pizan; › A descoberta do Ser e da Diferença entre os Sexos na construção da <i>Cidade das Damas</i>; › A <i>Cidade das Damas</i> e a não-igualdade de gênero no pensamento de Christine de Pizan; › <i>A cidade das damas</i> de Christine de Pizan e <i>O príncipe</i> de Maquiavel; › Lendo <i>A cidade das damas</i> com Judith Butler; › Christine de Pizan e Simone de Beauvoir: conhecimento e experiência no discurso sobre a mulher; › Matriarcado e Patriarcado na <i>Cidade das Damas</i>; › O conceito de ‘Natureza’ na <i>Cidade das Damas</i> › As ‘Damas’ de Christine de Pizan: conformismo, resistência ou ironia? › A cena do aparecimento das três Damas sob a luz do conceito de Imago; › Dama Razão e ciência contemporânea sob o olhar da Psicologia do Gênero; › A arte e o ato de amar em Christine de Pizan e bell hooks; › A “filósofa da enxada”: Christine de Pizan e o enfrentamento da misoginia na Idade Média; 	Filosofia, Ciências Literatura: ontologias feministas
<ul style="list-style-type: none"> › Leitura das iluminuras e os significados das cores; › As imagens do livro <i>A Cidade das Damas</i>; › O avesso da Representação: estética e política sexual no Imaginário da <i>Cidade das Damas</i>; › Os ‘símbolos’ na Cidade das Damas; › Christine de Pizan e Umberto Eco – A estética medieval da alegoria na <i>Cidade das Damas</i>; › A beleza e a virtude na <i>Cidade das damas</i>; › <i>A Medeia</i> de Christine de Pizan; › As mulheres em <i>Game of Thrones</i> e na <i>Cidade das Damas</i> de Christine de Pizan; › Judite decapitando Holofernes: a produção estética como subversão de gênero; 	Estética, Artes, teorias da virtude e política sexual
<ul style="list-style-type: none"> › Autoria feminina: da mulher escritora Christine de Pizan à literatura contemporânea; › Christine de Pizan e a narrativa autobiográfica › Christine e os Livros; › A biblioteca medieval de Christine de Pizan; 	Filosofia e Literatura, Teoria Literária e biblioteca de mulheres escritoras

<ul style="list-style-type: none"> › O teto das damas: reflexões sobre mulheres e letras (Virginia Woolf); › Christine de Pizan e Jane Austin; › As três damas de José de Alencar; › A escrita e sexualidade femininas como forma de emancipação em Christine de Pizan e Hilda Hilst; › As três damas de Christine e suas possibilidades na ficção contemporânea (meninas superpoderosas); › Carolina Maria de Jesus: uma ‘dama do futuro’ para a <i>Cidade das Damas</i>; 	
<ul style="list-style-type: none"> › A educação das mulheres na obra de Christine de Pizan; › A educação das mulheres e a desconstrução da misoginia; › A educação das mulheres: diálogo entre as Damas Razão, Retidão e Christine; › A construção de espaço para a diversidade: um diálogo com Christine de Pizan e bell hooks; › Construindo a <i>Cidade das Damas</i>. Proposta de jogo como material didático para a leitura da obra de Christine de Pizan; 	Educação de gênero e metodologias feministas de ensino
<ul style="list-style-type: none"> › A questão da infidelidade e a virtude: como compreender a castidade na <i>Cidade das Damas</i>? › Um exército de mulheres: a coragem, a força e a bravura das damas de Christine de Pizan; › As mulheres que escolheram a coragem como virtude; › Virtudes de mulheres bíblicas na <i>Cidade das Damas</i>; › Quem pode habitar a <i>Cidade das Damas</i>? Os homens estão excluídos? › Uma cidade para todas as mulheres? As mulheres “desvirtuosas” em Christine de Pizan; 	Filosofia e Feminismo: aportes de gênero às teorias da virtude
<ul style="list-style-type: none"> › O estupro e a violência contra as mulheres na <i>Cidade das Damas</i>– modos de lutar; › A violência na Idade Média apresentada por Christine de Pizan na obra <i>Cidade das Damas</i> e na contemporaneidade; › Sororidade e hospitalidade: um teto para as mulheres sem cidadania; › <i>A cidade das damas</i>: uma arquitetura que edificou alicerces e muros na luta pelo direito das mulheres; › Direito, Lei e Justiça por Christine de Pizan na <i>Cidade das Damas</i>; › Christine de Pizan <i>extemporânea</i>: a Justiça em diálogo com filósofos antigos e contemporâneos; 	Ética e Direito, Justiça e Cidadania das mulheres
<ul style="list-style-type: none"> › <i>Mythos e lógos</i> na <i>Cidade das Damas</i>; › <i>A Cidade-Mytho</i> de Christine de Pizan; › Deusas como Minerva e Ceres: mito ou história das mulheres? › Como a dama Razão apresenta à Christine as mulheres com o dom de cuidar da Terra; › Imperatriz Nicole ou Rainha de Sabá; › Mulheres guerreiras: Semíramis e as rainhas Amazonas; 	Mito e História: ficção e não ficção, narrativas e memória

<ul style="list-style-type: none"> › Nicostrata e a <i>Cidade das Damas</i>; › Safo em Christine de Pizan; › As Sibilas na <i>Cidade das Damas</i>; › As Viúvas; › Antes e depois de Christine Pizan: cadê as mulheres cientistas e filósofas da história? › Sobre a capacidade e o privilégio de narrar a si mesma em Christine de Pizan; › <i>Cidade das Damas</i>: uma forma de vida? › Correlações entre Nietzsche e Pizan: A <i>cidade das damas</i> como re-lembrar; › Narrativas verídicas e falsificantes em <i>Cidade das Damas</i> de Christine de Pizan; › Vulnerabilidade, resistência e memória na <i>Cidade das Damas</i> de Christine de Pizan; › A memória como resistência e persistência em Christine de Pizan; › História e narração na constituição de temporalidades na <i>Cidade das Damas</i>; › A História em Christine de Pizan; 	
<ul style="list-style-type: none"> › As noções de ‘sonho’ e de ‘visão’ na <i>Cidade das Damas</i>; › Construindo utopias com Christine de Pizan; › A utopia na <i>Cidade das Damas</i>: Thomas Morus e Christine de Pizan; › A cidade das damas como “não lugar”. 	Sonho, visão e Utopia

Pode-se observar nos títulos acima alguns temas afins, outros recorrentes. Mesmo em abordagens diversificadas, indicam interesses e apropriações marcadas por leituras prévias, aproximando-as da novidade de uma primeira leitura do Livro-

Sem diminuir o impacto inicial de leitura da *Cidade das Damas*– a estranha familiaridade, e as voltas de uma aproximação ao que no texto se distancia pelo tempo ou mundo mas justamente, contando com isso para mover nosso pensamento - também observamos aspectos que contribuem para a formação de leitores e a formulação de suas leituras, como um modo de situar-se na obra, e habitá-la. Os trabalhos discentes revelam apropriações de temas referenciados no texto, mas também na sua experiência de mundo: de leitores e leitoras de mundos. Cada estudante realiza sua experiência de leitura, testando conceitos e ferramentas que aprende a manejar, em seu próprio ritmo compreensivo, ao longo do percurso acadêmico de graduação. O que torna essencial o estímulo docente para encorajar o compromisso de cada estudante com seu projeto de estudo, sempre lembrando que os resultados produzidos podem ser oportunamente retomados adiante.

Entre leituras da *Cidade das Damas* na disciplina Filosofia e Feminismo

Eu tinha um desejo tão grande de aprender, conhecer e perceber tudo desse ser que realmente teria desejado, se fosse possível, que todo o meu corpo pudesse se tornar olhos para inspecionar mais plenamente as coisas belas que eu visse.

Christine de Pizan - *Le cheming de long etude* (linhas 1805-12)

Apresentamos a obra *Cidade das Damas* pela primeira vez na disciplina *Filosofia e Feminismo*⁷ no curso nomeado “Mulheres construindo cidades e sua cidadania, de fato e na ficção”, no primeiro semestre de 2020. Todavia, a situação de emergência em Saúde Pública, decretada para o enfrentamento da pandemia de Covid-19, obrigou-nos a suspender a oferta do curso presencial. Enquanto as Universidades Públicas brasileiras adequavam o seu ensino no modo remoto, realizamos um minicurso de extensão ~~virtual~~ denominado “Estudos filosófico-feministas em quarentena” (32h/a). Com a participação docente de doutorandas da Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Brasília (UnB) - Alice de Barros Gabriel, Gigliola Mendes e Elzahrã Mohamed Radwan Omar Osman, junto com monitores de graduação em Filosofia e do *Projeto Falas ICH 2- Integração Humana contra o COVID*⁸ - coordenado pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília (UnB) no essencial apoio tecnológico e pedagógico às docentes, foi possível atender aos 42 participantes matriculados, com aulas e debates em ambiente virtual de aprendizagem.

Quando o primeiro semestre foi oficialmente retomado - em agosto de 2020- contamos 62 matrículas (acréscimo de 22 matrículas sobre as 40 vagas previstas). Também houve monitoria de Gabriel Vieira Alves, e participação decisiva da professora convidada Megue Magalhães de Andrade, doutoranda no PPG Metafísica da UnB, durante todo o semestre foram docentes colaboradoras - com duas palestras cada uma - as doutorandas do PPG Filosofia da UnB: Alice de Barros Gabriel, Gigliola Mendes e Elzahrã Mohamed Radwan Omar Osman. As aulas ocorreram em modo remoto pela plataforma Teams (Microsoft). Iniciamos o curso

7 A disciplina *Filosofia e Feminismo* é seletiva para estudantes de Filosofia, e não tem pré-requisitos; ~~ela~~ passou a integrar o currículo da Licenciatura em Filosofia em 2014, e vem sendo ofertada regularmente pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília. Bem antes da aprovação desta disciplina pelo Colegiado do Curso, já eram realizados cursos de filosofia feminista em outras disciplinas curriculares, optativas ou seletivas. O curso de qualquer disciplina depende da proposta de leitura de docentes que a ofertam; nas outras edições em que ofertei *Filosofia e Feminismo*, não incluí o livro da *Cidade das Damas*, reservando a sua apresentação na disciplina *Ideias Filosóficas em Forma Literária*.

8 O programa completo do minicurso de extensão e os trabalhos autorizados pelos discentes para divulgação, podem ser acessados, pois estão disponíveis em: <<http://ich.unb.br/destaques/126-projeto-de-extensao-falas-ich-2>>. O minicurso de extensão desenvolveu um programa diferente do curso da disciplina *Filosofia e Feminismo*, como os títulos sugerem.

“Mulheres construindo cidades e sua cidadania, de fato e na ficção” da disciplina *Filosofia e Feminismo*, que ocorria aos sábados, de 9h às 13h, incluindo reunião pedagógica e atendimento *online* aos estudantes.

O programa de curso apresentava três textos básicos: itens (2) e (3):

- 1 Da história da filosofia *sem* mulheres (ou mulheres de exceção) às histórias feministas da filosofia: pensar o Mundo, a Cidade e a Condição Humana *com* mulheres.
- 2 Filosofia e literatura: experimentos textuais e estratégias de pensamento das escritoras. O caso do conto *O sonho da Sultana* (1908), de Rokeya Sakhawat Hossain, e do livro *A cidade das damas* (1405), de Christine de Pizan. Lições pela ironia, e pela sátira, mas também por meio da argumentação e da imaginação, a modo de *Justiça Poética* (Martha Nussbaum).
- 3 Filme documentário *Poeira e Batom no Planalto Central - 50 mulheres na construção de Brasília* (2010), de Tânia Fontenele Mourão e Tania Quaresma. Mito fundador, memória e história de mulheres na construção da cidade de Brasília e na luta pelo reconhecimento de sua cidadania.

Nesta proposta, os textos *O sonho da Sultana* e *A Cidade das Damas* foram apresentados comparativamente, buscando destacar seus aportes profeministas à nossa reflexão, desde o medievo ocidental, e a modernidade não ocidental. Neste sentido, recorreremos às análises comparativas do texto “Ironia e subversão em duas utopias profeministas: *A cidade das damas* e *O sonho da sultana*” (DEPLAGNE, 2019), destacadamente dois aspectos correspondentes considerados estruturalmente em ambos os textos : a) o viés político-ideológico ; e b) o viés da estrutura formal. “A compreensão do que não se deseja, bem como a construção do mundo idealizado, como em muitas utopias literárias, só são alcançadas com a intervenção de um/a guia”, observa Deplagne (2019, p.104). E também sublinha, para não esquecermos:

É importante lembrar que o acesso à educação formal foi uma das principais pautas do profeminismo até meados do século XX. Vivendo em contextos desfavoráveis à emancipação das mulheres, Pizan e Rokeya Houssain foram além do discurso reivindicador, seus exemplos de vida acompanham na prática suas utopias literárias. (DEPLAGNE, 2019, p. 105, *modificado*)

Também as cidades históricas têm seus mitos fundadores, sendo que geralmente fortalecem um imaginário patriarcal da obra dos homens, apagando ou borrando a identidade das mulheres em seu trabalho na construção, habitação e governança das cidades. Assim, o curso provocou uma reflexão sobre as narrativas dominantes acerca da construção histórica de Brasília, apontando o caminho de volta da metáfora à experiência onde emergem múltiplos significados. Assim, as imagens em movimento do filme podem ser contrastadas com as metáforas e alegorias da ficção, e com as iluminuras que organizam a narrativa medieval de

Pizan. Neste sentido, por exemplo, Vieira (2017) apresenta uma reflexão sobre o corpo feminino e a cidade pelas lentes do cinema brasileiro, onde inclui o filme documentário *Poeira e Batom*, em suas análises comparativas entre os filmes selecionados segundo o seu objeto de estudo:

Procurei uma estrutura que, ao invés de trazer os filmes como mera ilustração, buscasse introduzi-los em uma rede de relações. Enxergo nessa estrutura três fios condutores: primeiro, o panorama de fundo que é a questão da modernidade; segundo, as visões que cercam a construção de Brasília; e um terceiro, transversal, que seria a forma de corporificar a mulher trazida por cada um desses filmes. (...) Procuo mostrar, portanto, que o corpo feminino trazido por esses filmes é um corpo atrelado a sistemas de significação ainda carregados de arcaísmos, delegando às mulheres ou o seu lugar de virtude ou o seu lugar de pecado. O contraponto com a modernidade que Brasília representa é provocadora e ajuda a evidenciar a necessidade de questionarmos os processos históricos quando se trata de uma busca pela história das mulheres. (VIEIRA, 2017, p. 179-180, *modificado*)

A metodologia do curso previa uma dinâmica de **quatro momentos**, a cada encontro: 1) exposição inicial; 2) leitura compartilhada do texto do dia; 3) perguntas e debate; 4) orientação para atividades avaliativas, com apresentação de seminários de trabalhos discentes.

A avaliação ocorreu em três etapas: (a) Fichamento dos textos básicos com vocabulário conceitual e questionário *online* sobre o filme documentário; (b) Seminário (*webinário*) de curso, assim dividido: (b1) Apresentação de projeto de trabalho final (individual ou em grupo) com entrega de texto, ou: (b2) Perguntas e respostas escritas sobre três apresentações de seminários (*webinários*) de colegas, junto com a entrega do projeto de trabalho final (individual ou em grupo); (c) Trabalho final da disciplina, entre 5 a 7 páginas. As notas de cada atividade foram somadas, e à média final foi atribuída uma Menção.

Dos 62 estudantes matriculados, 32 foram aprovados, sendo 24 com menção máxima. Lamentável as dificuldades de toda ordem (saúde, trabalho, recursos financeiros, instabilidade de rede de dados para Internet, dificuldades técnicas com o ambiente virtual de aprendizagem, p.ex.), o que impediu metade dos estudantes matriculados concluírem a disciplina. Monitores e docentes, também nós enfrentamos muitas dificuldades na transição para o ensino remoto: um desafio de comunicação e aquisição de habilidades no manejo das ferramentas virtuais disponíveis em diversas plataformas (gratuitas e pagas). Entretanto, a nova experiência das aulas neste formato, privilegiando a leitura conjunta e os debates online, bem como as orientações para a produção de atividades avaliativas – tanto no minicurso de extensão, quanto

na disciplina – permitiu realizar de outro modo o ensino dialógico, favorecendo uma aprendizagem que se reinventou, entre os meios e os fins.

Por fim, no quadro de resumo abaixo, são destacadas as participações de estudantes nas disciplinas *Ideias Filosóficas em Forma Literária*, e *Filosofia e Feminismo* da UnB, que enviaram seus resumos e apresentaram comunicação oral, em diversas edições do Seminário de Estudos Medievais da Paraíba (SEMP) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Os trabalhos constam nos Cadernos de Resumos e Programação das respectivas edições do SEMP.

Edições do SEMP	Ano	Trabalhos apresentados
II - Sábias, Guerreiras e Místicas (600 anos de Joana D'Arc)	2012	Marrise Neves da Rocha MULHERES GUERREIRAS EM A CIDADE DAS DAMAS
III - Christine de Pizan e mulheres de Letras na Idade Média	2015	Maria Carreiro Chaves Pereira A PRESENÇA DO TEMA 'ESTUPRO' NO LIVRO DA CIDADE DAS DAMAS
IV - Utopias medievais	2017	Anderson Cardoso Rubin RAZÃO, RETIDÃO E JUSTIÇA: A QUESTÃO DO CONHECIMENTO NA CIDADE DAS DAMAS Maria Carreiro UM LUGAR PARA MARIA BONITA NA CIDADE DAS DAMAS
V- Idade Média: Perspectivas multidimensionais	2019	Arthur Dias Bernardo O QUARTO DE DESPEJO NA CIDADE DAS DAMAS: A MEMÓRIA DO FEMININO NO MEDIEVO E NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Laise Rabêlo Cabral SERÁ NECESSÁRIA UMA CIDADE SÓ PARA AS DAMAS PARA QUE AS DAMAS POSSAM TER CIDADANIA?
VI - Tradução e decolonialidade: Christine de Pizan no Brasil (700 anos de Dante Alighieri) Evento em modo remoto com atividades <i>online</i>	2021	Ana Paula Lopes PENSAR O ENSINO DE FILOSOFIA: UM CONVITE À AVENTURA E AO APRENDIZADO NA CIDADE DAS DAMAS Arthur Rotta, Jussara Meireles, Raquel Lasalvia, Verane Comis <i>A QUEBRADA DAS MANAS</i> : UMA RELEITURA DA CIDADE DAS DAMAS Nális Torres de Carvalho ENSINANDO A TRANSGREDIR – DIÁLOGO ENTRE CHRISTINE DE PIZAN E bell hooks

Palavras finais

A experiência de ensino e aprendizagem de leituras compartilhadas da *Cidade das Damas* na graduação foi apresentada aqui com as marcas do acontecimento pandêmico recente, e seus efeitos ainda giram círculos de nossa compreensão. O relato abrange este período mais recente, quando tivemos a oportunidade de trabalhar em parceria, em modo remoto, com colegas docentes em formação filosófica, e leitoras situadas nos feminismos. Talvez não tenha formulado adequadamente o valor desta estranha e fértil experiência compartilhada virtualmente, nem celebrado o suficiente o apoio da monitoria dedicada e, na mesma medida, os potentes trabalhos produzidos pelas parcerias discentes formadas em ambientes virtuais aprendizagem e comunicação. A ruptura pandêmica ainda não mostrou todas as suas consequências, e aqueles que prosseguem não podem esquecer completamente o que aconteceu. Ensinar e estudar, em quarentena, não foi somente um refúgio, foi uma experiência de tensão resistente; como estratégia de saúde e lucidez, socialização e partilha, por tantas vezes excedemos nas atividades para transformar o sofrimento pessoal e coletivo do período, que exaurimos. Nosso compromisso era coletar e guardar as sementes para o futuro pós-pandêmico, cuidando-nos agora uns aos outros.

Em muito contribuiu, para o aperfeiçoamento dos cursos relatados, a oportunidade de realizar palestras e minicursos para públicos diversos na Universidade de Brasília, e em outras instituições. Muito especialmente, as diversas edições do *Seminário de Estudos Medievais da Paraíba* (SEMP), nos encontros bianuais organizados pela Universidade Federal da Paraíba, sempre com abordagem multidisciplinar (Letras, História, Filosofia, Teologia, Artes, p.ex.). Igualmente especiais foram as participações estudantis que animavam as aulas com suas dúvidas e questões, e seus promissores entendimentos ou hipóteses de leitura, e construindo a experiência de estudo em conjunto. Alguns discentes participaram de edições do SEMP, enquanto outros levaram seus trabalhos para eventos acadêmicos diversos.

Para os cursos em quarentena (remotos), foi possível incluir referências aos estudos filosóficos brasileiros sobre Christine de Pizan, destacadamente, os textos publicados em 2018 por Ana Rieger Schmidt (UFRGS) e Janyne Satler (UFSC). Assim também as contribuições filosófico-feministas das professoras convidadas, como se pode conferir na bibliografia final.

Outros cursos virão, nestas mesmas ou em outras disciplinas, para pensarmos a *Cidade-mundo* com mulheres, e avançar nos estudos christinianos no Brasil.

Para uma leitura da pluralidade de mulheres construindo cidades e lutando para estabelecer sua cidadania, é preciso levar em conta a desigualdade que cinde a diferença sexual,

assim como a diferença das mulheres entre si. A “paradoxal pluralidade de seres únicos”, enunciada por Hannah Arendt (2016, p. 208), é um aspecto essencialmente político da condição humana. Trata-se, então, de avançar nesta consideração para ir além da “alteridade” e “multiplicidade” entre homens e mulheres, e pensar a diferença singular das mulheres entre si; a pluralidade nos distingue quando nascermos uma segunda vez, pela palavra e pelos atos, em meio aos outros. Mas não é possível aparecer este singular “*quem alguém é*”, se este alguém está “desigualado” ou subalternizado, inferiorizado ou silenciado perante os demais. A desigualdade e subalternidade das mulheres de algum modo persiste, mesmo entre as habitantes da *Cidade das Damas*, dignificadas neste espaço imaginado. É o que precisamos compreender em meio às diferenças que nos singularizam, para não reproduzirmos o que desigualmente nos oprime e igualmente nos sub-humaniza.

Tenho em mente duas abordagens de historiografia feminista que, longe de resolver o problema, podem iluminá-lo. Por um lado, os estudos que Susane R. de Oliveira (2006, 2012) desenvolve sobre as narrativas de mulheres de civilizações anteriores à colonização na América, a partir de uma história do *possível*, como aporte enunciado por Tania Navarro Swain à historiografia feminista. Por outro lado, as contribuições de Ria Lemaire (2018^a, 2018b, 2020), especialmente o seu resgate de um sentido ancestral de “matrimônio” em relação ao “patrimônio”, como categoria de compreensão histórica do acervo de saberes e práticas de mulheres, legados entre as gerações por tradições orais ou por artefatos (tradições silenciadas, destruídas, esquecidas ou apagadas, ou sobrescritas, veladas, desvalorizadas).

Ora, é desde o presente, nesta lacuna entre o passado e o futuro (ARENDR, 1997), que podemos resgatar a herança histórica dos textos de mulheres, tantas vezes esquecidos sem um testamento. Justamente o que a *Cidade das Damas* poeticamente nos legou; por meio de ~~os~~ seus conteúdos, uma atitude: ergue-se uma mulher, auxiliada por outras, e começa a empreender uma tarefa. Operando junto com as outras, ela resgata a si mesmo de um estado de alma tormentoso, e inicia sua jornada de compreensão. Ao resgatar-se, são abertas as portas do passado, pelas quais se avivam as recordações de mulheres e de seus feitos; recordando, valoramos a diferença de suas existências e cuidamos de não esquecê-las, contando outra vez as suas e as nossas histórias, reconstituindo os vestígios de existências possíveis, outros modos de vida, que podem ser dignificadas pela memória das gerações.

Referências

- ARENDDT, Hannah. **A Condição humana**. Tradução Roberto Raposo, revisão e apresentação Adriano Correia. Introdução Margaret Canovan. 13ª Edição Revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- ARENDDT, Hannah. O que é autoridade? In: ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução Maruro W. Barbosa de Almeida. 4ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 127-187, 1997.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- DE ANDRADE, Megue Magalhães; GONTIJO, Pedro E. Uma interrogação acerca da relação entre a filosofia e as mulheres na universidade. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, v. 11, n. 3, p. 258-281, 2020. Ensino de Filosofia e Questões de Gênero: Edição Especial. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/53958>>. Acesso em:
- DEPLAGNE, Luciana Calado. Ironia e subversão em duas utopias profeministas: *A cidade das damas e O sonho da sultana*. In: CAVALCANTI, Ildney ; MARTINS, Ana Cláudia Aymoré; BANÍCIO, Marcus Vinicius Matias, Felipe. (Orgs.). **Trânsitos utópicos**. 1ed. Maceió: Edufal, 2019, v. 1, p. 95-114.
- GABRIEL, Alice de Barros. Terras de homem nenhum: fabulações, lesbiandade e separatismos. **Revista Artemis**, v. 29, n. 1, p. 107-121, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/52454/30893>> Acesso em: 20 fev. 2023.
- HOSSAIN, Rokeya Sakhawat. **O sonho da Sultana**. Tradução Lady Sybilla, 2014. Disponível em: <<https://www.momentumsaga.com/2014/08/ebook-gratuito-o-sonho-da-sultana-de.html>> Acesso em: 20 fev. 2023.
- MENDES, Gigliola. Diótima e a construção da legitimidade do pensamento da diferença sexual no espaço público. **Revista Sísifo**, n.6, vol. 1, 2017. Dossiê Mulheres e Filosofia. Disponível em: <<http://www.revistasisifo.com/2017/11/diotima-e-construcao-da-legitimidade-do.html>> Acesso em: 20 fev.2023
- MOURÃO Tânia Fontenelle; TÂNIA QUARESMA. **Poeira e Batom no Planalto Central- 50 mulheres na construção de Brasília**. Filme Documentário, 58', 2010. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=9rxJUc8kbSk&t=113s> Acesso em: 20 fev. 2017.
- LEITE, Lucimara. Edição Semidiplomática do livro **O Espelho de Cristina**. São Paulo. Arquivos do NEHiLP/FFLCH/USP, n. 18, 2019. Disponível em: <<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/395>> Acesso em: 20 fev. 2023.
- LEITE, Lucimara. **Christine de Pizan: uma resistência na aprendizagem da moral da resignação**. 2008. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde.../LUCIMARA_LEITE2.pdf> Acesso em: 02 fev. 2023.
- LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. **Educar em Revista**, v. 34, n. 70, p. 17-33, 2018a. Disponível em: <<http://educa.fcc.org.br/pdf/er/v34n70/0104-4060-er-34-70-17.pdf>> Acesso em: 20 fev. 2023.
- LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio II: repensar a historiografia das literaturas nacionais. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 59, p. 54–75, 2018b. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28853>> Acesso em: 20 fev.2023
- LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio III: arqueologia e reinvenção do saber matrimonial. **Revista Graphos**, v. 22 n. 3 p.12-39, 2020. Dossiê: Idade Média: Perspectivas Multidimensionais.

Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/56477>> Acesso em: 20 fev.2023

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. **Por uma história do possível: representações das mulheres incas nas crônicas e na historiografia**. Judiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. **Por uma história do possível: o feminino e o sagrado nos discursos dos cronistas e na historiografia sobre o "Império" Inca**. 2006. 231 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/2321>> Acesso em: 20 fev.2023

OSMAN, Elzahrã. Retóricas de descolonização do pensamento: Projeto epistêmico islâmico-feminista contra a colonialidade do saber. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**. Dossiê Filosofia desde América Latina. v. 6, n. 1, p. 283-316, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/problemata/article/view/24244/13697>> Acesso em: 20 fev. 2023

PIZÁN, Cristina. **La ciudad de las damas**. Traducción, Introducción y Notas Marie-José Lemarchand. Madri: Siruela, 2001.

PIZAN, Christine de. **The book of the City of ladies**. Translated, Introduction and notes by Earl Jeffrey Richards. Foreword by Natalie Zemon Davis. New York, Persea Books, 1998.

PIZAN, Christine de. **O Livro das três virtudes ou o espelho de Cristina**. CRISPIM, Maria de Lourdes. Edição crítica da tradução quatrocentista de *Le Livre des Trois Vertus* e estudo lingüístico de algumas construções nominais da versão manuscrita. [Tese de Doutorado]. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995.

PIZAN, Christine de. O Livro da Cidade das Damas. In: CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan**. 368p. Letras – Teoria da Literatura – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7590/1/arquivo7802_1.pdf> Acesso em: 20 fev. 2023

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas**. Tradução e apresentação Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. João Pessoa, PB: Editora UFPB, 2012a.

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas**. Tradução e apresentação Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis, SC: Editora Mulheres, 2012b.

SATTLER, J. Uma questão de forma: lições metodológicas com Martha, Cora e Christine. In: SCHMIDT, Ana R.; SECCO, Gisele D.; ZANUZZI, Inara (Orgs). **Vozes femininas na filosofia**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2018, p.143-170. Disponível em:<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/217349>> Acesso em 20 fev.2023

SEGATO, Rita. *Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación*. **Revista labrys, études féministes/ estudos feministas**. juillet / décembre 2013 -julho / dezembro 2013. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys24/feminicide/rita.htm>> Acesso em: 20 fev. 2023.

SCHMIDT, A.R. Christine de Pizan contra os filósofos. In: SCHMIDT, A.R.; SECCO, G.D.; ZANUZZI, I. (orgs). **Vozes femininas na filosofia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018, p. 15-36. Disponível em:<<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/217349>> Acesso em 20 fev.2023.

VIEIRA, Denise Sales. **Corpo feminino e modernidade na construção de Brasília: uma leitura a partir do cinema**. 2017. 191 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/25251>> Acesso em: 20 fev. 2023

WUENSCH, Ana Miriam. O que Christine de Pizan nos faz pensar. **Revista Graphos**, v.15, n.1 (2013). *Dossiê Estudos Medievais*. Periódico Digital do PPG Letras/UFPB. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16315/9344>> Acesso em: 20 fev. 2023.

WUENSCH, Ana Miriam. O que Christine de Pizan nos faz pensar. In: DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado (Organizadora). **As intelectuais na Idade Média**: pensadoras, místicas, cientistas e literatas. João Pessoa: Editora da UFPB, p. 69-90, 2015.

WUENSCH, Ana Miriam. A cidade-mundo de Christine de Pizan. In: BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado (Organizadoras). **Vozes de mulheres da Idade Média**. João Pessoa: Editora UFPB, p. 112 – 131, 2018

Alguns apontamentos sobre a recepção dos Clássicos n’A Cidade das Damas de Christine de Pizan

Ana Carolina Corrêa Guimarães Neves Alvarenga¹

1. Sobre o conceito de Recepção

O termo Recepção pode ser entendido como sendo um verdadeiro diálogo com o passado clássico. Dessa maneira, se trata da aceitação de determinadas ideias ou impressões trazidas na mente a partir do que já é conhecido, pautado no que é reconhecido pela e através da tradição e por meio do conhecimento ou do rol de repertório cultural a que o receptor está inserido e obteve acesso, além das experiências que a vida lhe proporcionou, fazendo com que graças a essa mistura de conhecimentos e experiências cada receptor absorva de maneira particular o que lhe venha a ser proposto.

Assim sendo, não se deve esquecer que não há na verdade um texto capaz de ser considerado totalmente fixo, mas antes um conjunto de “textos”, como nos lembra Bakogianni (2016, p. 115):

A teoria da recepção rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura, como argumentaria o neocriticismo e muitos teóricos pós-modernos. Em vez disso, na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira. Isso tem se mostrado ser de especial valor para o estudo dos clássicos, em que os textos e a cultura material do mundo antigo sobrevivem apenas de forma fragmentária.

A importância que é dada aos textos clássicos a cada determinada época, por cada povo, grupo social ou indivíduo, carrega em seu processo de retomada constante muitas diferenças. Um mesmo texto tradicionalmente reconhecido retorna a cada momento distinto com um intuito/motivo e, apesar disso, alcança a cada receptor em sua individualidade de maneira

¹ Doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com a Tese “O Poder dos Mitos Clássicos na Educação de Damas na obra de Christine de Pizan”, sob orientação da Prof.^a Associada Marcia de Arruda Franco. Participa também como membro ativo do Grupo de Estudos Christine de Pizan. E-mail para contato: ana.nevesalvarenga@gmail.com

distinta. Isso se dá pelo fato de que a real necessidade de buscar pelas lições trazidas pelos clássicos acontece a fim de provar que alguma ideia ou conceito estão corretos, visto que são retirados de um cânone considerado tradicional, e por isso gera o respeito ao que é o *corpus* que constitui a cultura clássica e devido a isso carrega em si alguma lição.

No entanto, diferentemente do que ocorre com o estudo da tradição clássica, a recepção nos permite entender o que de precioso dessa cultura pode ser trazido a lume, a fim de que o mundo contemporâneo possa ser compreendido com maior facilidade e sendo assim, possa ser aceito por aqueles de seu tempo.

A recepção dos clássicos concentra-se na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados. A diferença entre a recepção e o estudo da tradição clássica é que a recepção oferece um modelo mais completo do estudo desse fenômeno, um que não prioriza uma leitura canônica do modelo clássico em detrimento de sua recepção. **A recepção é o nosso diálogo com o passado clássico, independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo** priorizando um ou outro lado² (BAKOGIANNI: 2016, p. 215-216).

Destarte, a recepção dos clássicos e da matéria grega e romana pode ser claramente percebida quando se estuda, por exemplo (e não apenas), as histórias do livro ou da erudição, os estudos fílmicos e midiáticos, a história da performance, da crítica literária, dos estudos pós-coloniais e decoloniais, do latim medieval e novilatino e, também, os estudos da tradução, ora, como não lembrar aqui dos conceitos de *mimesis*³ e *imitatio*⁴?

2. Cristianização de mitos

Christine via-se inserida na corte e dependia da produção de seus textos para manter-se financeiramente, assim sendo tinha muitas vezes a obrigação de produzir o que era encomendado, não sendo-lhe permitido criar sempre da melhor forma que lhe aprouvesse. Justamente por isso, devia o mais possível falar o que era esperado, principalmente em um período tão subserviente aos caprichos da Igreja Católica.

The acceptance of pagan authors from antiquity alongside christian authors from late antiquity by no means occurred automatically or easily (...) One was

2 O grifo é nosso.

3 Conceito de Μίμησις / *Mimesis*: vem derivado do verbo μιμέομαι, que significa imitar, reproduzir algo ou imitar por meio de uma arte ou ainda imitar algo por mímica (Dicionário Grego-Português, 2008).

4 Conceito de *imitatio*: o mesmo que *Mimesis*, mas para o mundo latino.

to make the pagan author a christian (...) **another strategy entailed replacing pagan classics by reassembly their elements in forms that better suited christian beliefs and aesthetics**⁵ (...) a third approach to the classics was to find veiled behind their literal surface a background of allegorical meaning (...) (ZIOLKOWSKI: 2007, p.20).

Embora Ziolkowski (2007) pontue três maneiras de adequar o que é trazido da cultura clássica para os moldes cristãos, as obras de Christine de Pizan que são estudadas nesta tese e a forma com que tal recepção foi apresentada pela autora em seu *Cidade das Damas* (1405) pode ser inserida com maior facilidade dentro do segundo ponto, ou seja, “(...) another strategy entailed replacing pagan classics by reassembly their elements in forms that better suited christian beliefs and aesthetics (...)”. Ao propor uma remontagem dos elementos que constituem os clássicos ou mitos pagãos, tais mitos poderiam com maior facilidade inserir-se no contexto das crenças e estéticas cristãs.

Tal aspecto fica evidenciado por Pizan, em diversos pontos da obra acima citada, especialmente quando trata da surpreendente presença de várias deusas pagãs dentro dos muros da cidadela fortificada, e, se aí podem habitar tais deusas é porque são consideradas exemplos de virtude, o que causa certo estranhamento logo ao primeiro momento a qualquer leitor/receptor cristão.

No entanto, sabendo que esse estranhamento poderia acontecer, Pizan embora apresente personagens reconhecidamente míticas da cultura clássica como exemplo a serem seguidos e dignas de habitarem a nova cidade que se constrói, altera tais mitos, principalmente retirando deles a ideia de divindade/imortalidade, como pode ser mais bem observado no trecho a seguir retirado da *Cidade das Damas*⁶ (Livro I, 47) sobre a deusa Opis:

Opis, ou Ops, **chamada deusa e mãe dos deuses**, era, em época bem remota, famosa por sua sabedoria (...). Aquela **dama** era a filha de **Urano, homem bem poderoso na Grécia**, e de sua mulher Vesta. (...) Opis teve como esposo **Saturno, o rei de Creta**, que era seu irmão. Este rei teve uma visão que sua mulher iria dar-lhe um filho macho que o mataria. Para livrar-se de tal destino, ordenou que todo filho macho que a rainha viesse a ter fosse morto. Graças à inteligência e sabedoria da rainha, ela conseguiu salvar seus três filhos, Júpiter, Netuno e Plutão da morte. Foi, então, muito honrada e louvada por tal prudência. **Sua inteligência e a autoridade de seus filhos lhe valeram tal reputação e estima no seu tempo, que as pessoas ignorantes a chamavam de deusa e mãe dos deuses**, pois seus filhos eram considerados desde então deuses, por serem em algumas coisas mais inteligentes que os outros homens.

5 O grifo é nosso.

6 Todas as vezes que citarmos trechos da obra *Cidade das Damas* utilizaremos a abreviatura CD para nos referirmos à obra.

(...) A esta dama dedicaram templos e sacrifícios. **Durante muito tempo, o povo manteve tal crença equivocada (...)**⁷

O trecho acima, com destaques de nossa autoria, é responsável por sozinho conseguir provar o que estamos tentando dizer, embora existam muitos outros que serão posteriormente apresentados ao longo do corpo desta tese.

Em primeiro lugar, a autora afirma que Ópis era “chamada de deusa e mãe dos deuses”. Ao colocar dessa maneira, fica insinuado que para autora Ópis não era verdadeiramente deusa, visão que é sustentada logo mais à frente quando chamam a deusa de “dama” e a apresenta como filha não mais de um deus imortal, mas de um homem de bastante poder da Grécia, Urano⁸, reconhecido pela tradição como deus primordial. Além disso, a transforma em esposa de um rei, Saturno⁹, alterando novamente a tradição de que Saturno não seria rei de Creta, mas sim deus da geração e da abundância, além de ser por vezes confundido com o deus Cronos grego, o deus do tempo.

Seguindo a isso, ao mostrar o quanto as mulheres podem ser e são inteligentes, por um lado, defende sua tese de que toda mulher é inteligente se lhe permitirem acesso e oportunidade ao conhecimento. Porém, novamente, para poder inserir plenamente sua obra no contexto do poderio da Igreja Católica, retira de novo a divindade e mostra que Opis era chamada de deusa na verdade por “pessoas ignorantes”, pois se assim não fossem saberiam que para a crença cristã a divindade só seria permitida ao Deus da Trindade Cristã.

Outro ponto que retoma tal ideia de uma deusa pagã que na verdade seria uma mera mulher mortal é aquele trecho em que a autora novamente afirma que para aquela mulher mortal além de templos e sacrifícios lhe terem sido ofertados tudo se deu, isto é, tal fama de deusa imortal, graças à “crença equivocada” de pessoas ignorantes, pois se possuíssem o mínimo de

7 O grifo é nosso.

8 URANO: é a personificação do Céu, como elemento fecundo. Desempenha um importante papel na *Teogonia* hesiódica, onde figura como filho de Geia (a Terra). Noutros poemas, é apresentado como descendente de Éter, omitindo-se, nesta tradição que remonta à *Titanomaquia*, o nome da mãe, que seria, sem dúvida, Hémera, a personificação feminina do Dia. Na teogonia órfica, Urano e Geia são dois filhos da Noite. As lendas de Urano mais conhecidas são aquelas em que ele intervém como esposo de Geia (o Céu cobre, de facto, a Terra inteira, sendo o único à sua medida). Dela teve inúmeros filhos. (GRIMAL: 2014, verbete URANO).

9 SATURNO: é um deus itálico muito antigo, que foi identificado com Crono. Passava por ter ido da Grécia para a Itália, em tempos muito recuados, quando Júpiter (entenda-se Zeus) o destronou e o lançou do cimo do Olimpo. Instalou-se, então, no Capitólio, no local da futura Roma, e aí fundou uma povoação fortificada, que, segundo a tradição, se chamava Saturnia. Dizia-se, também, que tinha sido acolhido nesse lugar por um deus ainda mais antigo do que ele, igualmente emigrado da Grécia, o deus Jano. O reinado de Saturno no Latium foi extraordinariamente próspero. Foi o período da Idade do Ouro. Saturno prosseguiu a obra civilizadora iniciada por Jano e ensinou aos homens, nomeadamente, a cultura da terra. Nesse momento, a população itálica era formada por aborígenes, que lhe devem as suas primeiras leis. Saturno era representado armado com uma foice pequena ou uma serpe. Relacionava-se, por isso, o seu nome com a invenção, ou pelo menos com a divulgação, do cultivo e da poda da vinha. (GRIMAL: 2014, verbete SATURNO).

inteligência saberiam que se tratava apenas de uma mulher que sobressaiu-se frente às outras dentro de seu contexto.

Depois de demonstrar tal aspecto fica fácil entender o quanto a recepção dos Clássicos foi recorrente, embora tenha sofrido diversas alterações em seus temas na Idade Média, especialmente por Christine de Pizan, de modo a adequar-se dentro da pedagogia voltada para as mulheres que estava sendo edificada pela autora juntamente com as paredes daquela cidade ideal.

3. Mulheres ou deusas?

Antes de analisarmos o *exemplum* de deusas do panteão grego, é preciso recordar alguns tópicos a respeito da religião grega:

(...) a religião grega é antes de tudo aquele tesouro, múltiplo e abundante, de narrativas lendárias que os autores gregos – seguidos dos latinos – nos transmitiram, e nas quais o espírito do paganismo permaneceu suficientemente vivo para oferecer ao leitor de hoje¹⁰, num mundo cristão, o meio de acesso mais seguro à compreensão do que foi o politeísmo dos antigos. Aliás, ao adotarem esse ponto de vista, os modernos contentavam-se em seguir os passos dos antigos, em tomar o caminho que estes haviam traçado. (VERNANT: 2006, p. 17-18).

Christine via-se inserida em um contexto de forte domínio da Igreja e, embora fosse recorrente, por vezes a interpretação correta dos mitos e das lições que eles traziam podiam fazer-se falhas, sendo assim, caberia ao emissor contextualizar e, principalmente, aplicar tais mitos de acordo com seus próprios interesses. Sobre isso, muito do que se soube da religião grega advinha da tradição literária que, infelizmente, resguarda em si apenas uma parcela menor do que a metade, em torno de quarenta por cento do que havia sido produzido, visto que a maior parte da produção se perdeu no incêndio da Biblioteca de Alexandria no ano de 48a.C.

(...) o progresso dos estudos clássicos, particularmente o desenvolvimento da arqueologia e da epigrafia, abriu àqueles que pesquisam o mundo antigo, ao lado do campo mitológico, novos domínios de investigação que levaram a questionar, às vezes para modificá-lo bem profundamente, o quadro que apenas a tradição literária oferecia da religião grega (VERNANT: 2006, p. 21-22).

10 Assim como ao leitor medieval.

As narrativas mitológicas presentes em primeiro plano nos textos literários tornaram-se cada vez mais familiares tanto “quanto foram escutados ao mesmo tempo em que se aprendiam a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo” (VERNANT: 2006, p. 15).

Tendo essa facilidade de absorver traços dos mitos que são ensinados desde o berço, Christine refere-se também a exemplos de algumas das deusas do panteão grego e romano. No entanto, por estar inserida na tradição cristã medieval, transforma tais mitos de “deusas” pagãs em histórias de mulheres comuns que podiam ser vistas igualmente como modelos de comportamentos. Tal transformação é feita, por exemplo, quando faz referência à deusa Minerva no *Cidade das Damas*, Livro I, capítulo 34¹¹:

(...) Minerva **era uma virgem originária da Grécia**, que levava o apelido de Palas (...) sua inteligência e habilidade não se limitavam a um só campo, mas se estendia a todas as áreas (...) inventou algumas letras gregas, chamadas caracteres (até hoje são utilizadas pelos gregos (...) inventou também os números (...) arte da lã e da tecedura (...) descobriu como tirar óleo das olivas, frutos da terra, e como espremer outros frutos para retirar o néctar (...) arte e técnica de fabricar carros e charretes (...) descobriu a técnica e o modo de fabricar couraças e armaduras de ferro e aço (...) inventou a flauta doce, flauta transversal, trompete e outros instrumentos de sopro (...) os atenienses tinham uma tão grande veneração por esta virgem, que **a adoravam como a uma divindade, e a chamavam de deusa da guerra e da cavalaria, porque tinha sido a primeira a descobrir a arte. Chamavam-na também a deusa da sabedoria, tão grande era o seu saber.** Depois de sua morte, mandaram inaugurar em Atenas um templo dedicado a ela. (...) Durante muito tempo **esta mulher foi o objeto de uma grande devoção.** Seu renome se estendeu tão longe que lhe dedicaram templos em vários países, e que mesmo muito tempo depois, os Romanos, no auge de sua potência, colocaram sua estátua entre ou outros deuses¹².

Tal apresentação da deusa Minerva causaria certo estranhamento ao pensarmos que inserida na cultura predominantemente cristã, em que preservar figuras da mitologia pagã, e, principalmente de deusas de uma religião politeísta, seria capaz de gerar uma censura. No entanto, justamente por ser participante desse contexto sociocultural, Pizan sabe como trabalhar sua ideia pedagógica e o faz por meio da transformação de um mito considerado tradicional em *tecnificado*, isto é, alterado de modo a conseguir executar a tarefa para a qual está sendo posto em cena.

11 Os exemplos que são apresentados ao longo do Livro I da *Cidade das Damas* são todos escolhidos por Christine via orientação da Dama Razão.

12 Os grifos são nossos.

Para tal, Minerva estaria aparecendo como modelo virtuoso de mulher, que merece um lugar na nova cidade que Pizan constrói, por ser uma figura feminina cheia de sabedoria em diversas áreas do conhecimento, são apontadas a sua criação do alfabeto e de números gregos, além de sua sabedoria nas artes de tecer e na fabricação do azeite, entre muitas outras habilidades dessa figura feminina, cuja presença na Cidade das Damas seria por isso assim justificada.

Entretanto, ainda se trata de uma figura polêmica, sendo uma das deusas mais conhecidas e aclamadas do panteão romano. Devido a isso, Christine precisava garantir que sua missão pedagógica fosse realizada plenamente. Para tal, alterou o mito. Fazendo isso, permitiu que pudesse ser dada uma nova roupagem e uma nova interpretação para a lição que tal mito carrega em si. A maneira com que a autora realiza sua ideia é a de transformar a figura divina em humana e, mais do que isso, de deixar claro que o conceito de divindade pagã nada mais é do que credence popular, de pessoas desavisadas que acreditavam em qualquer coisa.

Além disso, tal exemplo feminino era assim adorado como “divindade”, chamada de “deusa da guerra e da cavalaria”, porque “tinha sido a primeira a descobrir a arte”. E mais, tamanha era a sabedoria dessa virgem, segundo a versão Pizaniana, que acabou a tradição chamando-a de “deusa da sabedoria, tão grande era o seu saber”.

Já de acordo com o LIMC, a deusa Minerva¹³ aparece da seguinte forma:

Se sul piano iconografico M. si può definire un calco fedele di Athena, il nome tuttavia ne dichiara la natura di divinità indigena italica, preesistente all'assimilazione formale con la dea greca, che non si è spinta fino a sostituirlo o modificarlo. Caso unico nella onomastica divina dell'Italia antica, esso ritorna identico nell'etrusco arcaico (con la variante Menarca; dopo il 450 a.C. prevale *menvra* o, eccezionalmente, *mervam merua, mera*), nel latino arcaico (dal 200a.C.: *minerua*), nel falisco e nell'unica, tardissima attestazione osca, mentre in una tarda iscrizione peligna incontriamo il latinismo *minerua*. (LIMC: 1992, vol. VI, verbete MENERVA, p. 1050)

Mais adiante em sua produção literária, no ano de 1410, aparentemente esse cuidado em não aceitar a mitologia clássica e a religião politeísta grega cai por terra, na sua obra *Livre des Faits d'Armes et de Chevalerie*¹⁴ onde a autora faz uma oração à deusa ao final de seu primeiro capítulo, de modo a assumi-la como deusa responsável pela astúcia guerreira e, já que nesse

13 MINERVA é a deusa romana identificada com a Atena helênica. Parece não pertencer às divindades mais antigas do panteão latino; aparece primeiramente na Etrúria e foi incluída na tríade dita “capitolina”, em que figurava juntamente com Júpiter e Juno. (...) (GRIMAL: 2014, p.311; verbete MINERVA)

14 Um artigo bom para o entendimento dessa obra é o de SANDER (2019): *O livre des faits d'armes et de chevalerie e a Guerra dos Cem Anos: produto ou influência?* Ver bibliografia.

novo trabalho a autora apresentará um guia sobre o ofício das armas, nada melhor do que pedir a benção a tal deusa. Vejamos como a autora o faz nessa obra:

“O Minerva! goddess of arms and of chivalry, who, by understanding beyond that of other women, did find and initiate among the other noble arts and sciences the custom of forging iron and steel armaments [...] helmets, shields, and protective covering having come first from you – you instituted and gave directions for drawing up a battle order, how to begin an assault and to engage in proper combat. Lady and high goddess, may it not displease you that I, a simple little woman, should undertake at the present time to speak of such an elevated office as that of arms. [...] like you I am an Italian woman.” (PIZAN: 1999, p. 13)

Oh! Minerva! Deusa das armas e da cavalaria, que, por virtude de [teu] elevado entendimento [em relação às] outras mulheres, encontraste e instituístes, entre as nobres artes e ciências que de ti nasceram, o costume de forjar o ferro e o aço em armaduras [...]. Escudos, elmos e outros arneses defensíveis vieram primeiramente de ti. Tu instituístes e deste maneiras de arranjar a ordem [dos guerreiros] em batalha; de atacar; e de combater de modo [apropriado]. Dama e alta deusa, não te desapontes comigo, uma simples e fraca mulher, perto da tua grandeza e renomado saber, que ousa, ao presente momento, intentar falar de tão magnífico ofício que é este de armas [...]. [Pois também] sou como tu, mulher italiana. (Tradução de SANDERS, 2019)

Fica claro nesse trecho que a autora respeita a divindade de Minerva, e coloca-se como inferior, “simples e fraca mulher”. O saber da deusa novamente é exaltado, principalmente no ofício das armas, tema esse totalmente voltado para o grupo masculino, o que demonstra a quantidade de temas que a autora trabalhou sem nenhuma dificuldade. Ao final do trecho é possível percebermos, entretanto, a identificação da autora italiana com a deusa ao assumir que as duas possuem a mesma origem em terras italianas.

O mesmo jogo de exaltação dos saberes da personagem mítica se deu também com a figura de Ceres, lembrada por ter sido também de engenhosa sabedoria e por ter apresentado para a sociedade valiosas técnicas da agricultura.

Ceres¹⁵, **foi uma rainha da Sicília**, na Antiguidade, e, pela engenhosa sabedoria, foi quem primeiramente inventou a ciência e as técnicas da agricultura e os utensílios relacionados a ela. Ensinou aos seus súditos como domar e domesticar os bois, habituando-os ao jugo, que os mantém emparelhados. Inventou também o arado, mostrando a maneira de abrir fendas

15 Se da un punto di vista strettamente iconografico C. non è altro che una ripetizione quasi fedele della figura di Demetra, ciononostante l’etimologia del suo nome, che secondo quanto già proposto da alcuni grammatici latini, sulla base della formula Ceres a creando dicta deriverebbe da creare, verbo formato da una radice indo-europea *ker (“crescere”, “nutrire”), è indicativa dell’origine italica del culto ed in particolare del suo carattere agrario e cereale. (LIMC, 1986, vol. III, verbete CERES, p. 983)

e sulcar a terra com arado, assim como os outros trabalhos da lavoura. Em seguida, ensinou-lhes a semear a terra, a revolvê-la, e depois das sementes germinadas e crescidas, mostrou-lhes como ceifar o trigo, separando, com a foice, o grão da espiga. (...) Então, **graças a essa dama**, a época selvagem foi transformada em uma era mais humana e razoável. **Os poetas criaram a história** de como a filha de Ceres foi raptada por Plutão, o deus dos Infernos. Mas, a autoridade de seu saber e o grande bem que ela havia procurado ao mundo **fizeram com que as pessoas de então a adorassem, a chamando de deusa dos trigos.** (CD, Livro I, 35)¹⁶

No entanto, não seria permitido a Pizan assumir e aceitar a existência da religião pagã politeísta greco-romana. O contexto da necessidade da subsistência por meio da produção de seus textos, além do forte poderio que a instituição Igreja Católica ainda tinha em mãos dificultava para Pizan tal aceitação. Apesar disso, não poderia deixar passar o fato de que tal personagem tenha trazido tanta novidade àquela sociedade antiga o que justificaria sua presença na Cidade das Damas. Porém, os traços do mito que falam da divindade deveriam de alguma forma serem apagados ou deixados enfraquecidos e foi justamente isso que a autora fez. Em diversos pontos, a autora evidencia o aspecto de que Ceres foi uma dama mortal, uma “rainha da Sicília” e que “os poetas criaram histórias (...)” o que resultaria em que tais histórias conhecidas a seu respeito pudessem ser consideradas apenas como matéria literária. Tais escritos produzidos pelos poetas “fizeram com que as pessoas de então a adorassem” apenas pela fama criada e não pela realidade dos fatos. A autora deseja explicar por que passou a ser chamada de “deusa dos trigos”¹⁷.

A mesma estratégia foi usada ao falar das deusas Ísis e Ópis, houve a alteração de aspectos do mito tradicional¹⁸. A primeira possuía tão grande saber, mas sendo uma mulher mortal, uma das rainhas do Egito, porém, tamanha era sua sabedoria que graças a isso foi chamada também de deusa pelo povo Egípcio. Ísis foi responsável pela criação do sistema simbólico de escrita dos egípcios, no entanto sua divindade é apagada.

16 Os grifos são nossos.

17 CERES: é o nome romano da deusa grega Deméter, com quem se identifica completamente. Embora o seu nome indique, etimologicamente, que Ceres era uma antiga força da vegetação (Ceres relaciona-se com uma raiz que significa “Brotar”) adorada pelos Latinos, esta divindade, todavia, apagou-se diante da outra. Conta-se que no momento em que os Etruscos, chefiados por Porsena, atacavam a jovem República Romana, a fome ameaçou toda a cidade. Consultaram-se os livros sibílicos, compilação de oráculos gregos, que aconselharam se introduzissem em Roma os cultos de Dioniso e de Deméter. Assim se fez no ano de 496 a.C. Este culto estava localizado no monte Aventino. (GRIMAL: 2014, verbete CERES, p. 84)

18 ÍSIS: Se bem que Ísis, deusa egípcia, não pertença à mitologia helênica nem à mitologia romana, o seu culto e os seus mitos espalharam-se de tal modo no mundo greco-romano desde o começo da nossa era que se torna impossível não a mencionar. No panteão egípcio, Ísis é a mulher de Osíris e mãe do deus-sol Hórus. Set, deus da Sombra, mata Osíris e, no dia seguinte, Horó vingá-o. Durante a noite, têm lugar a busca de Osíris por Ísis e as suas lamentações até conseguir a vingança. Como mãe dos deuses, como vencedora dos poderes da noite, Ísis depressa possuiu mistérios e foi sob este aspecto que se prestou a diversas identificações na religião helênica. (GRIMAL: 2014, p.254; verbete ÍSIS).

Ísis¹⁹ foi igualmente **uma mulher de tão grande saber**, que não era apenas a **rainha do Egito**, mas foi chamada também de deusa dos Egípcios. Conta a fábula que Ísis foi amada por Júpiter que a transformou em vaca, e depois ela retornou sua forma inicial; tudo isso representando seu imenso saber, como tu mesma lembrou no *Livre d'Othea*. Ela inventou um sistema de escrita simbólica que ela ensinou aos egípcios possibilitando-lhes abreviar uma linguagem tão complexa. (...) sua fama difundiu-se por toda parte, e foram criados templos e oratórios. E mesmo em Roma, no auge de seu esplendor, os romanos mandaram construir um templo em seu nome, onde eram feitos sacrifícios, oferendas e grandes celebrações, de acordo com os costumes do Egito. (CD, Livro I, 36)²⁰

O mesmo ocorre na apresentação do mito de Ops²¹, novamente a deusa é posta como mulher mortal, e não apenas ela, mesmo a figura de deuses como Urano e Saturno são transformadas em homens e reis poderosos da Grécia. Nesse caso, o que valeria e que rendeu a sua permanência na Cidade das Damas é, novamente, a exaltação da inteligência dessa figura mítica, e sua estima pelos do seu tempo fora tão forte que “as pessoas ignorantes a chamavam de deusa”. Pizan evidencia sua posição contrária à religião politeísta greco-romana ao afirmar que as pessoas que consideravam Ops deusa eram ignorantes, faltava-lhes conhecimento, pois se tivessem acesso a ele, certamente não pensariam nisso. “Durante muito tempo, o povo manteve tal crença equivocada”. E ainda termina reafirmando a questão de que o povo que acreditava nessa ideia de deusas estava refém de uma crença equivocada, pois se fossem sábios saberiam que tal fato não seria possível.

Opis, ou Ops, **chamada deusa e mãe dos deuses**, era, em época bem remota, famosa por sua sabedoria (...). Aquela **dama** era a filha de **Urano, homem bem poderoso na Grécia**, e de sua mulher Vesta. (...) Opis teve como esposo **Saturno, o rei de Creta**, que era seu irmão. Este rei teve uma visão que sua mulher iria dar-lhe um filho macho que o mataria. Para livrar-se de tal destino, ordenou que todo filho macho que a rainha viesse a ter fosse morto. Graças à inteligência e sabedoria da rainha, ela conseguiu salvar seus três filhos, Júpiter, Netuno e Plutão da morte. Foi, então, muito honrada e louvada por tal prudência. **Sua inteligência e a autoridade de seus filhos lhe valeram tal reputação e estima no seu tempo, que as pessoas ignorantes a chamavam**

19 ISIS: Nom transcrit phonétiquement de l'égyptien dont le signe caractéristique est le trône. Les égyptologues ne sont pas unanimes sur l'étymologie de ce nom. Dès la fin de l'ancien Empire, I. formait avec Osiris un couple divin dont le mythe et le culte s'amplifièrent pour être universellement vénérés, à l'époque où les Grecs connaissaient l'Égypte, par tous les Égyptiens. Reconnue comme la déesse égyptienne par excellence et identifiée par ces Derniers à Déméter, à Io, à Aphrodite, I. seta bientôt acceptée par les cités helléniques aux côtés de Sarapis, form nouvelle du dieu syncrétiste Osiris-Apis-Pluton. (LIMC: 1990, vol. V, verbete ISIS, p. 761)

20 Os grifos são nossos.

21 OPS: deusa romana da Abundância, é companheira de Saturno e por isso muitas vezes identificada pelos Romanos com Reia, mulher de Crono, ele próprio frequentemente associado a Saturno. Ops passava por uma das divindades sabinas introduzidas em Roma por Tito Tácio – o que está de acordo com a tradição relativa às divindades agrárias. Tinha um templo no Capitólio. (GRIMAL: 2014, verbete OPS, p. 338).

de deusa e mãe dos deuses, pois seus filhos eram considerados desde então deuses, por serem em algumas coisas mais inteligentes que os outros homens. (...) A esta dama dedicaram templos e sacrifícios. **Durante muito tempo, o povo manteve tal crença equivocada** (...) (CD, Livro I, 47)²²

A deusa Juno, senhora do Olimpo por ser irmã e esposa do grande Júpiter, de maneira idêntica às anteriores é vista como endeusada e imortalizada pelos poetas e “pelas falsas credences pagãs”. Observemos que Pizan assume que a cultura popular repleta de credences e superstições é considerada como falsa, claro que por ser pagã.

Junon²³²⁴, filha de Saturno e de Ops, **de acordo com os escritos dos poetas, e as falsas credences pagãs**, tinha grande fala entre as outras mulheres daquela religião, mais por sua sorte do que por suas próprias qualidades. Era a irmã e esposa de Jupiter, considerado o Deus supremo. Pela abundante fortuna e opulência que vivia com seu marido, ficou reconhecida como deusa das riquezas. (...) Atribuíram-lhe o papel de protetora dos matrimônios, e as mulheres recorriam a ela, pedindo sua ajuda em orações. E em todos os lugares, havia templos, altares, padres, jogos e sacrifícios, em seu nome. E, assim, ela foi por muito tempo adorada pelos Gregos e pelos habitantes de Cartago (...) (CD, Livro II, LXI)²⁵

Tal visão é recorrente, embora a cultura clássica estivesse sempre presente a serviço da Imitação e da Emulação renascentistas houve uma recepção medieval, em que ela é aceita para fins didáticos, todavia, é considerada falsa e equivocada, sendo a cultura da religião católica a única a ser vista como plenamente ideal, verdadeira e digna.

22 Os grifos são nossos.

23 JUNO: é a deusa romana associada a Hera. Na origem, e na tradição romana, ela personifica o ciclo lunar e figura na Tríade inicialmente honrada no Quirinal, depois no Capitólio, e que englobava Júpiter, Juno e Minerva... (...) era, de uma forma geral a protectora das mulheres, e mais particularmente, daquelas que tinham um estatuto jurídico reconhecido na cidade, as mulheres legitimamente casadas. (GRIMAL: 2014, verbete JUNO, p. 260).

24 Divinità forse di origine latino-falisco, e comunque originaria dell'Italia centrale. La testimonianza di Varrone accrediterebbe un'origine sabina del culto a Roma. (...) La vecchia ipotesi di una possibile origine etrusca secondo l'equazione Uni-Iuno, é ormai superata in quanto, a livello linguistico (...)Iuno deriva dalla parola proto indoeuropea *h₂ieuh₂on* - che vuol dire “persona vitale; giovane”, da cui il latino *iuvenis*. (...) In origine, quindi, il culto é indipendente da quello greco di Hera, e la divinità rappresenta la funzione femminile di contro a quella maschile espressa da Genius (...) A Iuno erano dedicate a Roma le calende di ogni mese, così come a Iuppiter erano dedicate le idi. La dea presiede, quindi, agli inizi; memoria di una fase precalendario (c.d. calendario romano), quando l'inizio del mese coincideva con la luna nuova e tutto il mese era collegato alle fasi lunari, cui erano a loro volta collegati i cicli femminili. (LIMC: 1990, vol. V, verbete IUNO, p. 814).

25 Os grifos são nossos.

4. Sibilas: sabedoria de Deus?

De acordo com o LIMC, as Sibilas podem ser definidas da seguinte forma:

(Σίβυλλαι) Vergini donne cui gli dei hanno concesso il dono della profezia. Spesso invasate da Apollon, e per questo messe a confronto con le Pizie di Delfi ovvero con le eroine della legenda col dono di profetare come Cassandra, non erano legate ad alcun santuario e rivelavano il futuro senza essere interrogate. (LIMC: 1994, p.753, vol. VII; verbete SIBYLLAE)

Nesse momento da obra de Pizan, é esperado novamente que haja a exaltação da sabedoria feminina, logo no início do Segundo Livro, orientada pela Dama Retidão e, para começar é apresentado o exemplo das Sibilas, mulheres virgens que possuíam o dom da sabedoria. Vejamos:

Entre as damas de dignidade soberana aparecem acima de todas aquelas de plena sabedoria, as sábias Sibilas que, como indicam as obras dos autores mais importantes, eram em número de dez, ainda que alguns citam apenas nove. Ó cara amiga, preste bem atenção: **já houve algum profeta de quem Deus tivesse amado tanto, e a quem tivesse consentido honras maiores em revelação, que aquelas feitas a essas nobilíssimas damas, evocada aqui?** Não foi posto nelas o santo dom da profecia, tão profunda e arguta que suas palavras nem apreciam anunciar o futuro, mas antes, uma crônica de acontecimentos passados e conhecidos, de tão claras, evidentes e compreensíveis eram suas palavras e escritos? **Suas palavras falaram inclusive da vinda de Jesus Cristo, o que aconteceu muito tempo depois, e de maneira ainda mais clara e com mais detalhes do que foi encontrado pelos profetas.** Estas mulheres se mantiveram castas a vida inteira, desprezando todo ato impuro. Eram todas chamadas Sibilas. Mas, isso não significa que se trata de seus nomes. **Sibila quer dizer: aquela que conhece o pensamento de Deus.** E foram assim chamadas por profetizarem coisas tão extraordinárias que apenas o espírito divino poderia ter ditado aquelas palavras. (...) As Sibilas nasceram em diferentes países do mundo e em épocas distintas, mas todas profetizaram grandes coisas para o futuro, em particular, a vinda de Cristo. **Apesar de todas serem pagãs e nenhuma pertencia à religião dos judeus** (CD, Livro II, I).²⁶

No trecho acima, ao observarmos as partes selecionadas em negrito, alguns pontos que são defendidos ao longo da obra por Pizan podem ser retomados.

- a) Exaltação da sabedoria feminina: o que é posto em evidência quando a autora afirma que as Sibilas são possuidoras de tamanha sabedoria que são graças a isso amadas por

²⁶ Os grifos são nossos.

Deus. Reparemos aqui que se trata do Deus cristão, visto que o contexto sociocultural em que se vê inserida a autora é de domínio da Igreja.

- b) A sabedoria dessas mulheres é tão superior a dos homens que coube inclusive a elas o anúncio da vinda de Jesus Cristo, o que demonstra a máxima exaltação de sua sabedoria e predileção diante do Deus cristão.
- c) Embora o significado do nome Sibilas seja: “aquela que conhece o pensamento de Deus”, apesar disso, a autora deixa claro que tais mulheres sábias são pertencentes da religião pagã, mas, mesmo assim, sua virtuosidade e sabedoria lhes renderam esse apreço de Deus.

Mais adiante, nomeia cada uma das Sibilas, dedicando-se em elencar os feitos mais importantes, contudo, apesar de mostrar a importância de suas predições, como por exemplo da queda de Tróia, ou a vinda do Anticristo e, principalmente da vinda de Jesus Cristo, mesmo defendendo que tais predições evidenciam a importância da sabedoria dessas mulheres, cabe a Pizan tentar mostrar a reprovação que mulheres tão sábias quanto as Sibilas advindas das religiões politeístas sofrem, exaltando assim, a existência de um só Deus, visto que de nenhuma maneira poderia a religião pagã ser mais forte e aclamada do que a cristã. Sendo assim, a autora, amortiza a situação, da mesma forma que já havia feito ao tratar do mito das deusas, novamente, a autora corrobora para a força da Igreja Católica.

(...) a primeira era originária de Persa e por isso chamada, **Pérsica**. A segunda era de Líbia, assim chamada **Líbrica**. A terceira é gerada no tempo de Delfos e por isso vem a se chamar **Délfica**. Foi ela quem profetizou a destruição de Tróia, muito antes que viesse a acontecer. Ovídio dedicou-lhe vários versos em uma de suas obras²⁷. A quarta era da Itália e chamou-se **Ciméria**. A quinta, nascida na Babilônia, chamava-se **Erífica**. Foi ela quem deu a resposta aos gregos, que vieram até ela quando iam destruir Tróia e a fortaleza de Ílion, sobre os quais Homero escreveu erroneamente. Foi também chamada de Eritreia, por ter morado na ilha do mesmo nome e por ter sido lá que seus livros foram encontrados. A sexta, da ilha de Samos, chamou-se **Samia**. A sétima recebeu o nome de **Cumes**, e era da região Campania, na Itália. A oitava chamava-se **Helespôntica**, pois, havia nascido na planície de Tróia, Helesponto, e viveu na época dos célebres autores Solone e Tiro. A nona nasceu em Frígia, e veio a ser chamada **Frígia**; ela anunciou a queda de muitos reinos e predisse a vinda do falso profeta Anticristo. A décima, de nome **Tibure**, era por outros chamados Albunea, muito estimada por ter anunciado de maneira muito clara a vinda de Cristo. **Apesar das sibilas serem de origem pagã, todas desaprovam aquelas religiões e politeísmo, dizendo que existia um só Deus e que os ídolos eram vãos (CD, Livro II, I).**²⁸

27 OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro XIV.

28 Os grifos são nossos.

No Capítulo II, do Livro Segundo, a autora traz o exemplo separado da Sibila Eritreia, que é considerada a mais sábia de todas as Sibilas, responsável por prever a queda de Tróia e o surgimento do Império Romano, fatos tão importantes que por si só já bastariam a essa mulher a fama de ser a mais sábia. No entanto, novamente, a autora precisa deixar claro que mais importante do que tudo o que venha a ser dito da cultura pagã está o que pode ser dito sobre a cultura cristã. Partindo disso, algo de muito mais maravilhoso foi predito, o mistério da potência de Deus, o Espírito santo e a Encarnação de Deus na virgem Maria.

A recepção do mito clássico por Pizan é responsável pela sua interpretação e utilização da maneira que melhor lhe aprouve de acordo com seus interesses. Nesse caso, especificamente, temos a alteração de algumas das características tradicionais do mito, como no caso da previsão de fatos da religião monoteísta cristã e da resignação de tais mulheres frente à sua religião original de modo a supervalorizar a religião cristã, desmerecendo a outra, fato que certamente agradaria aos seus leitores.

É bom lembrar que dentre as Sibilas, Eritreia foi a mais sábia: Deus lhe concedeu uma capacidade extraordinária e particular, graças à qual ela descreveu e profetizou o futuro com tanta clareza que sua história parecia porvir do Evangelho do que de uma profecia. A pedido dos gregos, ela contou em seus versos suas conquistas, suas batalhas e a **destruição de Tróia**, tão claramente que a coisa não pareceu mais verdadeira quando realmente aconteceu. Muito tempo antes do evento ela descreveu ainda, em uma narrativa sucinta e autêntica, **o império de Roma**, a potência dos Romanos e seus destinos; ela fez tão bem que até parecia mais uma breve memória de fatos históricos passados do que de coisas que viriam a acontecer. **Ela predisse algo de mais maravilhoso e maior ainda: anunciou e revelou de maneira clara o segredo da potência de Deus, que os profetas haviam anunciado apenas com figuras e palavras obscuras, a saber o grande mistério do Espírito Santo, a Encarnação do Filho de Deus na virgem.** (...) Boccaccio escreveu, e todos os outros grandes autores que falaram dela afirmaram também, que a quantidade de suas virtudes nos leva a acreditar que ela foi a eleita de Deus, e que se deva honrá-la mais do que a qualquer outra mulher, a exceção das bem-aventuradas santas do paraíso (...) (CD, Livro II, II).²⁹

Já no Capítulo III do mesmo Livro Segundo, o mito da Sibila Amalteia é apresentado, retomando o que já vinha sendo feito no trecho anterior, a autora traz inicialmente a ideia de que a sabedoria dessa Sibila fosse devido ao fato de ser amada pelo deus da sabedoria Febus e, por isso, era reservado a ela tamanha sabedoria. Porém, Christine precisava agradar seu público receptor, dessa forma, apresenta traços da cultura mítica pagã, mas depois a altera de acordo com seus interesses, nesse aspecto, sinaliza que na verdade a virtude de tal sibila era imensa, e

²⁹ Os grifos são nossos.

devido a isso, o Deus dos cristãos o verdadeiro detentor de toda a sabedoria a amando deu o dom da profecia.

(...) De acordo com as crônicas, sabe-se que ela nasceu na época da destruição de Tróia e que ela viveu até o reino de Tarquínio, o Soberbo. Alguns a chamavam de Deifebe. Ela alcançou uma idade espantosamente avançada, e permaneceu virgem toda sua vida, seu imenso saber levou diferentes poetas a imaginarem que **tinha sido amada de Febus, que era chamado de Deus da sabedoria. Teria sido Febus que haveria lhe concedido tantos conhecimentos de uma vida tão longa. Mas é preciso entender por aí que sua virgindade e sua pureza fizeram amada de Deus, ele que é o sol de toda sabedoria e que faz brilhar nela a luz da profecia.** (...) todos aqueles que a consultam a examinam espantam-se ainda pela grandiosidade e superioridade daquela mulher. Segundo alguns poemas, ela guiou Enéias aos Infernos e o trouxe. Esta mulher chegou em Roma, levando nove livros que ela mostrou ao rei Tarquínio para vendê-los. Como ele recusava de dar-lhe o prelo que ela pedia, ela queimou três em sua presença. No dia seguinte, ela pediu pelos seis livros restantes o preço exigido para os nove, afirmando que se recusasse de novo o preço pedido, ela queimaria imediatamente três daqueles livros e os três outros no dia seguinte. Então o rei Tarquínio pagou-lhe o preço que ela havia primeiramente pedido. (CD, Livro II, III).³⁰

Mais adiante, em conversa com Christine, a Dama Retidão confirma a ideia de que graças a tais exemplos de mulheres, não é aceitável que cada mulher se sinta envergonhada por fazer parte desse grupo tão sábio. O que ocorre é a falta de oportunidade e o desmerecimento por parte do sexo masculino, mas nunca o fato de que pertencer a tal grupo signifique não ser inteligente, antes disso, estar inserida nesse grupo significa ter que lutar para ser ouvida, lutar para ter acesso ao conhecimento, lutar para ser respeitada. Se até Deus reconhece a importância desse grupo quem não o reconhecerá?

Observe bem isso, minha cara Cristina, e note como Deus deu o dom a uma simples mulher de tantas virtudes que não apenas ela soube aconselhar e guiar em vida um imperador, e mais ainda, para assim dizer, todos aqueles que até os finais do tempo reinaram em Roma, predizendo todos os acontecimentos futuros do império. Diga-me, eu te peço, se existiu algum homem que tivesse feito tanto. **E tu, bem asneiramente, lamentavas-te por pertencer ao mesmo sexo que esses seres notáveis, achando que Deus as havia desprezado!** (CD, Livro II, III)³¹

Por fim, resta dizer que o objetivo de Pizan ao apresentar tantos mitos é, além de mostrar a possibilidade de todas as mulheres poderem trilhar rumo ao caminho da virtude, ao poderem se identificar com todas essas histórias, também serviu para demonstrar que as mulheres podem

30 Os grifos são nossos.

31 Os grifos são nossos.

sim estar muitas vezes acima dos homens, contrariamente ao que pregava Boccaccio e tantos outros de seu tempo.

Se, para Pizan, os exemplos de mulheres valiosas são buscados para desconstruir a suposta superioridade masculina em relação à natureza feminina, na obra de Boccaccio, a inferioridade das mulheres em relação aos homens é uma ideia recorrente, o que o levou a mostrar com admiração aquelas que transcenderam essa inferioridade, demonstrando qualidade e habilidade alheias à sua natureza [...] (DEPLAGNE: 2013, p. 124).³²

Os mitos surgem e permanecem para ensinar, mas para ensinar de maneira mais prazerosa, trazendo relações e análises que podem ser executadas por todos já que por fazerem parte do repertório popular de cada sociedade se modificam com o tempo e realizam a sua tarefa de educação.

A narrativa mítica diferencia-se do texto poético pelo fato de comportar variantes, versões distintas, ou seja, permite ao narrador acrescentar e modificar a narrativa de acordo com o público ao qual se destinava (VERNANT: 2006, p. 13)³³

O que facilita sua recepção pelas culturas que lhe são posteriores. Por isso, que a pedagogia pizaniana com sua ocultação, alteração de mitos e, principalmente com sua escolha propositada deles veio para defender as mulheres na muralha da nova cidade que se constrói e para mostrar a importância e a capacidade de seu sexo dentro da sociedade, não importando a que época esteja ligada.

Considerações Finais

Partindo do conceito de que o nosso diálogo com o passado é um modo de recepção – como defende Bakogianni (2016), por cadeia de recepções é possível entender a maneira como o material grego e romano foi “transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado”. Christine, sendo anterior ao Renascimento, pode ser enquadrada já no final do período medieval inserida nesse processo transitório de reflexão, tendo, portanto, de receber os clássicos e de (re)trabalhá-los de acordo com seu interesse cristão. E, se por um lado em alguns momentos viu-se podada pelo forte poderio da Igreja Católica exercendo o

32 Os grifos são nossos.

33 Os grifos são nossos.

movimento de avanço e recuo por diversas vezes – como deu-se no caso da inserção das deusas pagãs que foram apresentadas como modelo de virtude – em outros; faz-se indispensável o recuo, apresentando tais mitos como um conjunto de histórias de mulheres que, por serem superiores no conhecimento de alguma arte fizeram-se destaque e graças a isso foram “chamadas” de deusas por uma parcela ignorante da população.

Trata-se, portanto, de um uso didático dos mitos que é feito a partir de uma recepção cristã dos mitos clássicos, de maneira a sinalizar a importância dos feitos dessas mulheres míticas para a humanidade, mas sempre mantendo como padrão comportamental o modelo cristão de virtude.

Christine vai além, ao alterar ou ocultar informações dos mitos tradicionais, o faz para fins puramente didáticos, levando-se em consideração que a todo momento eleva o conhecimento ou o comportamento virtuoso que tais personagens femininas possuem e que devem servir como exemplo e serem dessa forma responsáveis pela edificação da cidade ideal que se inicia.

Referências

BAKOIANNI, A. **O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras.** In: Codex- Revista de Estudos Clássicos. Rio de Janeiro, v.4, nº1, 2016, pp. 114-131

CALADO, L. E. F. **A Cidade das Damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan.** Tese de doutorado apresentada a Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Profª Drª Luzilá Gonçalves Licari. Recife, 2006.

DEPLAGNE, L. E. F. C. **A reescrita do Mito das Amazonas na obra A Cidade das Damas de Christine de Pizan.** Anuário de Literatura, Edição Especial, vol.18, 2013, p. 115-136.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GREGA E ROMANA. GRIMAL, P. (org.). Trad. Victor Jabouille. 7ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Artemis & Winkler Verlag, Zurich, Munchen, Dusseldorf, 1981-1999.

OVÍDIO, **Metamorfoses.** Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo, Editora 34, 2017.

PIZAN, Christine de. **A Cidade das Damas.** Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

PIZAN, Christine de. **The book of Deeds of Arms and of Chivalry.** Trd. Summer Willard. Ed. Charity C. Willard. Pensilvânia: Pennsylvania State University Press, 1999.

PIZAN, Christine de. **The Book of the city of ladies.** Trans. Earl Jeffrey Richards. New York, Persea Books, 1982.

SANDERS, S. **O livro des faits d’armes et de chevalerie e a Guerra dos Cem Anos: produto ou influência?** In Revista Em Tempos de Histórias, (PPGHIS/UnB) nº 35, Brasília. ISSN 2316-119, 2019.

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

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ZIOLKOWSKI, J. M. **Middle Ages**. In: A Companion to the Classical Tradition. Edited by Craig W. Kallendorf. Blackwell Companions to the Ancient World, Book, 3, 2008.

Christine de Pizan e seus manuscritos: outra possibilidade de pesquisa histórica

Stephanie Sander¹

Este texto foi inspirado na “Oficina de Paleografia Medieval: os manuscritos de Christine de Pizan”, realizado nos dias 4 e 5 de novembro de 2022, que oferecemos durante o V Encontro Nacional Cultura e Tradução – ENCULT e VI Seminário de Estudos Medievais na Paraíba – SEMP. Gostaríamos de apresentar aqui uma oportunidade de expandir a pesquisa histórica com as obras de Christine de Pizan, abordando os manuscritos de seus textos. Esperamos que esse exemplo também inspire pesquisas com outros objetos.

Autora de diversas obras poéticas e políticas, Christine de Pizan era lida e conhecida por seus contemporâneos para além das fronteiras da corte francesa, tão longe quanto a Inglaterra e Milão (WILLARD, 1984, p. 51). A autora figura entre as principais pessoas de saber² de sua época, influenciando o pensamento de escritores como Thomas Hoccleve (c.1367-1426), Alain Chartier (c.1385 – c.1433) e Charles de Orleães (1394-1465) (CRITTEN, 2015, p. 681-682). Ademais, as ideias de Pizan atravessaram as barreiras do tempo e da linguagem: por volta de 200 manuscritos de suas obras sobreviveram,³ e algumas delas foram traduzidas, ainda antes de 1500, para o inglês, o português, o alto alemão e o flamengo.⁴

A despeito de ser uma pessoa relativamente conhecida, principalmente nas áreas dos estudos literários e de gênero, nós do sul-global ainda encontramos dificuldades para acessarmos as edições e traduções modernas de suas obras em língua francesa ou inglesa.

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais Meridianum/UFSC. E-mail: tephassander@gmail.com.

2 Desde a nossa dissertação de mestrado, nos apropriamos do conceito originalmente cunhado por Jacques Verger (1999, p. 14-16) *gens de savoir*, por considerarmos o termo mais apropriado que intelectual/*intellectuel*. Ao contrário da edição brasileira da obra de Verger, decidimos traduzir a expressão para “pessoas de saber”, não “homens de saber”, pois acreditamos que desta maneira a expressão adquire uma conotação mais inclusiva, que condiz melhor com a realidade da autora estudada.

3 Contando manualmente os manuscritos das obras de Christine de Pizan catalogadas no site ARLIMA (*Archives de littérature du moyen âge*), encontramos cerca de 200 entradas diferentes. Cf. https://www.arlima.net/ad/christine_de_pizan.html. Acesso em: 20 jan. 2023.

4 Sua obra *Livre des Trois Vertus* foi traduzida para o português entre 1447 e 1455 a pedido da rainha D. Isabel de Portugal (1432-1455), Cf. BRANDENBERGER, 1998; uma tradução manuscrita do *Livre des faits d'armes et de chevalerie* para o alto-alemão médio foi feita no meio do século XV, Cf. BUSCHINGER, 2011; e uma tradução inglesa, impressa, também dessa obra foi feita por William Caxton (c. 1422 – c. 1491) em 1489. Para uma cronologia das obras de Christine de Pizan e suas traduções, Cf. LEITE, 2008, p. 73-83.

Bibliografia sobre ela e suas obras em português também são escassas, apesar do crescente interesse pelos estudos christinianos no país.

Um caminho que nos ajudaria a contornar essa adversidade é pouco conhecido e, por vezes, pouco encorajado: a análise dos manuscritos que estão disponíveis digitalmente nos websites das bibliotecas europeias.

Com o crescente trabalho de digitalizações para auxiliar na preservação dos acervos de livros raros, manuscritos e cartas das bibliotecas e dos arquivos europeus, o acesso às obras de Christine de Pizan está ficando mais fácil. Em poucos segundos conseguimos encontrar cópias manuscritas de praticamente todas as obras da autora no site da Biblioteca Nacional da França, a *Gallica*.⁵ Isso abre portas para inúmeros estudos acerca da iconografia das obras. Entretanto, para estudos acerca dos textos em si, as maiores dificuldades acabam por se tornar a decifração da escrita destes manuscritos e o entendimento de sua linguagem.

Seguindo um pouco os moldes da oficina lecionada, gostaríamos, então, de apresentar alguns aspectos breves da figura de Christine de Pizan enquanto chefe de seu próprio *scriptorium* ou ateliê; alguns aspectos sobre as características da escrita dos *scriptores*⁶ que compuseram as obras que saíram diretamente de lá; a importância de acessar os manuscritos como auxílio ou fonte principal de pesquisas acadêmicas; e algumas sugestões de como começar a aprender por conta própria a leitura paleográfica desses manuscritos.

Christine, mais que um chefe de ateliê

Uma figura feminina é constante no corpo iconográfico dos manuscritos das obras de Pizan. Trajando um vestido azul turquesa, com um duplo *hennin*⁷ coberto por um tecido branco decorando a cabeça, sentada ou de pé em seu *étude*,⁸ Christine aparece lendo, conversando com alguém, ou, em raras ocasiões, escrevendo suas obras.

Em sua biografia sobre Christine de Pizan, Françoise Autrand (2009, p. 73) afirma que ela não era somente uma pessoa letrada que escrevia poemas e textos em prosa, ou apenas uma

5 Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/html/und/manuscripts/christine-de-pizan?mode=desktop>. Acesso em: 25 jan. 2023. Para uma lista mais detalhada dos manuscritos sobreviventes da obra de Pizan, Cf. ARLIMA nas referências.

6 Utilizamos a palavra *scriptor*, plural *scriptores*, (palavra latina para escritor) para definir a pessoa que escreve o manuscrito de maneira geral, sem atribuir a função de copista, tabelião, notário, autor, entre outros (FARIA; PERICÃO, 2008, p. 655; LEAL; SIQUEIRA, 2011, p. 158).

7 Um arranjo de cabeça, tipo um chapéu, de formato cônico, no caso de Christine, com duas pontas. Ver o verbete “Hennin” no *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF) online, Cf. referências.

8 O DMF define o *étude* (que podemos traduzir por “estúdio”), como um “cabinet de travail, d’étude, bureau” (um gabinete de trabalho, de estudo, uma escrivania). Sobre o estúdio da autora nas iluminuras de seus manuscritos, Cf. BELL, 2008.

autora, era também “um produtor de livros” (tradução nossa).⁹ Gilbert Ouy e Christine Reno destacam que não houve outro escritor (*écrivain*) da época cuja obra sobreviveu a maior quantidade de manuscritos, inteira ou parcialmente, autógrafos – ou seja, escritos pela mão do próprio autor (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 15). Cerca de 50 manuscritos sobreviventes foram escritos total ou parcialmente pelas mãos de Pizan. Dois outros *scriptores* acompanharam seus trabalhos, ela possuía também seus iluminadores e elaborava ela própria o programa iconográfico de cada exemplar. “Em suma, ela fez de si mesma uma chefe de ateliê” (AUTRAD, 2009, p. 73, tradução nossa).¹⁰

Um dos principais indícios deste fato, apontam Ouy e Reno na introdução geral do *Album Christine de Pizan*, são alguns comentários que a autora faz em seus escritos que evidenciam a familiaridade que ela possuía com o trabalho dos copistas e dos iluminadores. Os autores afirmam que o vocabulário utilizado por Pizan não deixa dúvida de que estamos lidando com alguém que conhecia a profissão (*métier*), não com “um simples amante de belas coisas” (tradução nossa).¹¹ Christine de Pizan, portanto, seria capaz de comandar pessoalmente a elaboração das cópias e decorações de suas obras (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 16-17).

Os autores nos explicam que era comum que escritores daquela época fizessem eles mesmos as cópias de seus livros, como um meio de economizar nos custos de cada exemplar. Dada a quantidade de manuscritos sobreviventes da obra de Pizan que são contemporâneos a sua vida, concordamos que não parece ser um exagero assumirmos que ela mesma fez parte do processo de cópia de alguns destes códices (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 17).

Entretanto, é curioso notar que Christine não menciona em suas obras o fato de que ela mesma atuava como copista. Ouy e Reno apontam que isso pode ter acontecido porque seus contemporâneos, pelo menos na França, não consideravam a profissão de copista como algo prestigioso, pois era uma “arte mecânica” (tradução nossa).¹² Ainda assim, os autores afirmam que Christine de Pizan se comportava tanto como um autor, corrigindo e arrumando seu trabalho, quanto “como qualquer outro copista” (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 19, tradução nossa).¹³

9 Texto original: “un producteur de livres”.

10 Texto original: “Bref, elle s’était faite chef d’atelier.”

11 Texto original: “d’un simple amateur de belles choses.”

12 Texto original: “art mécanique.”

13 Texto original: “comme n’importe quel copiste”

Sabemos, através de suas obras, que Christine de Pizan teve sempre um apreço pelo conhecimento.¹⁴ Foi seu pai que lhe apresentou o mundo das letras, mas é provável que tenha sido seu esposo, Étienne de Castel (1356-1390), funcionário da chancelaria real francesa e secretário do rei, que a influenciou no que diz respeito às cópias das obras saídas de seu ateliê. Ouy e Reno apontam que pode ter sido Castel quem ensinou Pizan a arte da caligrafia (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 25)

Um esforço empreendido na década de 1970 conseguiu identificar três *scriptores* diferentes envolvidos nas cópias produzidas no ateliê da autora.¹⁵ Essas três pessoas foram denominadas: Mão *P*, Mão *R* e Mão *X*. Abaixo apresentamos um quadro comparativo entre esses três *scriptores*, com um pequeno trecho da obra *Livre du Corps de Policie* (1407), uma cópia de cada um,¹⁶ com a transcrição do trecho ao lado. Nossa transcrição, semidiplomática, adota os critérios apresentados por Dias, Marques e Rodrigues (1987, p. VII-XIII.), nomeadamente: respeitamos a ortografia original do texto, mantendo em sua totalidade a grafia, as maiúsculas, as minúsculas e a pontuação; as abreviaturas foram desenvolvidas e as letras acrescentadas foram destacadas com sublinhado; para separar as linhas utilizamos “/”. Acrescentamos ainda dois critérios próprios: utilizamos **VERSALETE** para diferenciar a capital iluminada (quando houver) das letras maiúsculas; e nas elisões, acrescentamos um apóstrofo, para facilitar a leitura.

14 Escrevemos uma composição biográfica acerca da autora em nossa dissertação de mestrado, Cf. referências.

15 Ouy e Reno detalham esse processo na introdução geral do já citado *Album Christine de Pizan*, Cf. referências.

16 Os manuscritos são: Mão *X*: Chantilly, Bibliothèque du Château, Ms. 294; Mão *P*: Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 1197; Mão *R*: Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 2681. Cf. referências.

Quadro 1 – Comparação entre os *scriptores* do ateliê de Christine de Pizan

	Imagem:	Transcrição:
Mão X:		<p>SE Il est / possible / que de vi/ce puist / naistre / vertu bien me plaist en / ceste partie estre passion/nee comme femme , Ain/si que plusieurs hommes / au sexe feminin impo/sent non sauoir taire / ne tenir soubz sillence l'a/bondance de leur coura/ge , [...].</p>
		Tradução nossa:
		Se é possível que do vício nasça a virtude, bem me agrada, nesta parte, eu ser apaixonada como uma mulher, visto que muitos homens ao sexo feminino assumem não saber silenciar, nem ter sob silêncio, a abundância de seu espírito. [...]
Mão P:		<p>S'Il est / possi/ble que / de vice / puist naistre vertu Bien / me plaist , en ceste partie / estre passionnee comme / femme ainsi que plusieurs / hommes au sexe femi/nin impoissant non sca/uoir taire ne tenir soubz / scillence l'abondance de / leur courage . [...].</p>
Mão R:		<p>S'Il est / possi/ble que / de vice / puist / naistre / vertu / Bien me plaist en ceste / partie estre passionnee / comme femme ainsi que / plusieurs hommes au / sexe feminin impo/sant non sauoir taire / ne tenir soubz sillence / l'abondance de leur cou/rage . [...].</p>

Fonte: elaboração própria a partir dos manuscritos citados na nota 16.

Ouy e Reno descrevem a Mão *P*, como uma mão difícil de caracterizar, pois por vezes aparenta influências dos *scriptores R* e *X*. Os autores retratam sua escrita como “frequentemente pouco elegante, mal alinhada, irregular, com as letras que não seguem um mesmo eixo e que parecem se chocar” (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 23, tradução nossa).¹⁷ *P* recebeu esse nome por conta do traçado particular da letra *p* que esse *scriptor* faz:

Figura 1 – Letra *p* da Mão *P*.

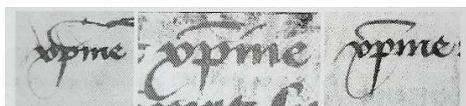


Fonte: OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 23.

A Mão *R*, de *raide*, foi assim chamada pois é descrita como “mais elegante, mas rígida o suficiente” (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 24, tradução nossa).¹⁸ Ouy e Reno apontam que este *scriptor* era evidentemente capaz de copiar textos em latim, o que podia indicar que ele era um copista profissional, provavelmente do clero. Ambos, *P* e *R* trabalharam em outros *scriptoria*, pois suas escritas foram encontradas em outros manuscritos do período (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 25).

A Mão *X* é retratada como *omniprésente* (onipresente). É mais hábil que os outros dois *scriptores* e por isso é “capaz de adotar estilos de escrita variados” (tradução nossa),¹⁹ além da cursiva librária, mas dá preferência à cursiva de chancelaria. Este *scriptor* foi nomeado *X* por conta da letra *x* da abreviatura de *Christine*. Sua escrita tem uma tendência à exuberância, um gosto pelas laçadas alternadas entre os traços ascendentes e descendentes (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 25).

Figura 2 – A abreviatura para *Christine* feita pela Mão *X*



Fonte: OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 26.

¹⁷ Texto original: “le plus souvent peu élégante, mal alignée, irrégulière, avec des lettres qui ne suivent pas un même axe et qui paraissent s’entrechoquer.”

¹⁸ Texto original: “plus élégante, mais assez raide.”

¹⁹ Texto original: “capable d’adopter des styles d’écriture assez variés”.

Figura 3 – Laçadas da Mão X



Fonte: London, British Library, Harley MS 4431, f. 240r – detalhe.

X é o *scriptor* que copiou o maior número de obras, em comparação com *P* e *R*. Para Ouy e Reno, a Mão *X* se comporta “como um regente das operações do ateliê” (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 30, tradução nossa)²⁰: intervindo de forma regular nas cópias feitas por *P* e *R*, fazendo a preparação das rubricas, corrigindo palavras, modificando grafias, acrescentando palavras esquecidas e preenchendo lacunas (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, p. 27-30). Por essas e outras razões, a Mão *X* é considerada como sendo a mão da própria Christine de Pizan (OUY; RENO; VILLELA-PETIT, 2012, *passim*).²¹

Por que ter acesso aos manuscritos é importante?

Quando procuramos por edições das obras de Pizan, a página da autora no website ARLIMA (*Archives de littérature du moyen âge*) é um recurso muito útil. A página reúne as referências de manuscritos, artigos e livros sobre a autora e seus textos. Embora quase todas as obras da autora possuam uma edição moderna em língua francesa, no site podemos notar que muitas não são edições críticas, e que nem todas possuem versões traduzidas para outras línguas. Além disso, encontramos pouquíssimos textos em português.

Apesar das edições mais antigas das obras de Pizan, principalmente as publicações do século XIX, estarem disponíveis online, o mesmo não se pode dizer de edições mais recentes, principalmente as da segunda metade do século XX. Estas muitas vezes já estão esgotadas, raramente são encontradas em bibliotecas no sul global e, quando temos a opção de importá-las, o preço se torna proibitivo para muitos pesquisadores. As publicações gerais e sobre as obras da autora feitas neste século, ainda partilham deste cenário, embora algumas estejam disponíveis em formato e-book.

²⁰ Texto original: “comme régisseur des opérations de l’atelier”.

²¹ Ouy e Reno discutem essa possibilidade com mais clareza argumentativa na introdução geral do já citado *Album Christine de Pizan*, Cf. Referências.

A emergência das Humanidades Digitais como campo da ciência não fez desaparecer o livro impresso. Entretanto, a publicação tradicional de livros físicos de fontes primárias e secundárias dificulta que as próximas gerações de pesquisadores façam suas contribuições com seus campos de pesquisa, especialmente se eles não tiverem acesso às fontes e aos dados impressos nesses volumes (BIRNBAUM; BONDE; KESTEMONT, 2017, p. S12). Muitos pesquisadores das Humanidades Digitais, ou que fazem uso delas, estão aderindo à ideia do *open-science movement* (movimento das ciências abertas), que advoca pelo maior acesso e disponibilização do conhecimento, seja para a divulgação de resultados de pesquisa, seja para a disseminação de fontes primárias (BIRNBAUM; BONDE; KESTEMONT, 2017, p. S12).

As Humanidades Digitais ajudam diversas áreas, inclusive o campo dos estudos medievais, neste processo (BIRNBAUM; BONDE; KESTEMONT, 2017, p. S6). Por exemplo, nas últimas décadas, grandes esforços estão sendo feitos para fornecer fac-símiles digitais de manuscritos por parte das chamadas instituições GLAM (galerias, bibliotecas, arquivos e museus que têm como missão fornecer maior acesso ao conhecimento) (BIRNBAUM; BONDE; KESTEMONT, 2017, p. S4). A digitalização destes manuscritos, além de facilitar a conservação da obra física, permite certa facilidade ao seu acesso digital.

É por causa deste esforço que conseguimos acessar muitos dos manuscritos das obras de Christine de Pizan que saíram de seu ateliê e algumas das possíveis fontes que a autora utilizou. Assim, é possível estudar não apenas o corpo iconográfico das obras da autora, mas podemos fazer estudos mais aprofundados sobre os textos, a linguagem e os termos utilizados por Pizan e por suas fontes. Bem como é possível utilizar esses manuscritos como auxiliares nas pesquisas, para conferir dúvidas de traduções, ou usos de certas palavras que a autora criava.²² Tudo isso sem precisarmos arcar com os custos de ir até a instituição de guarda de cada manuscrito.²³

Como exemplo da utilização dos manuscritos das obras da Christine de Pizan como fontes auxiliares em pesquisa, citamos um caso que ocorreu em nossa pesquisa para a monografia de conclusão de curso da graduação,²⁴ dúvida que só foi resolvida no mestrado, pois, apesar de um dos manuscritos da fonte estar disponível on-line na época, não possuíamos conhecimento e prática necessária em paleografia para sanarmos a dúvida antes.

22 Sobre a questão da linguagem e criação de palavras nas obras christinianas Cf. GAY, 1908.

23 Entendemos que os fac-símiles digitais não substituem por completo a materialidade da fonte e que algumas abordagens necessitam de acesso *in loco* ao manuscrito. Nosso ponto aqui é salientar as possibilidades de estudo que esses fac-símiles digitais trazem.

24 Cf. SANDER, 2016.

A obra da autora que estudamos é o *Livre des Faits d'armes et de chevalerie* (Livro dos feitos de armas e de cavalaria), escrito em 1410. Há poucas edições modernas feitas deste livro e todas são de difícil acesso. Com muita dificuldade, em 2014 conseguimos um exemplar da tradução americana da obra publicada em 1999,²⁵ que foi a fonte base da nossa monografia.²⁶

Lendo a pequena introdução da tradução, um trecho nos chamou a atenção desde a primeira leitura: “um esforço foi feito nesta tradução para dar uma ideia precisa sobre o que ela [Pizan] disse, mas [de modo a] simplificar levemente seu estilo bastante envolvente, típico dos primeiros intelectuais humanistas de sua época” (PIZAN; WILLARD, 1999, p. 9, tradução nossa).²⁷ Na época nos perguntamos se essa simplificação podia ou não comprometer certos aspectos da nossa análise. Nossa resposta veio tardiamente, já na pesquisa de mestrado, quando pudemos compará-la aos manuscritos saídos do ateliê da autora: felizmente as alterações de estilo não foram o suficiente para afetar a análise da monografia, mas poderia afetar algumas questões na dissertação, por isso tivemos que manter os manuscritos por perto para conferir alguns termos e para entendermos alguns aspectos do que Pizan queria transmitir. Aqui, por uma questão de brevidade, vamos citar apenas um exemplo, que envolve as escolhas de tradução feita na edição de 1999.

Há um grave equívoco de tradução no capítulo nove da primeira parte da obra (que é dividida em quatro partes), onde Christine Pizan aborda a educação de crianças na “doutrina das armas”, destacando a importância de se aprender golpes de estocada (*d'estoc*) com a espada (I, ix;²⁸ DMF; Estoc). A frase no manuscrito Bruxelles, Koninklijke Bibliotheek (Bibliothèque Royale), Ms. Français 10476,²⁹ f. 15r, “[...] Si les aprenoient a ferir / d'estoc , [...]” (se eles aprendessem a ferir [com] estocadas), foi traduzida por “they would learn to strike with a rapier” (eles aprenderiam a golpear com uma *rapieira*) (PIZAN, 1999, p. 31, grifo nosso).

Existiu um tipo de espada chamada *estoc* na época em que a autora viveu – uma espada de lâmina fina, mas bem diferente da que conhecemos como “rapieira” (LOADES, 2010, p. 261-262). No entanto, pelo contexto da frase, compreendemos que a autora estava se referindo ao tipo de golpe feito com a ponta da espada, chamado de “estocada”, utilizado para perfurar

25 PIZAN, Christine de. **Book of Deeds of Arms and of Chivalry**. Tradução Sumner Willard, Edição Charity C. Willard. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.

26 A tradução possui problemas, que discutimos com detalhes em nossa dissertação de mestrado. Cf. SANDER, 2021, p. 66-71.

27 Texto original: “an effort has been made in this translation to give an accurate idea of what she said but to simplify slightly her rather involved style, typical of the early humanistic intellectuals of her day”

28 Visando permitir que outros pesquisadores consigam encontrar com mais facilidade os capítulos mencionados, independente da edição consultada, indicamos o livro da obra em algarismos romanos maiúsculos e o capítulo onde se encontra o trecho em algarismos romanos minúsculos.

29 O manuscrito utilizado como base para a tradução americana. Também nos referiremos a ele como “Ms. 10476”.

brechas na armadura. Entretanto, o grande problema de traduzir “estocada” (em inglês *to lunge*, *to thrust* ou *to stab*) por “rapieira” (*rapier*) é que a rapieira é uma espada que só passa a existir depois do século XVI (LOADES, 2010, p. 248-253), depois da criação fonte estudada e da morte de sua autora. O equívoco causa ainda mais confusão, pois Christine nos conta em seguida (I, ix) que os primeiros a aprender a eficiência de golpes de estocada teriam sido os romanos. No manuscrito já citado, Ms. 10476 f. 15r, temos “[...] Et furent les Rom/mains les premiers qui / mirent sus cellui vsage , [...]” (E foram os romanos os primeiros que colocaram isto sob uso), mas na tradução de 1999 (p. 31) a seguinte afirmação é feita: “the romans were the first to put this weapon to use” – os romanos foram os primeiros a pôr esta arma [a rapieira] em uso.

A digitalização dos manuscritos produz um fac-símile que não substitui o original físico, que é necessário para estudos sobre sua materialidade, por exemplo, mas essa digitalização permite que mais pessoas acessem as fontes e que mais contribuições possam ser feitas em diversas áreas do conhecimento. Ainda assim, é necessário ter em mente que essas versões digitais não são perfeitas: às vezes podem ter baixa resolução, as cores da imagem podem não ser as mesmas do objeto real, e nem sempre as interfaces de pesquisa nos websites das bibliotecas e arquivos são fáceis de utilizar. Também é importante reconhecer que estudar manuscritos requer a prática de uma habilidade que quase não é abordada nos cursos de graduação: a paleografia.³⁰

Pensando nesta realidade e na pouca bibliografia em língua portuguesa sobre paleografia, gostaríamos de explicar alguns primeiros passos para o autoaprendizado da disciplina e por onde começar um possível caminho de (re)descoberta das obras da Christine de Pizan a partir do olhar do manuscrito.

Como aprender a ler esses manuscritos?

Primeiramente, julgamos importante uma brevíssima definição sobre o que é a paleografia e qual sua importância para a História enquanto disciplina (que é a área que nos especializamos). Dentre as várias definições dadas ao longo do tempo, consideramos aquela oferecida por Berwanger e Leal (2008, p. 16) como uma das mais completas. A paleografia,

30 Reconhecemos que esse cenário está mudando, cada vez mais estão abrindo oficinas de paleografia nas universidades federais do Brasil, mas conhecemos poucas disciplinas de paleografia que não são voltadas para a área da arquivologia. Ainda mais difícil é encontrar oficinas ou disciplinas voltadas para a paleografia de manuscritos pré-modernos – que são necessárias para entendermos, por exemplo, os manuscritos da Christine de Pizan.

para os autores, “abrange a história da escrita, a evolução das letras, bem como os instrumentos para escrever. Pode ser considerada arte ou ciência. É ciência na parte teórica. E arte na aplicação prática. Porém, acima de tudo, é uma técnica”, que “tem por objeto o estudo das características extrínsecas dos documentos e livros manuscritos, para permitir a sua leitura e transcrição, além da determinação de sua data e origem.”

O estudo da paleografia vai muito além das dicas e truques para conseguir decifrar aquela letra considerada “estranha” dos documentos antigos. A paleografia enquanto disciplina autônoma, como a entendemos hoje, também busca compreender a escrita e sua história, de modo a perceber como as sociedades se construíram a partir dela (MATEUS, 2016, p. 37). Deste modo, “a análise paleográfica tem por objetivo informar as características dos documentos paleográficos, possibilitando uma virtual visualização dos aspectos que lhes são marcantes” com uma grafia de fácil entendimento (BERWANGER; LEAL, 2008, p. 107). Mas leitura e a edição de um manuscrito “não têm um fim em si mesmo” (MATEUS, 2016, p. 47), visto que o trabalho da transcrição exige do historiador um esforço voltado também para interpretação subjetiva da mensagem do documento, pois “vozes ocultas que se organizam em uma polifonia de sons, podem revelar todo um contexto” de sua produção e de seu sentido de ser (ALVES, 2017, p. 49).

Assim sendo, é necessário termos em mente que, dependendo dos nossos objetivos de estudo, talvez só a leitura paleográfica seja o suficiente para nos dar diferentes ângulos sobre a fonte, ou talvez a paleografia de leitura seja a nossa porta de entrada para estudos mais profundos dentro da disciplina. Pensando nestas hipóteses, gostaríamos de apresentar um breve passo-a-passo para iniciantes, com base nos escritos de Marín Martínez (2018) e com a nossa prática de lecionar paleografia medieval on-line nos últimos dois anos.

O primeiro passo é conhecer o documento manuscrito que se quer estudar: “folhear” o manuscrito (mesmo que no website), tentar se familiarizar com suas formas, cores, desenhos, disposição de texto, danos, possíveis sinais de uso... tudo exceto o texto escrito nele. Em seguida, a leitura deve ser feita com calma e paciência, sem estresse, preocupações e pressa. Se é a sua primeira vez tentando ler uma grafia desconhecida, não se decepcione se demorar três, quatro, cinco passagens ou mais, para conseguir entender um texto. Paciência é a chave e nossa melhor amiga.

Também é necessário que se conheça minimamente a língua do texto. Temos que levar em consideração que mesmo as línguas medievais vernáculas são diferentes das línguas modernas: o português medieval é diferente do português falado hoje em Portugal (que por sua vez é diferente do português brasileiro atual). Se estivermos contemplando um texto em uma

língua estrangeira – como no caso das obras da Christine de Pizan, o francês médio – é necessário termos um bom conhecimento da língua, pelo menos em sua versão moderna. Em ambos os casos, sempre tenha dicionários por perto.³¹

Mas, por onde começamos? Escolha um fólio do manuscrito. Olhe para o texto com atenção. Tente reconhecer algumas letras. Se conseguir identificar alguma letra ou palavra, qualquer que seja, mesmo sendo uma letra sozinha, você já tem um começo. Grave o formato da(s) letra(s) em sua mente e procure por traços semelhantes em outros lugares do texto, como um jogo de identificar imagens iguais ou relacionadas. Desse modo, aos poucos você vai conseguir formar palavras. Transcreva-as num caderno.

É importante tentar não ler as palavras de memória ou distraidamente, preste atenção em quais letras compõem cada palavra. “Nosso” está escrito com *ss* ou *s*? Textos de outras épocas têm regras de escrita diferentes das que usamos hoje. Preste atenção em cada traço: pode haver sinais de pontuação ou sinais que indicam abreviaturas.³²

Marín Martínez ressalta essa importância de “não ter a pretensão de querer ler o texto escrito de uma vez, principalmente se se tratar de textos grandes e escritas difíceis ou mais desconhecidas.” Não se importe se na sua primeira tentativa algumas (ou muitas) palavras permaneçam não decifradas ou com dúvidas. Nas próximas leituras as dúvidas podem ser sanadas (MARÍN MARTÍNEZ, 2018, p. 30, tradução nossa).³³ Não fique muito tempo debruçado sobre uma parte específica do texto, continue após uma pausa.

Não conseguiu identificar algumas palavras? Deixe um espaço na sua transcrição e volte nelas depois. Tente identificar letra por letra (por exemplo, é um *c*, *e*, ou *t*? uma combinação de *m*, *n*, *u* ou *i*? *b* ou *v*? – essas letras são fáceis de confundir em algumas grafias). Tente não tentar adivinhar que palavra é até ter conseguido decifrar boa parte de suas letras: leia de trás para frente (às vezes é mais fácil identificar as letras dessa maneira), tente dividir em mais palavras (em alguns manuscritos é mais difícil identificar onde começam e terminam as palavras). Procure a palavra no dicionário. Se for uma abreviatura, tente encontrá-la num glossário. Se mesmo depois de muitas tentativas ainda houver dúvidas, lembre-se: você está aprendendo. Mesmo assim, nem sempre é possível identificar tudo.

31 Recomendamos os dicionários disponíveis na plataforma digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin; o *Elucidário do Viterbo* (1865); e o *Vocabulário histórico-cronológico do Português Medieval*. Para o francês médio, recomendamos o *Dictionnaire du Moyen Français (DMF)*, on-line; e o *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Frédéric-Eugène Godefroy, disponível on-line na *Gallica* – Cf. referências.

32 Sobre abreviaturas, recomendamos os glossários de NUNES, 1981; e FLEXOR, 2008 – para textos portugueses. E para textos franceses: CHASSANT, 1884; e PROU, 1890 – Cf. referências.

33 Texto original: “no tener la pretensión de querer leer el texto escrito de un tirón, sobre todo, si se trata de textos largos y escrituras difíciles o más desconocidas”.

Como este texto é inspirado em uma oficina sobre os manuscritos da Christine de Pizan, vamos indicar algumas edições de suas obras por onde você consegue começar a praticar a leitura paleográfica.

De início não é necessário ter um conhecimento amplo da língua francesa, pois introdução apontamos que as obras da autora foram traduzidas ainda no medievo. O *Livre des trois vertus a l'enseignement des dames* (livro das três virtudes ao ensinamento das damas) de 1405,³⁴ foi traduzido para o português, duas vezes: a primeira, uma cópia manuscrita, foi elaborada a mando da rainha Isabel de Coimbra (1432-1455), esposa do rei português Afonso V (1432-1481), entre os anos de 1447 e 1455; a segunda, uma edição impressa, foi feita a mando da rainha Leonor de Viseu (1458-1525), esposa do rei João II de Portugal (1455-1495), em 1518 (WILLARD, 1963, p. 459). Há três cópias da segunda tradução,³⁵ mas apenas uma cópia da primeira sobreviveu, que se encontra na Biblioteca Nacional de Espanha, em Madrid.³⁶

Começar pela tradução manuscrita é um pouco mais difícil se você não tem prática com a paleografia, por isso recomendamos começar pela edição impressa de 1518. Através desta edição, é possível nos familiarizar com a linguagem da época e com o conteúdo do livro.³⁷ Uma vez acostumados com o português medieval, é hora de começarmos a decifrar a grafia da primeira tradução portuguesa do *Trois vertus*. Para auxiliar nessa jornada, Antônio Ackel publicou em 2020 um artigo onde ele analisa o *ductus*³⁸ daquela escrita. Em seu texto podemos identificar o desenho de cada letra e, a partir daí, compará-las com o fac-símile digital e começar a decifrá-lo.³⁹

Uma vez que nos familiarizamos com o tipo de grafia do *mss 11515*, podemos nos enveredar pelas obras de Pizan em francês. Para nos acostumarmos com o francês medieval, recomendamos consultar as edições impressas mais antigas dos escritos da autora,⁴⁰ para só depois consultar os manuscritos. Recomendamos os manuscritos sobreviventes de seu ateliê,

34 A diante, nos referiremos à obra como *Trois vertus*.

35 Destas, é possível acessar digitalmente o exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, Cf. PISAN, 1518.

36 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 11515, Cf. referências. Sobre esta tradução, Cf. SANDER; SILVEIRA, 2021.

37 Em caso de alguma dúvida com a leitura dessa edição, pode-se consultar sua edição semidiplomática, publicada por Lucimara Leite em 2019, Cf. referências.

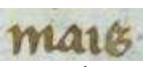
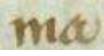
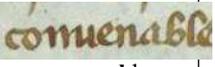
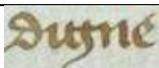
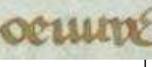
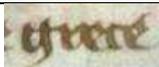
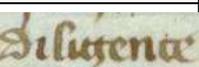
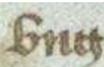
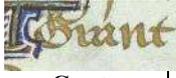
38 “Movimento natural da mão perceptível na ordem de sucessão e direção na qual são desenhados os diferentes traços que formam uma letra do alfabeto assim como o ritmo da sua colocação e a pressão do instrumento de escrita” (FARIA; PERICÃO, 2008, p.260)

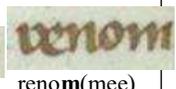
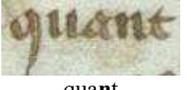
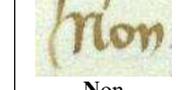
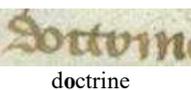
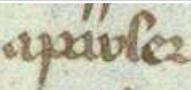
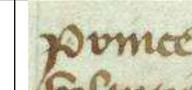
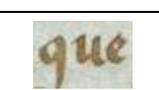
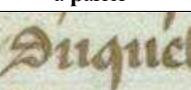
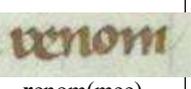
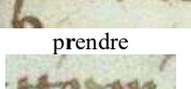
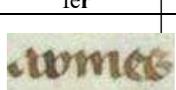
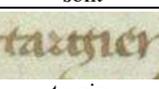
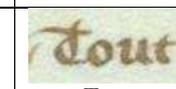
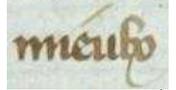
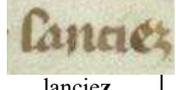
39 Em nosso artigo sobre essa tradução portuguesa (SANDER; SILVEIRA, 2021) transcrevemos alguns dos capítulos desse manuscrito, que também podem ser utilizados como um ponto de partida para se acostumar com a grafia daquele exemplar.

40 O website da biblioteca nacional da França, a Gallica possui alguns exemplares digitalizados, colocamos nas referências dois deles: uma edição da *Epistre Othea* de 1500 e uma edição das *Trois Vertus*, intitulada *Le tresor de la cite des dames*, feita por Antoine Vérard em 1497.

que foram descritos no já referenciado *Album Christine de Pizan*. As grafias das Mãos X, P e R, que descrevemos antes, são mais constantes e, em nossa opinião, mais fáceis de compreender que outras cópias manuscritas feitas tardiamente. Para termos um bom ponto de partida, oferecemos aqui um quadro escriptográfico com as letras da Mão X, para a comparação e auxílio na leitura dos manuscritos copiados pela própria Christine de Pizan.

Quadro 2 – Quadro Escriptográfico da Mão X

	Iní cio	Exemplo	M eio	Exemplo	Fim	Exemplo	Maiúsc ula	Exemplo
a	 	 autrement  armes		 mais		 ma		 Ains
b		 bien		 conuenable	-	-	-	-
c		 ceste		 acoustumee	-	-		 Cy
d		 digne		 entendible	-	-	-	-
e		 esleuee		 chastel		 oeuure		 Et
f		 folle		 efforce	-	-	-	-
g		 grece		 diligence		 vng		 Grant
h		 haultes		 choses	-	-	-	-
i		 ie		 dieu		 qui	-	-
j		 je	-	-		 . iij . (número 3)	 	 . J .  Je
l		 lois		 plus		 tel		 L'autre

m	  meue	  volume	  renom(mee)	  Mais
n	  ne	  quant	  non	  Non
o	  ou	  doctrine	  cho(ses)	  Or
p	  petitece	  a parler	-	  Prince
q	  que	  du quel	-	  Que
r	  renom(mee)	  prendre	  d'edifier	  Renomme
s	  sont	  choses	  armes	  Si
t	  targier	  dicte	  dit	  Tout
u	-	  autre	  tu	-
v	  vraie	-	-	-
x	  xpine	  excuse	  mieulx	-
y	  yitalienne	  joyaux	  moy	-
z	-	-	  lanciez	-

Fonte: elaboração própria a partir do Ms. 10476.

Finalmente, sobre a grafia da Mão *X*, gostaríamos de chamar a atenção para alguns de seus aspectos, comuns para a época. No medievo, muitas vezes o *j* era considerado um alógrafo do *i*, um “i longo”, então o uso dessas letras podia ser trocado, sendo comum a escrita de palavras como “jgreia”. No entanto, a Mão *X* parece utilizar poucas vezes o *j*, utilizando-o com mais frequência como um *i* maiúsculo. Algo semelhante acontece com as letras *u* e *v*: *v* era utilizado no começo das palavras, enquanto *u* era utilizado no meio e no fim – a grafia de “vniuersidade” era comum. Também é comum que quem não esteja acostumado a ler esses textos confunda o “s longo” (ver *s* inicial e mediano no quadro acima) com a letra *f*: na grafia da Mão *X*, o *f* tem um traço vertical, o *s* longo não. Um dos alógrafos de *r* dessa grafia pode ser facilmente confundido com a letra *u*. A letra *s* final da Mão *X* lembra um *B* bem pequeno. Por último, as letras *b* e *v* dessa mão são muito semelhantes, podendo ser confundidas se o leitor não prestar atenção.

À guisa de conclusão

A pesquisa histórica pode se beneficiar muito com as Humanidades Digitais, em particular com o esforço de conservação e digitalização de textos manuscritos. Com esta empreitada nós do sul global possuímos acesso muito mais facilitado às fontes cujas edições contemporâneas são difíceis de encontrar. A digitalização desse material pode nos oferecer importantes olhares outros sobre uma obra estudada ou pode ainda ser a parte focal da pesquisa.

Através do exemplo dos escritos de Christine de Pizan, procuramos, neste texto, encorajar a pesquisa histórica com manuscritos, sejam eles tratados como fontes principais ou auxiliares. Esperamos ter fornecido algumas ferramentas iniciais para que você, que está pesquisando, possa dar os primeiros passos nesta ciência fascinante, que é a paleografia.

Lembrem-se: com paciência e prática é possível.

Referências

ACKEL, Antonio. Estudo Paleográfico de uma versão em português de Livre de Trois Virtues (1447-1455). **Confluência**, Rio de Janeiro: Linceu Literário Português, n. 59, p. 139-165, 2020. Disponível em: <https://www.revistaconfluencia.org.br/rc/article/view/372>. Acesso em: 25 jan. 2023.

ALVES, Gerlane Farias. **A importância da disciplina de paleografia nos cursos de Arquivologia e História**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em arquivologia) – Universidade do Estado da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/17703>. Acesso em: 25 jan. 2023.

AUTRAND, Françoise. **Christine de Pizan: une femme en politique**. Paris: Fayard, 2009.

- BELL, Susan Groag. Christine de Pizan in her study. **Cahiers de recherches médiévales et humanistes**, [s. l.], 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/crmh/3212>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. **Noções de Paleografia e de Diplomática**. Santa Maria: Editora UFSM, 2008.
- BIRNBAUM, D. J.; BONDE, S.; KESTEMONT, M. The Digital Middle Ages. **Speculum**, [s.l.], v. 92, n. S1, p. S1–38, 2017. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26583703>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- BRANDENBERGER, Tobias. Christine de Pizan em Portugal: as traduções do Livre des Trois Vertus. In: EARLE, Tom F. (ed.). **Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**. 1996, Oxford; Coimbra: Lidel, 1998.
- BRUN, Laurent. Christine de Pizan. **ARLIMA** – Archives de littérature du moyen âge. Disponível em: https://www.arlima.net/ad/christine_de_pizan.html. Acesso em: 25 jan. 2023.
- Bruxelles, Koninklijke Bibliotheek (Bibliothèque Royale), Ms. Français 10476. Disponível em: <https://opac.kbr.be/Library/doc/SYRACUSE/16493973/le-livre-des-fais-d-armes-et-de-chevalerie-ms-10476>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- BUSCHINGER, Danielle. Le Livre des faits d’armes et de chevalerie de Christine de Pizan et ses adaptations anglaise et haut-alémanique. **Comptes-rendus des séances de l’année - Académie des inscriptions et belles-lettres**, [s. l.], v. 155, n. 2, p. 1073–1092, 2011. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2011_num_155_2_93253. Acesso em: 25 jan. 2023.
- Chantilly, Bibliothèque du Château, Ms. 294. Disponível em: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/22307/canvas/canvas-2031424/view>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- CHASSANT, L-Alphonse. **Dictionnaire des Abréviations latines et françaises...** Paris: Jules Martin, 1884.
- CHRISTINE de Pizan. **Gallica**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/html/und/manuscripts/christine-de-pizan?mode=desktop>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- CRITTEN, Rory G. Imagining the Author in Late Medieval England and France: The Transmission and Reception ... **Studies in Philology**, [s. l.], v. 112, n. 4, p. 680–697, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/600806>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- DIAS, João J. Alves.; MARQUES, Antonio H. de Oliveira; RODRIGUES, Teresa F. **Álbum de Paleografia**. Lisboa: Estampa, 1987
- DICIONÁRIOS. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. São Paulo: USP, [202-]. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- DMF: Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500). Version 2020. [Nancy]: ATILF, 2015. Disponível em: <http://www.atilf.fr/dmf/>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- FARIA, Maria Isabel Ribeiro de; PERICÃO, Maria da Graça. **Dicionário do Livro**: da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Abreviaturas - manuscritos dos séculos XVI ao XIX**. 3 ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.
- GAY, Lucy M. On the Language of Christine de Pisan. **Modern Philology**, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 69–96, 1908. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/432523>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- GODEFROY, Frédéric-Eugène. **Dictionnaire de l’ancienne langue française du IXe siècle au XVe siècle**. 10 volumes. Paris: F. Vieweg, 1880-1902. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35154040g>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- LEAL, João E. Franklin; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira. **Glossário de paleografia e diplomática**. Rio de Janeiro: Luminária, 2011.

- LEITE, Lucimara. **Christine de Pizan: uma resistência no aprendizado da moral da resignação**. 2008. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-14042009-152149/pt-br.php>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- LEITE, Lucimara. Edição semidiplomática do livro “O espelho de Cristina”. São Paulo: NEHiLP, 2019. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/395>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- LOADES, Mike. **Swords and Swordsmen**. Barnsley: Pen & Sword Military, 2010. London, British Library, Harley MS 4431. Disponível em: https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_4431. Acesso em: 25 jan. 2023.
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. **Paleografia y diplomática**. Madrid: Editorial UNED, 2018.
- MATEUS, Elias Theodoro. Os “papéis velhos” na rede: manuscritos digitalizados e a leitura paleográfica. **Revista Aedos**, [s. l.], v. 8, n. 18, 2016, p. 26-51. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/64281>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- NUNES, E. Borges. **Abreviaturas Paleográficas Portuguesas**. Lisboa: Edições Cosmos, 1981.
- OUY, Gilbert; RENO, Christine; VILLELA-PETIT, Inès. **Album Christine de Pizan**. Turnhout: Brepols, 2012. Paris, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 2681. Disponível em: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc83411h>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 1197. Disponível em: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc431811>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- PISAN, Christine de. **Aqui come[n]ça o liuro chamado espelho de Cristina o qual falla de tres estados de mulheres...** Lisboa: por Herman de Campos, 1518. Disponível em: <http://purl.pt/15289>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- PISAN, Christine de. **Le tresor de la cite des dames selo(n) dame cristine**. Paris: por Antoine Vérard, 1497. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86000706>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- PISAN, Christine de. **Les cent histoires de troye**. Lepistre de Othea ... [Paris: s.l.], 1500. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8710028n>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- PIZAN, Christine de. **Book of Deeds of Arms and of Chivalry**. Tradução Sumner Willard, Edição Charity C. Willard. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.
- PROU, Maurice. **Manuel de Paléographie Latine et Française du VIe au XVIIe Siècle...** Paris: Alphonse Picard, 1890. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785654w.texteImage>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- SANDER, Stephanie. **A natureza não ensina a evitar guerras: uma análise da didática de Christine de Pizan no *Livre des faits d’armes et de chevalerie***. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/231131>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- SANDER, Stephanie. **O guerreiro ideal segundo o *Livre des faits d’armes et de chevalerie* de Christine de Pizan**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/179715>. Acesso em: 25 jan. 2023.
- SANDER, Stephanie; SILVEIRA, Aline Dias da. O Liuro das tres vertudes a insinanças das damas: um exercício de transcrição do manuscrito 11515. **SIGNUM** – Revista da ABREM, [s.l.], v. 22, n. 2,

dez. 2021. ISSN 2177-7306. Disponível em:

<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/615>. Acesso em: 25 jan. 2023.

VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 1999.

VOCABULÁRIO histórico-cronológico do Português Medieval. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, [202-]. Disponível em: <http://www.medieval.rb.gov.br/index.php>. Acesso em: 25 jan. 2023.

WILLARD, Charity Cannon. A Portuguese Translation of Christine de Pisan's *Livre des trois vertus*. **PMLA**, [s. l.], v. 78, n. 5, p. 459–464, 1963. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/460723>. Acesso em: 25 jan. 2023.

WILLARD, Charity Cannon. **Christine de Pizan: Her Life and Works**. New York: Persea Books, 1984.

*Idade Média, Idade das mulheres:
mística, medicina e literatura*



A medicina fitoterápica de Hildegarda de Bingen¹

Maria Cristina Martins²

Introdução

No século XII da nossa era, viveu na Alemanha uma das raras mulheres cujo legado literário é enorme: Hildegarda de Bingen, santificada pela Igreja Católica³, através do Papa Bento XVI, em 2012. Nasceu em 1098, em Bermesheim, na Renânia-Palatinado, região sudoeste da Alemanha. Faleceu em Ruppertsberg, próximo a Bingen, em 1179. Viveu na época da Segunda Cruzada (1147-1149), durante o período do Sacro Império Romano-Germânico, governado por Frederico Barba Ruiva.

De um modo geral, o século XII representou uma fase da Idade Média de grande progresso, em todas as áreas do conhecimento. Trata-se do século das catedrais, cuja arquitetura demandava um notável conhecimento de geometria e de matemática. Nesse século, desenvolveram-se igualmente as Universidades, que, favorecidas pela urbanização, definiram o seu caráter intelectual, inclusive com o estímulo às traduções de livros – gregos e árabes – para o latim (LE GOFF, 1957).

Ainda que existam lacunas biográficas sobre muitas personalidades de sua época, a vida de Hildegarda de Bingen nos é bem conhecida. De uma parte, isso se deve à sua vasta correspondência, pois cerca de quatrocentas cartas chegaram até nós; de outra parte, pela obra *Vita Hildegardis*, composta pelos monges Godofredo (Gottfried) de São Disibodo e Dieter de Echternach, entre 1177 e 1181. Incluem-se a essas biografias os arquivos pertencentes aos dois

1 Este trabalho é fruto da conferência de abertura do V Encontro Nacional Cultura e Tradução - ENCULT e VI Seminário de Estudos Medievais na Paraíba - SEMP, proferida em 03/11/2021. Agradeço à professora Edla Eggert (PUCRS) pela leitura deste texto.

2 Doutora em Linguística (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP). Professora Associada de Língua e Literatura Latinas, lotada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Contato: cristina.martins@ufrgs.br

3 O Papa Bento XVI, em 8 de setembro de 2010 (Audiência Geral do Vaticano), proclamou em seu discurso que figuras femininas se distinguiram pela santidade de sua vida e pela riqueza de seus ensinamentos. Em 10 de Maio de 2012, esse mesmo Papa completou o processo de sua canonização, iniciado no século XIII, mas abandonado nesse mesmo século. Em seguida, em 07 de outubro de 2012, o mesmo Papa elevou-a à condição de trigésima sexta Doutora da Igreja Católica Romana, consagrando-a como a quarta mulher a receber esse título, ao lado de Catarina de Siena, Teresa de Ávila e Teresa de Lisieux (https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/apost_letters/documents/hf_ben-xvi_apl_20121007_ildegarda-bingen.pdf).

mosteiros fundados por Hildegarda, ou seja, as *Acta* reunidas entre 1233 e 1237, em vista de sua canonização, e alguns elementos contidos na *Vita autore Guiberto*, de Guibert de Gembloux, último secretário de Hildegarda, de 1175 até a sua morte, que escreveu a terceira biografia da *Prophetissa Teutonica*, como também era conhecida (CARRAUD; LENOIR, 2018, p.7)⁴.

O nome de Hildegarda de Bingen passou a ser mais difundido a partir da publicação de suas obras (quase) completas na *Patrologia Latina (PL)*, organizada por J.-P. Migne. Essa publicação deu-se em 1855, ocupando as colunas de 1125 a 1352, do volume 197. Toda a sua obra, que abrange vários domínios do saber, foi escrita em latim. Segundo declarou a santa, tudo lhe foi revelado pela Luz Divina, e suas visões lhe acompanhavam desde a mais tenra idade⁵.

Nas Idades Média, Antiga e Tardia, poucas mulheres conseguiram reconhecimento em vida pelo seu trabalho e contribuição intelectual. Sem dúvida, a maioria das que desfrutaram de algum êxito nesse campo pertenciam à aristocracia, tal como Hildegarda. Apesar de terem existido outras damas ilustres e cultas no século XII, como Herrade de Landsberg (1125-1195), Heloísa (1079-1149), Elisabeth de Schönau (1129-1164), que também deixaram obras escritas, Hildegarda se destaca pela quantidade e profundidade de suas obras.

Podemos dividir, em linhas gerais, a produção intelectual de Hildegarda em quatro grandes temas: cartas e homilias; poesias e cânticos; tratados de ciências naturais e de medicina (*Physica* e *Causae et Curae*); obras teológicas (destacando o seu grande tríptico visionário: *Scivias*, *Liber Vitae Meritorum*, *Liber Divinorum Operum*), hagiográficas e exegéticas. Quanto às correspondências, muitas foram trocadas com personalidades influentes da política e da religião da época, como o Papa Beato Eugênio III (1080–1153; papado 1145–1153), Bernardo de Claraval (1090–1153; canonizado em 1174), o imperador Frederico Barba-Ruiva (1122-

4 *Vita Hildegardis* (escrita pelos dois monges) e as *Acta* estão contidas na *Patrologia Latina* de Migne (PL 197, 91 a 140). A biografia de Hildegarda escrita por Guibert de Gembloux encontra-se em *Analecta Sanctae Hildegardis Opera. Spicilegio Solesmensi parata*, de J.B. Pitra, editada em 1882, em Paris, por A. Jouby e Roger/Bibliopolis, Tomo VIII, p.407-414 (apud CARROUD; LENOIR, 2018).

5 Hildegarda declara no Prólogo do *Liber vitae meritorum* “Livro dos méritos da vida” (1163) ter sido revelado pela Luz Viva o conteúdo do livro que estava apresentando, e, ainda, “as sutilidades de diferentes tipos de criaturas”, “as respostas e conselhos dados <por cartas> a numerosas pessoas, pequenas e grandes”, “o concerto da harmonia das revelações celestes” e “a língua desconhecida” (BINGEN, 2014, p.43). No *Liber diuinorum operum* “Livro das obras divinas” (1173), Hildegarda explica que tudo o que recebeu da Luz Divina foi em plena consciência, sem nenhum estado de transe, e que o ser iluminado que lhe instruiu pedia que ela deixasse tudo registrado por escrito (BINGEN, 2011 [1ª ed. 1982]). Para mais detalhes sobre a vida e a obra de Hildegarda de Bingen, indicamos a leitura de nossos trabalhos anteriores: MARTINS (2019; 2020; 2022a, 2022b) e MARTINS; EGGERT (2022).

1190) e Leonor da Aquitânia (1122-1204). Infelizmente, não chegaram até nós as cartas de Leonor de Aquitânia, mas apenas as respostas de Hildegarda para duas de suas cartas⁶.

João Paulo II afirmou, numa carta apostólica de 1979, por ocasião dos oitocentos anos de sua morte, que “enriquecida, a partir da tenra idade, com especiais dons sobrenaturais, Santa Hildegarda compreendeu inteligentemente os segredos da teologia, da medicina, da música e doutros ramos do conhecimento, deles escreveu abundantemente, e pôs em evidência o nexo entre a redenção e as criaturas. Amou unicamente a Igreja: abrasada neste amor, não duvidou sair dos claustros do mosteiro para, como intrépida defensora da verdade e da paz, ir ter com Bispos, Autoridades públicas e até com o Imperador, e para falar a multidões” (CARTA APOSTÓLICA, 08/09/1979).

Neste trabalho, pretendemos divulgar algumas plantas empregadas na medicina fitoterápica de Hildegarda, bem como situar o conhecimento botânico ao qual ela deve ter tido acesso. Estamos em processo de elaboração da tradução do *Livro de Plantas (Liber I – De plantis)* o primeiro e o mais extenso livro do tratado de ciências naturais *Physica*, porém o objetivo aqui não é o de mostrar e discutir a tradução.

A obra *Physica*, ao todo, é formada por nove livros, nesta sequência: *I: Livro de plantas (De plantis)*, *II: Livro de elementos (De elementis)*; *III: Livro de árvores (De arboribus)*; *IV: Livro de pedras (de lapidibus)*; *V: Livro de peixes (de piscibus)*; *VI: Livro de aves (de auibus)*; *VII: Livro de animais (de animalibus)*; *VIII: Livro de répteis (de reptilibus)*; *IX: Livro de metais (de metallibus)*. Esses Livros são constituídos de capítulos com diferentes títulos, nos quais são indicadas as aplicações desses elementos naturais para os seres humanos e eventualmente os animais tratem de alguma doença. Também são indicados tratamentos para que as pessoas restabeleçam a saúde, se alimentem de modo saudável e se sintam bem, de um modo geral (algumas plantas como, por exemplo, a aveia, promovem alegria e pensamentos claros). O *Livro de Plantas*, particularmente, pode ser considerado tanto um livro de dietética, em razão das receitas de alimentação, quanto um livro de fitoterapia. De um modo geral, *Physica* é um tratado de ciências naturais, do tipo enciclopédico, no qual são descritas aproximadamente duzentas plantas, sessenta e um tipos de aves e animais voadores, além de quarenta e um tipos de mamíferos. Nessa obra, também são descritos os rios da Alemanha (com indicações de potabilidade da água) e indicados o consumo de metais, como ouro e prata, assim como o uso de pedras para fins terapêuticos (MARTINS, 2022a). Como se vê, nesse tratado de ciências naturais, encontram-se usos práticos para a prevenção e cura de doenças, com a utilização de

⁶ Para mais detalhes sobre as obras de Hildegarda de Bingen, cf. MARTINS (2019, 2020, 2022).

elementos dos reinos vegetal, mineral e animal. No entanto, em suas obras teológicas, há também aconselhamentos para que o ser humano conserve seu equilíbrio em todos os níveis - físico, mental e espiritual - e, assim, previna doenças. Em *Sciuias*, Hildegarda menciona influências benéficas ou maléficas sobre o corpo, de acordo com o tipo de pensamento praticado, e afirma que uma consciência leve favorece a boa saúde e o bem-estar. Em *Liber Vitae Meritorum*, enumera trinta e cinco vícios que podem ser revertidos em trinta e cinco virtudes correspondentes: os conflitos da alma se apresentam quando sobressaem as forças negativas, que são as fraquezas e vícios dos seres humanos. Entretanto, com a tomada de consciência, o ser humano pode transformar cada vício na virtude correspondente, e se aproximar do mundo divino. Por exemplo, a dureza do coração ou egoísmo (*abduratio*) pode e deve ser revertida em compaixão ou misericórdia (*miser cordia*); a cólera em paciência; o amor pelas coisas materiais, em amor pelas coisas celestiais; a tristeza pela alegria celeste etc. Para Hildegarda, o ser humano torna-se completo quando, pelo caminho das virtudes, governa a si mesmo e também ao universo, pois os vícios bloqueiam as boas energias que o ligam ao universo e a Deus (DUMOULIN, 2012).

A obra científica⁷ de Hildegarda de Bingen está contida em dois tratados, conhecidos atualmente sob os títulos que lhes foram dados pelos seus primeiros editores: *Physica* (“Física” ou “Ciências Naturais”), por Jean Schott, em 1533, e *Beatae Hildegardis causae et curae* (“As causas e as curas <das doenças> da Beata Hildegarda”) ou simplesmente *Causae et curae* (“As causas e as curas”), por Paul Kaiser, em 1903⁸. No entanto, esses dois livros faziam parte de uma única obra, denominada *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum* “Livro das sutilezas das diversas criaturas naturais”, composta entre 1150 e 1158. Volmar, seu secretário, em uma carta de 1170, menciona esse título para uma obra de Santa Hildegarda, que englobaria *Physica* e *Causae et Curae* (MOULINIER, 1998, p. 136). De fato, esses livros mostram-se

7 Para uma discussão e aprofundamento sobre esse tema tão complexo da ciência na Idade Média, veja-se o trabalho de Weill-Parot (2018), que desenvolve o conceito de “utopia científica”. Segundo este autor, o estudo do conceito de utopia científica permite vislumbrar fenômenos intelectuais em torno dos quais gravitam temas mais ou menos conhecidos: a questão da relação entre ciência e magia, entre ciência e tecnologia, entre arte e natureza, e entre ciência e imaginação. Quando dizemos que Hildegarda de Bingen produziu uma obra científica baseamos no fato de que ela descreveu de maneira objetiva as qualidades das plantas e empiricamente procurou observar sua aplicabilidade como remédio para o ser humano.

8 Essas obras colocam vários problemas ainda não resolvidos, os quais serão retomados e aprofundados em trabalhos posteriores. Em *Physica (Liber I - De Plantis)*, há divergências quanto ao número de capítulos (consequentemente, quanto ao número de plantas) e a sequência dos mesmos, nos principais manuscritos completos. Ainda restam dúvidas quanto às fontes do seu conhecimento e à identificação exata de todas as plantas a que ela se refere. Para mais detalhes sobre o tratado de ciências naturais de Hildegarda, incluindo o número de manuscritos disponíveis, veja MARTINS (2020) e MARTINS (2022a). Por fim, o trabalho filológico realizado em grande parte pelas doutoras da abadia de Eibingen demonstrou que o mais antigo manuscrito de *Physica* (o de Florença, de cerca de 1300) é o mais confiável (MÜLLER; SCHULZE, 2008, p. IX-XXVI).

complementares. *Physica* é um tratado de ciências naturais, no qual há a descrição dos elementos da natureza (plantas, árvores, pedras preciosas, animais, aves e peixes, e sua aplicabilidade ou não aos seres humanos). *Causae et Curae* (“As causas das doenças e suas curas”) apresenta a descrição de mais de cinquenta doenças e seus tratamentos.

A medicina alternativa de Hildegarda de Bingen: um tema atual

Atualmente, em todo o mundo, observamos uma nova atitude em relação à saúde e ao bem-estar. Parece haver uma crescente consciência em favor de uma medicina que cure e previna doenças sem agredir o corpo e, que, ao mesmo tempo, considere o ser humano de maneira integral, composto de corpo, mente e espírito.

Há mais de oitocentos anos, Hildegarda de Bingen afirmava que o ser humano era constituído por um conjunto de corpo, alma e espírito, e visava proporcionar o reencontro do ser humano com as leis da natureza e com a ordem do universo, a fim de que vivesse com saúde e harmonia. Para essa santa abadessa, a perfeição do universo e da natureza poderia ser atingida pelos seres humanos, porque tudo era proveniente de Deus. Hildegarda defendia o uso de práticas simples para promover saúde física, mental e psíquica: alimentação moderada, orações, equilíbrio entre vigília e sono, prática de jejum e contato com a natureza. Para prevenir ou curar enfermidades, indicava o uso de pedras, de plantas, assim como a entoação de hinos e louvores. Segundo ela, a música ligava o homem ao paraíso (Carta XXIII, apud BINGEN, 2018, p. 30). No entanto, declarava que só Deus poderia curar, em observância ao que diz a Bíblia (Êxodo, 15:26).

O conhecimento botânico de Hildegarda

As primeiras tentativas de classificação científica das plantas surgiram com Aristóteles e seu discípulo Teofrasto. No século I d.C., Dioscórides e Plínio, o Velho procuraram reunir todas as indicações terapêuticas dos vegetais, chegando Dioscórides a citar mais de seiscentas espécies, no ano 60 de nossa era. Porém, para que a nomenclatura binária elaborada por Lineu (1707-1778) estivesse em vigor no mundo inteiro, na qual cada espécie é identificada por dois nomes latinos – um que se aplica ao gênero e outro à espécie – foi necessário que Jussieu (1748-1836) delimitasse as famílias e, antes desses dois, que Tournefort (1656-1708) definisse os

gêneros. Como a classificação de Lineu ainda estava imperfeita, Pyrame de Candolle (1778-1841) incluiu as classes e os ramos.

A botânica contemporânea está dividida em várias ciências especializadas que têm como objeto de estudo um ângulo particular do mundo vegetal, tais como a citologia, a embriologia, a fitopatologia, a bioquímica, etc. Não se pode avaliar o conhecimento propagado por Hildegarda de Bingen com os olhos de hoje. Hildegarda foi uma mulher de grande curiosidade intelectual: descreveu uma enorme quantidade de plantas, com os recursos que possuía, incluindo as desprovidas de qualidades terapêuticas ou nutritivas. Dentre essas, algumas em estado selvagem, as quais nomeia em sua língua vernacular, e não em latim. Podemos dizer que era uma naturalista, assim como foram Dioscórides e Plínio, o Velho.

Pelo menos até o século XI, a medicina era essencialmente praticada dentro dos mosteiros, e exercida pelo monge-médico. Todavia, Hugues de Fouilloy (?-1174) já havia destacado, em um de seus escritos, que estava sendo cada vez mais difícil para esses monges conciliarem as duas funções (MOULINIER, 1994, p.139).

Historicamente, deve-se à Ordem de São Bento, em meados do século VI d.C., a conservação do patrimônio cultural, bem como sua produção e difusão. Pela cópia e tradução de livros – principalmente gregos – para o latim, essa ordem religiosa estimulou a prática da medicina fitoterápica. Nesse século, a obra *De materia medica* (“Da matéria médica”), de Dioscórides (40-90), médico, farmacêutico e botânico grego, a quem já nos referimos, tinha sido traduzida para o latim. Antes dele, outro grego, Teofrasto, do século III a.C., já havia escrito dois livros sobre plantas e suas propriedades. Porém, suas duas obras – *Historia plantarum* “História das plantas” e *De causis plantarum* “Das causas [dos fenômenos] das plantas” – só foram traduzidas e publicadas em latim no século XV (SCHMITT, 1972). Contemporâneo de Dioscórides foi Plínio, o Velho, considerado o criador da primeira enciclopédia natural (*Naturalis Historia*). Nem todos os livros da enciclopédia *História Natural* sobreviveram: chegaram até nós trinta e sete livros, dos quais os de número XII a XXVII são de botânica, em que são catalogadas aproximadamente novecentas plantas. Apesar de Dioscórides e de Plínio terem sido contemporâneos, não há indícios de que tenham se conhecido. Alguns séculos mais tarde, outras tradições médicas foram incorporadas na Europa, notadamente a árabe e a persa, graças à tradução de Constantino, o Africano (1020-1087), monge beneditino da Escola de Salerno. A partir do século XI, a tradução de obras científicas foi de grande importância para o desenvolvimento das ciências ((BEYER DE RYKE, 2005; DUCOS, 2008). Desde então, via-se o surgimento de uma “nova medicina”, que reivindicava

um estatuto teórico e exigia uma formação que só os mestres seriam capazes de dispensar. Isso permitiu que, aos poucos, a prática médica deixasse de ser essencialmente religiosa e benevolente, e passasse a ser laica e remunerada (MOULINIER, 1994, 1995; PARISSE, 1983; GLAZE, 1998).

Não há nada de muito surpreendente no fato de uma freira se interessar por medicina no século XII: a medicina monástica estava florescendo na Idade Média Carolíngia e continuou a ser cuidadosamente cultivada nos mosteiros e conventos. No capítulo XXXVI da Regra de São Bento, havia explicitamente a indicação de uma enfermaria monástica como uma instalação separada, dedicada a cuidar dos doentes da comunidade. Nesse mesmo capítulo, lê-se igualmente a recomendação de banhos aos doentes, sempre que lhes conviessem, e o consumo de carne, mas apenas quando se sentissem muito fracos.

A famosa planta do mosteiro de Saint-Gall (ca. 820, em português “São Galo”, na Suíça) apresenta dois jardins separados fisicamente, o *hortus*, onde havia dezoito espécies alimentares, e o *herbularius*, compreendendo dezesseis espécies medicinais. A estes dois jardins unia-se o cemitério, com quinze espécies de árvores. Encontramos essas mesmas espécies de árvores nos primeiros quinze capítulos do *Liber III de Physica (De arboribus “Das Árvores”)*. Aparentemente, três séculos mais tarde, o modelo de Saint-Gall ainda era fértil na época de Hildegarda.

As propriedades das plantas foram memorizadas e imortalizadas graças a poemas como o *Hortulus*, escrito por Walafriid Strabo, discípulo de Rábano Mauro, por volta de 808-809. Esse poema (sem dúvida, médico e didático) descreve as plantas do "jardinzinho" do claustro, e é o primogênito da literatura botânica na Alemanha. O *Livro de Plantas (Liber de plantis)* de *Physica* insere-se nessa tradição dos herbários que remontam a Dioscórides, continuada pelos herbários medievais. Além de *Hortulus*, que descreve em versos as virtudes de vinte e três plantas, há que se destacar um herbário ainda anterior, o *Herbarium* ilustrado de Pseudo-Apuleio, do século IV, que foi usado largamente na Europa até o século XII, quando então foi substituído pelo *Circa Instans*, conhecido também como *Liber de simplici medicina* “Livro sobre a medicina simples” (“simples” era o termo usado para designar a medicina através de plantas na Idade Média) do médico da escola de medicina de Salerno, Mattheaus Platearius⁹, que descreve as propriedades de 229 plantas. Um século anterior ao *Circa Instans* é o *De viribus herbarum carmen* “Poema sobre as propriedades das ervas”, de Macer Floridus, escrito no século XI, sobre 77 plantas. Contemporâneo de Hildegarda, Bernardo Silvestre, escreveu, em

⁹ Platearius era filho da famosa médica Trotula, considerada a primeira obstetra e ginecologista. Escreveu sobre os cuidados das mulheres pós-parto, além de enumerar algumas doenças femininas (GREEN, 2001).

versos, *Cosmographia*, obra em que enumera 126 plantas medicinais. Todas essas obras veiculam o conhecimento de medicina fitoterápica no século XII, a partir da base lançada por Dioscórides. O *Livro de Plantas* de Hildegarda e o *Circa Instans* apresentam semelhanças entre si porque foram escritos em prosa, ao passo que os outros, em verso. Conforme Moulinier (1995), a influência de Platearius em Hildegarda vai além do estilo de escrita. A descrição de certas plantas e suas indicações terapêuticas, como a arruda (*de Rutha*) e o funcho (*De Feniculo*), presentes no *De aegritudinum curatione tractatus* “Tratado sobre a cura de doenças” é muito semelhante a que se encontra no *Livro de Plantas*. Pelo menos cinco vegetais do *Livro de Plantas* têm o tratamento idêntico ao do tratado médico compilado pelos médicos de Salerno, sendo Platearius o mais proeminente. Essa também é a opinião de Irmgard Müller, do Instituto de Ética Médica e de História da Medicina da Universidade de Bochum, na Alemanha (MÜLLER, 1979). Por outro lado, Heinrich Schipperges (1918-2003), especialista em história da medicina, afirma que Hildegarda não teria tido acesso às obras da escola de medicina de Salerno (PIVERT, 2018). Há igualmente outros escritos de autores do século XII sobre os vegetais que passaram longe de seu conhecimento: a *Cosmographia* (já referida) de Bernardo Silvestre, também conhecido como Bernardo de Tours, e o *Codex Guta Sintram* de Estrasburgo. No entanto, a discussão filosófica e a interligação do microcosmo e do macrocosmo, ou seja, entre o homem e o universo, tão própria do século XII, está presente em Hildegarda, assim como em Bernardo Silvestre (MOULINIER, 1998).

Hildegarda ultrapassou os ensinamentos que recebeu de sua ordem monástica. Mesmo sem revelar suas fontes, contou com uma grande quantidade de leituras, além dos herbários medievais. Deve também ter chegado às suas mãos, além dos autores já citados, Isidoro de Sevilha. Este autor é um dos que compõem a famosa enciclopédia alemã, denominada *Summarium Heinrici*, da qual muito provavelmente Hildegarda deve ter se servido; os outros autores mais importantes são Beda, o Venerável, Pseudo-Apuleio e Prisciano (HILDEBRANDT, R., 1996). Na época de Hildegarda, essa obra era o livro didático básico das escolas monásticas dos países de língua alemã. A versão original mais longa apresenta dez livros e um glossário final. O *Livro IV* trata de plantas, apresentando doze capítulos, cujas fontes principais são Isidoro de Sevilha e Pseudo-Apuleio. O *Livro VI* trata das pedras e dos metais, contendo onze capítulos, cuja fonte principal é Isidoro de Sevilha (HILDEBRANDT, op.cit.).

Para além da polêmica que envolve a maneira pela qual Hildegarda obteve seu conhecimento – seja recebido do alto, seja adquirido através de fontes não informadas (a abadessa indica somente como documento a Bíblia) – entre seus méritos está o fato de ter sido

uma observadora atenta da natureza como um todo, o que se reflete na composição dos nove livros de *Physica*. Não foi médica, nem reivindicava esse título, apesar do termo *medicus* ter sido empregado desde o século VIII, como alguém praticante da medicina e hábil em cirurgia. Alcuíno, colaborador de Carlos Magno, no século IX, concebeu a medicina como um ramo da “física natural”, como a aritmética e a música. Mais tarde, o Concílio de Clermont, em 1130, proibiu que os monges estudassem medicina: a responsabilidade pelos corpos não deveria distanciar os monges de seu papel de médicos da alma (MOULINIER, 1998, p.117).

A medicina fitoterápica de Hildegarda

As plantas medicinais de Hildegarda foram profundamente estudadas e colocadas em prática pelos doutores Hertzka e Strehlow. Gottfried Hertzka (1913-1997), médico em Constança, no sul da Alemanha, foi pioneiro na utilização dos métodos de cura de Hildegarda e ajustou as medidas dos ingredientes ao nível atual da prática médica. Por exemplo, indicou a quantidade dos ingredientes usados nas receitas de Hildegarda (porque ela usa o termo *modicum* “um pouco”, que é muito impreciso) em unidades que fazem sentido nos dias de hoje: grama, colher de café e colher de sopa (HERTZKA, 1993, p.17). Esclareceu, igualmente, entre muitas outras coisas, que a doença “gota” – *gich*, em sua língua vernacular, e *paralysis*, em latim –, significa o que concebemos como “reumatismo”. Hertzka deixou como discípulo Wighard Strehlow (nascido em 1937), que ainda atua em seu consultório às voltas do Lago Constança.

O primeiro livro de Hertzka – *Kleine Hildegard-Hausapotheke* “A pequena farmácia caseira de Hildegarda” – foi lançado em 1983, na Áustria. No prefácio de uma nova edição do livro em francês, de 1993, Hertzka afirmou que trabalhava com a medicina hildegardiana há quarenta anos. Segundo ele, todas as pessoas deveriam portar no bolso uma quantidade de galanga em pó (*Alpinia galanga*) e possuí-la nos primeiros socorros de sua casa. Trata-se de uma espécie de gengibre, que pode salvar vidas em poucos minutos, desde que a morte esteja relacionada à parada cardíaca. Para Hertzka, trata-se de um poderoso tônico cardíaco, superior a qualquer outro medicamento natural ou industrializado, que deve ser administrado rapidamente nos casos de infarto, angina, e até mesmo nas crises de asma¹⁰.

10 A tradução do capítulo XIII (*De galgan*) “*Galanga*” é parte integrante de Martins (2019, p.166-167). Adiante será indicado o mesmo artigo para a consulta da tradução do capítulo V (*De Spelta*) “*Espelta*”. Os capítulos de *Physica* em latim, presentes nesse artigo de 2019, são oriundos da *Patrologia Latina* de Migne. O estabelecimento do texto latino de nossa tradução atual provém do manuscrito de Florença, cujas pesquisas filológicas demonstraram ser o mais confiável. Veja-se a nota 9.

A maneira como Hildegarda recomenda a preparação de fórmulas fitoterápicas é bastante precisa, e não se encontra nada igual, nem na medicina popular tradicional, nem nos livros sobre ervas. É totalmente inovadora a indicação pontual de que plantas secas ao sol ou plantas frescas façam parte dos ingredientes das receitas; da mesma forma, que um suco seja preparado com plantas colhidas na primavera ou com as que se submeteram a um tratamento especial (HERTZKA, 1993, p.15). Outro exemplo é quanto à fabricação do “vinho para o fortalecimento do coração”, também chamado de “vinho cordial”. Os ingredientes desse elixir são salsa, vinagre, mel e vinho. Mel e vinho devem ferver juntos, pois somente pelo cozimento simultâneo pode ser obtida a eficácia do produto final. A divulgação promovida por Hertzka do “elixir para o coração” fez com que esse tônico obtivesse muito sucesso, o que lhe rendeu alta notoriedade, como também a medicina de Hildegarda. Ele foi responsável igualmente pelo retorno do cultivo do cereal espelta, evitando assim a sua extinção (HERTZKA, 1993, p.12; STREHLOW, 2003, p.23). Pelas propriedades curativas da espelta, esse cereal é considerado por Hertzka e Strehlow como um verdadeiro remédio¹¹. Efetivamente, desde Hipócrates sabemos que os alimentos são a fonte de nossa energia. Tanto podem curar quanto intoxicar ou matar. Hildegarda descreve com precisão as forças curativas dos alimentos e da natureza, empregando o termo *viriditas* “verdor”, “vigor”, que muitos amantes de Santa Hildegarda interpretam como “energia vital”, associando o termo ao contexto da medicina holística. De qualquer forma, não há como negar que Hildegarda acreditava nas “sutilezas” (*subtilitates*) das diversas manifestações da natureza, que considerava divinas. Como vimos, *subtilitas* faz parte do título do tratado medicinal que engloba *Physica* e *Causae et curae*, aqui retomado: *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum* “Livro das sutilezas (ou “sutilidades”) das diversas criaturas naturais”.

Hildegarda inovou em muitos aspectos: mostrou que as ervas possuem particularidades e indicações próprias para determinados tratamentos, de acordo com o veículo usado em sua preparação. Assim ocorre com a sálvia, que, se for fervida no vinho, é eficaz contra problemas na boca, incluindo mau hálito; fervida na água é indicada em casos de infecção das vias urinárias. As ervas expectorantes, por sua vez, possuem a peculiaridade de necessitarem ser sempre cozidas com o vinho (HERTZKA, 1993).

11 Entre as diversas menções do benefício da espelta - tanto para a prevenção da saúde quanto para a cura de certas doenças - está a purificação do fígado em primeiro lugar e, a partir dele, do pulmão e do corpo em geral. A espelta pode ser consumida em grão, em flocos ou como farinha em pães. A tradução do Capítulo V (*De Spelta*) “Espelta” encontra-se em Martins (2019, p.171).

Segundo Hertzka (*op. cit.*, p.19), se um paciente dos tempos atuais não desintoxicar o seu organismo, não sentirá os efeitos das forças curativas da medicina natural. Hildegarda indicava a sangria para a desintoxicação, prática corrente na Antiguidade e na Idade Média, com a qual Hertzka está de acordo. Porém, este médico recomenda vivamente a desintoxicação do corpo através da calêndula (*Calendula Officinalis*), que também era empregada por Hildegarda para curar envenenamento ou intoxicação alimentar.

Hertzka (1993, p.205) indica a calêndula para intoxicações agudas e crônicas. As partes utilizáveis são os talos com folhas, as folhas, ou as flores frescas ou secas, que devem ser cozidos/as na água de dois a cinco minutos, e, ainda quentes, colocadas sobre o alto do abdômen e na região do fígado. No caso de intoxicação aguda, segundo ele, torna-se necessário acrescentar o fruto da *belladonna* e uma espécie de cogumelo (*amanita phalloide*). Do contrário, a pessoa deve beber, ao deitar, um vinho morno à base de calêndula, preparado previamente. As flores de calêndula são acrescentadas ao vinho quente, que deve ser aquecido ainda mais um pouco, depois de colocadas as flores, mas não deve ferver. Quando o vinho tiver absorvido o gosto das flores, o paciente deve bebê-lo.

Em Hildegarda, a calêndula é descrita no capítulo CXXII, denominada *ringula* em sua língua vernacular e *calendula* em latim. Suas indicações terapêuticas são ainda mais amplas do que as que foram referidas por Hertzka em seu manual de medicina caseira. Hildegarda a recomenda igualmente para o boi e a ovelha, tanto para se desintoxicarem, se tiverem comido algo que os fez incharem, quanto para a tosse. Para os humanos, é recomendada em forma de unguento para curar sarna e úlceras de pele. A ciência moderna conseguiu explicar o porquê dos benefícios para a pele, que se devem aos flavonoides e aos carotenóides, por possuírem ação antioxidante e inibirem a inflamação. A calêndula contém também vitamina P, que protege os vasos capilares frágeis e repara os danos da pele. Os carotenóides são antioxidantes muito poderosos que combatem os radicais livres causadores de danos aos tecidos. Através de sua ação desintegradora, os carotenóides desempenham um papel protetor. A calêndula também fornece uma substância gelatinosa (mucilagem), elemento precioso para acalmar a pele delicada (LES JARDINS DE HILDEGARDE, 2023).

Atualmente, certas pesquisas que são chamadas de etnobotânicas vêm sendo realizadas no Brasil: dedicam-se ao levantamento de plantas utilizadas como medicinais pela população. A título de exemplo, conforme demonstrou Vendruscolo e Mentz (2006), as seguintes plantas presentes no *Livro de Plantas* de Santa Hildegarda – *Achillea millefolium* (Capítulo CXIII), *Foeniculum vulgare* (Capítulo LVI), *Plantago major* (Capítulo CI) e *Ruta graveolens* (LIV) – são usadas pela população do bairro de Ponta Grossa, em Porto Alegre. Todas essas plantas

foram trazidas pelos colonizadores, já que não são nativas do Brasil. A divulgação do uso popular dessas plantas como remédios fornece dados importantes para que pesquisas científicas sejam desenvolvidas no sentido de validar ou não esse uso popular. *Aquileia*, segundo os pesquisadores, é usada como "antibiótico", "dor de cabeça", "febre", "gripe", "para qualquer coisa", "pedra nos rins" e "resfriado" (Op. cit, p.86). Pesquisas científicas na Europa demonstraram que, de fato, a aquileia possui propriedades bactericidas, virais e fúngicas, sendo o principal componente o bisabolol (STREHLOW, 2018, p.36). Isso justifica o emprego como antibiótico, e talvez o "para qualquer coisa". O *funcho* (op. cit., p.90) é usado para o "estômago", "frio", "gases", "gases intestinais", "gripe", "inflamação com cheiro ruim", "limpeza", "para criança dormir", "para vir leite", "para tudo", "pulmão", "prisão de ventre", "resfriado", "sair catarro", "tosse"; *plantago* como "antiinflamatório", "azia", "expectorante", "garganta", "gastrite", "gripe", "queimadura no estômago", "tosse", "tosse seca"; *arruda* para "abortar", "para limpeza", "para vir menstruação" e para uso místico de "banhos". Nem todas as indicações populares sugeridas pelos moradores do bairro pesquisado em Porto Alegre correspondem às recomendações de Hildegarda.

No *Livro de Plantas*, *aquileia* é indicada para uso interno e externo, como tratamento de machucados na pele, mesmo infectados; *funcho* é indicado para mau hálito, fraqueza ocular, flatulência, azia e constipação; *plantago* possui indicações diferentes conforme a parte consumida (folhas, raízes ou suco): as raízes, que devem ser comidas cruas, são indicadas para fraturas ósseas, já as folhas, que devem ser cozidas na água, são indicadas para dor no ventre. Um suco feito a partir das folhas pode ser usado tanto internamente, para o tratamento de gota e reumatismo, quanto externamente, para picada de insetos. Por fim, a mastigação de folha de *arruda* é aconselhada para tratar da melancolia e depressão. Também pode ser usada externamente como pomada, associada a absinto e essência de rosa, para afecções renais.

Considerações finais

Procuramos neste trabalho mostrar, ainda que brevemente, o emprego de algumas das ervas de Santa Hildegarda, que continuam populares na atualidade. Tivemos, igualmente, a intenção de contextualizar historicamente, de modo sucinto, a prática do uso de plantas medicinais na Antiguidade e na Idade Média. Podemos pensar que não houve descontinuidade na transmissão das práticas populares de medicina fitoterápica, embora tenha havido um considerável desenvolvimento científico.

As investigações científicas e as práticas médicas em larga escala dos doutores Strehlow e Hertzka até agora validaram as indicações medicinais das plantas de Hildegarda. Nesse sentido, a tradução que estamos realizando do *Livro de Plantas*, ao ser publicada em edição bilingue, comentada, e com atualização científica, permitirá esclarecer muitas informações falsas (além de traduções equivocadas) que estão sendo divulgadas. Contribuirá também para instruir, retificar e complementar o emprego popular de muitas ervas de origem europeia, que, de uma maneira pouco científica, vêm sendo empregadas. Inúmeras plantas não são consumíveis pelo teor de toxicidade, e isso também não escapou à Hildegarda de Bingen, que identificou várias plantas tóxicas no *habitat* natural de seu convento em Rupertsberg.

Referências

A Regra de São Bento. Edição bilingue – latim-português. Tradução e notas de D. Evangelista Enout, O.S.B. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1992.

BEAUJOUAN, G. Histoire des sciences au Moyen Âge. In: **École pratique des hautes études.** 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1966-1967. 1966. p. 313-322; https://www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1966_num_1_1_5040

BENSON, R.; CONSTABLE, G. Renaissance and Renewal in the Twelfth Century. **Medieval Academy Reprints for Teaching 26.** Toronto, Buffalo and London: Medieval Academy of America, 1992.

BINGEN, Hildegard von; HILDEBRANT, R. **Physica. Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum:** band 3: kommentiertes register der deutschen wörter. Marburg: De Gruyter, 2014. 420 p.

BINGEN, Hildegard von; MÜLLER, I; SCHULZE, C. (Ed.). **Physica.** Edition der florentiner Handschrift (Cod. Laur. Ashb. 1323, ca. 1300) im Vergleich mit der Textkonstitution der Patrologia Latina (MIGNE). Hildesheim, New York: Olms-Weidmann, 2008.

BINGEN, Hildegard von; VAN ACKER, L. (Ed.). **Epistolarium II: XCI–CCL.** Turnhout: Brepols, 1993. 326 p.

BINGEN, Hildegard von; VAN ACKER, L. (Ed.). **Epistolarium: I–XC.** Turnhout: Brepols, 1991. 427 p.

BINGEN, Hildegard de. **La symphonie des harmonies célestes.** Textes traduits du latin par Christophe Carroud et Rebecca Lenoir. Paris: Jérôme Millon, 2018, 273p.

BINGEN, Hildegard de. **Le livre des oeuvres divines: visions.** Présenté et traduit par Bernard Gorceix. Paris: Alban Michel, 2011 (1ère édition 1982), 378p.

BINGEN, Hildegard de. **Lettres.** Textes traduits du latin, présentés et annotés par Rebecca Lenoir. Grenoble: Jérôme Millon, 2007. 262 p.

BINGEN, Hildegard de; MONAT, P. (Ed.). **Les causes et les remèdes.** Texte traduit du latin et présenté par Pierre Monat. Paris: Jérôme Millon, 2019. 302 p.

Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, V. 7, N. 3, p.14-34, 2022. ISSN: 2526-6187. Disponível em:

<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/hildegarda-de-bingen/> . Acesso em: 20 fev. de 2023.

Brasil. **IHERINGIA**, Sér. Bot., Porto Alegre, v. 61, n. 1-2, p. 83-103, jan./dez. 2006.

CARRAUD, C.; LENOIR, R. Quelques repères biographiques. In: BINGEN, Hildegarde de. **La symphonie des harmonies célestes**. Paris: Jérôme Millon, 2018, p.7-14.

CARTA APOSTÓLICA. Carta do Papa João Paulo II ao Cardeal Hermann Volk, Bispo de Mainz, no 800º aniversário da morte de Santa Hildegarda. Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1979/documents/hf_jp-ii_let_19790908_800-ildegarda.pdf. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023.

DUCOS, J. La traduction comme mode de diffusion scientifique au Moyen Âge. In : **Traduire la science : Hier et aujourd'hui**. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2008. Disponível em: <http://books.openedition.org/msha/8748>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023.

DUMOULIN, P. **Hildegarde de Bingen: Prophète et docteur pour le troisième millénaire**. 4. ed. Châteaudun: Béatitudes, 2012. 306 p.

GLAZE, F. E. Medical Writer: behold the human creature. In: NEWMAN, Barbara. **Voice of the Living Light: Hildegard of Bingen and her world**. Berkeley: University Of California Press, 1998. Cap. 7. p. 125-148.

GREEN, M.H. **The Trotula : a medieval compendium of women's medicine**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2001, 301 p.

HERTZKA, Gottfried. **La petite pharmacie domestique de Hildegarde de Bingen**. Traduit de d'allemand par Claude Dhorbais. Paris: Le Courrier Du Livre, 1992.

HILDEBRANDT, R. **Summarium Heinrici**: Das Lehrbuch der Hildegard von Bingen. In: Ernst Bremer, Reiner Hildebrandt (Hrsg.): **Stand und Aufgaben der deutschen Dialektlexikographie**. II. Brüder-Grimm-Symposion zur Historischen Wortforschung. Beiträge zur Marburger Tagung vom Oktober 1992. De Gruyter, Berlin u. a. 1996. ISBN 3-11-014464-6, S. 89–110

LE GOFF, J. **Les intellectuels au Moyen Âge**. Paris: Éditions Du Seuil, 1957. 256 p.

LES JARDINS DE SAINTE HILDEGARDE [França]. Laboratório e farmácia fitoterápica. Disponível em: <https://www.lesjardinsdesainte-hildegarde.com/cosmetiques/recettes-de-sainte-hildegarde/baume-au-calend>. Acesso em: 20 fev. de 2023.

MARTINS, M. C. S. Physica: uma das obras científicas de Hildegarda de Bingen. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 8, n. 1, p. 3–18, 2020.

MARTINS, M. C. S.; EGGERT, E. Hildegarda de Bingen. In:

MARTINS, M.C. S. Hildegarda de Bingen: *Physica e Causae et Curae*. **Cadernos de Tradução**, Edição Especial 2019 (Semana de Estudos de Tradução, UFRGS, 10-14 set. 2018), p. 159-174. ISSN: 2594-9055. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/view/98507/55985>. Acesso em: 20 fev. 2023.

MARTINS, M.C.S. A polímata Hildegarda de Bingen. In: DEPLAGNE, L.C; ASSIS, R.C. (ed.). **Tradução, transculturalidade e ensino**. CTTA, Universidade Federal da Paraíba, p. 63-77, 2022b.

MARTINS, M.C.S. O livro de plantas de Hildegarda de Bingen. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v. 10, n. 1, p. 26-49, 2022a.

MIGNE, J. P. (Ed.). **Sanctae Hildegardis abbatissae opera omnia**. Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, Vol. 197, col. 1117-1352, 1855. Paris.

- MOULINIER, L. Abbesse et agronome: Hildegarde et le savoir botanique de son temps. In: BURNETT, C.; DRONKE, P. (Ed.). **Hildegard of Bingen: the context of her thought and art**. London: Warburg Institute, School Of Advanced Study, University Of London, 1998. p. 135-156.
- MOULINIER, L. Hildegarde de Bingen, les plantes médicinales et le jugement de la postérité: pour une mise en perspective. **Scientiarum Historia**, v. 1, n. 2, p. 77-95, 1994.
- MOULINIER, L. La botanique d'Hildegarde de Bingen. In: **Médiévales**, n. 16-17, 1989, p. 113-129. Plantes, mets et mots. Dialogues avec André-Georges Haudricourt. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/medi.1989.1142>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- MOULINIER, L. **Le manuscrit perdu à Strasbourg**: enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1995. 286 p.
- MOULINIER, L. Médecine et soins du corps en milieu monastique (Moyen Âge-XVIe s.) Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326731298_Medecine_et_soins_du_corps_en_milieu_monastique_Moyen_Age-XVIe_s/citations#fullTextFileContent. Acesso em: 13 mar. 2023.
- MÜLLER, I. Krankheit und Heilmittel im Werk Hildegards von Bingen. In: BRÜCK, A.P. (éd.) **Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen**. Trier, 1979, p.311.
- MÜLLER, I.; SCHULZE, C. Einleitung. In: BINGEN, Hildegard von; MÜLLER, I; SCHULZE, C. (Ed.). **Physica**. Edition der florentiner Handschrift (Cod. Laur. Ashb. 1323, ca. 1300) im Vergleich mit der Textkonstitution der Patrologia Latina (MIGNE). Hildesheim, New York: Olms-Weidmann, 2008. p. IX-XXVI.
- PARISSE, M. **Les nonnes au Moyen Age**. Le Puy: Christian Bonneton, 1983, 272p.
- PIVERT, B. Hildegarde de Bingen et sa médecine: réflexions sur un engouement. **Allemagne d'aujourd'hui**, n. 2, n.224, p. 45-61, 2018. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2018-2-page-45.htm>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- SCHMITT, C. Theophrastus in the middle ages. **Viator**, v. 2, p. 251-270, jan. 1972.
- STREHLOW, W. **Hildegarde de Bingen**: sa médecine au quotidien. Paris: Guy Trédaniel Éditeur, 2003. 166 p.
- STREHLOW, W. **Les trésors thérapeutiques d'Hildegarde**: aquillée millefeuille, violette, galanga, pyrèthre d'Afrique: 4 puissants remèdes en cas de maladie, d'opération, de convalescence. Eckbolsheim: Éditions du Signe, 2018. 159 p.
- STREHLOW, W.; HERTZKA, G. (Ed.). **Hildegard of Bingen's medicine**. Rochester: Bear & Company, 1988. p 159.
- VENDRUSCOLO, G. S.; MENTZ, L. A. Levantamento etnobotânico das plantas utilizadas como medicinais por moradores do bairro Ponta Grossa, Porto Alegre, Rio Grande do Sul,
- WEILL-PAROT, N. **Histoire des sciences dans l'Occident médiéval**. Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des Sciences Historiques et Philologiques, Annuaire. V. 149, p. 194-200 (2016-2017), 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ashp/2435>. Acesso em: 13 mar. 2023.

Visões da humanidade, por Hildegarda de Bingen¹

Mirtes Emilia Pinheiro²

I. Apresentação

Hildegarda³ ficou conhecida como “de Bingen”. Nascida no ano de 1098, em Bermersheim, a décima filha do casal Hildebert e Mechtild foi ofertada ao mosteiro aos oito anos de idade, permanecendo sob os cuidados de Jutta de Spanheim⁴, sua professora, que a ensinou a ler a Bíblia latina, especialmente os salmos⁵ e a cantar o Ofício monástico. Ressalta-se que: “o espaço religioso abrigava mulheres de todos os tipos, com maior ou menor vocação religiosa, e foi lugar de proteção e refúgio de imenso contingente de mulheres” (BROCHADO, 2014. p. 588).

Ela era observadora, perspicaz e dotada de uma sensibilidade muito grande. Segundo Peter Dronke, “na Idade Média, é a única mulher cujo saber se compara ao do sábio Avicena: cosmologia, ética, medicina e poesia mística estão entre os campos conquistados por ambos, o mestre persa do século XI e a Sibila do Reno no século XII”. Ainda, de acordo com ele, mais recentemente talvez seja Goethe – que teve acesso ao “manuscrito iluminado do *Scivias*, em Wiesbaden – quem tenha demonstrado uma maior afinidade com a combinação de impulsos poéticos, científicos e místicos, a liberdade de imaginação e de pensamentos que a caracterizaram” (DRONKE, 1994. p. 200). O comentário de Dronke se baseia na abrangência do trabalho de Hildegarda que ainda escreveu sobre ciências naturais e medicina, trazendo à tona assuntos tidos como tabus, como sexualidade e ginecologia, com uma perspectiva

1 O presente artigo é um capítulo da minha tese “Desvendando Eva, o feminino em Hildegarda de Bingen”, defendida em 2017, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

2 Doutora em Estudos Clássicos e Medievais. Gestora escolar na Secretaria de Educação de Contagem/MG (SEDUC/MG) – militapinheiro01@gmail.com

3 De acordo com a filóloga Cândida Leite Georgopoulos, o nome Hildegarda, de origem germânica, se forma a partir dos elementos: hilde, hild, que quer dizer: guerra, batalha e gard = guarda (proteção?), significando: aquela que se guarda para a guerra, ou aquela que oferece guarda/proteção na guerra.

4 Quando as crianças estavam na escola, os monges tinham que arcar com a educação delas: “a criança, como todo noviço, era confiada a algum venerável ancião, cheio de experiência e de virtude, que lhe servirá de pai espiritual. Receberá dele, especificamente, uma formação ascética e moral, espiritual antes que intelectual” (MARROU, 1971. p. 502).

5 “Muitas vezes os laicos possuem certos livros bíblicos, em particular o de salmos, no qual se aprende a ler, mas não a Bíblia completa” (BASCHET, 2014. p. 182).

feminina, e ainda criou um alfabeto conhecido como “*ignoto*”. É conhecida como a “*sibila do Reno*” e “*profetisa teutônica*”, uma polímata permanentemente aberta ao saber.

Sua trilogia visionária não era inconsistente com o pensamento de sua época, inclusive o florescimento das universidades e o avanço científico que o século XII conheceu. A inspiração divina, como agente do verdadeiro conhecimento, era aceita como uma possibilidade real e de extrema importância, sobretudo quando considerada autêntica. Além do *Scivias*, *Liber vitae meritorum*, *Liber divinorum operum*, escreveu uma obra de cunho científico *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum*, (Livro das propriedades - ou sutilezas - das várias criaturas da natureza), dividido em *Physica (Liber simplices medicinae)* (Física - Livro da medicina simples) e *Causae et curae (Liber compositae medicinae)* (Causas e curas - Livro da medicina complexa).⁶

Hildegarda de Bingen é inegavelmente uma personagem cativante e isso pode ser verificado em várias situações. Sua originalidade a faz ser praticamente única em seu tempo. Cada problema ou cada tema que ela examina e esmiúça ganham ares de novidade como se tivessem sendo examinados pela primeira vez e, mesmo que ela afirme categoricamente que seus conhecimentos e seu domínio linguístico e gramatical são escassos ela utiliza uma linguagem vigorosa e colorida. Além disso, ela tem notório saber em vários campos do conhecimento, no entanto, como não cita suas fontes, é difícil precisar qual foi à literatura que se tornou a base de seu conhecimento, contudo, podemos afirmar sem o menor traço de dúvidas, que ela leu/estudou muito e, possivelmente teve acesso direto das fontes e, embora seu temperamento seja claramente místico, em sua obra de caráter científico; *Causa et curae*, se esforça para entender o ser humano em sua plenitude e complexidade.

Num período marcadamente masculino, a monja consegue garantir sua autonomia, assim como a das monjas do seu mosteiro, fugindo ao estereótipo da imagem de abadessa de convento, sobretudo as perpetuadas pelos filmes e imagens que retratam o período Medieval, em que as vemos dadas ao recolhimento e submissão. Ela, ao contrário, a partir da idade de 42 anos, em que se revelou para o mundo e obteve autorização para mostrar e falar de suas visões fez questão de registrá-las. O excepcional é que seu registro não se ateve tão somente às visões, mas sim, a toda a sua produção intelectual, que como podemos atestar, foi bem vasta.

⁶ Ao nos referirmos a obra: *livro dos méritos da vida*” utilizaremos a sigla *LVM*, que é a abreviação do título da obra em latim (*Liber vitae Meritoru*) logo após o nome de Hildegarda. Ao referirmos à obra “*Livro das obras divinas*” utilizaremos a sigla *LDO*, que é a abreviação do título em latim (*Liber Divinorum Operum*) logo após o nome de Hildegarda.

No século XII, havia duas formas de registrar as experiências visionárias: a mais comum era a sua transmissão oral e transcrição por um clérigo, geralmente em latim. Esses relatos faziam parte de uma cadeia em que as testemunhas atestavam a experiência visionária de uma terceira pessoa. É o caso das visões de Hildegarda, que, ao recebê-las, estava sempre acompanhada do monge Volmar e ou de sua secretária Richards, a fim de que eles transcrevessem o que ela via e ouvia da voz que lhe falava. Tal fato ocorre em função de que “os preconceitos desfavoráveis que a cultura oficial, a dos clérigos, fazia pesar sobre os sonhos na Idade Média incitavam a falar de visões despertas quando se queria reforçar a credibilidade de um relato” (SCHMITT, 1999. p. 17). No caso de Hildegarda, entre o início das visões, até o registro das mesmas, passaram-se décadas dedicadas ao aperfeiçoamento de seu autoconhecimento, adquiridos com o tempo e com a autoridade que lhe concedia o cargo abacial que ela exercia no mosteiro, até que tivesse a capacidade de compreender que suas visões eram um veículo para as revelações divinas:

Na autorrepresentação que a profeta realiza, ela sustém em suas mãos, a tabuinha de cera na qual escreve, simbolizando, segundo o pensamento medieval, o livro interior da memória, depositário da tradição antiga, em que Deus escreve em uma primeira instância suas palavras. Logo depois ela as descreve ao monge Volmar, seu secretário, que escreve estas palavras no códice: o suporte exterior da escritura interior, que se abre para a leitura do resto dos homens (PICÓN, 2009. p.126).

II. Visões da Humanidade

Para Hildegarda, o evento protagonizado por Adão e Eva é uma sequência da queda de Lúcifer e, ao mesmo tempo, um prólogo para a Encarnação. De acordo com Newman, a vidente “vê estes eventos como três atos de um mesmo drama”. A queda é recontada por Hildegarda com grandeza mítica e pungente, pois “ela vê no casal, sobretudo durante sua permanência no paraíso, o paradigma da sexualidade humana, como foi planejado por Deus, e seu propósito final, que é a encarnação do Verbo”. Por outro lado, “o casal caído forneceu-lhe uma imagem e etiologia de todos os males morais e físicos, principalmente no que concerne a desvios sexuais” (NEWMAN, 1989. p. 89).

Depois que Deus criou o homem e a mulher à sua imagem, os abençoou e lhes ordenou: *Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra* (Gn. 1- 27,28), criou

o homem, dando-lhe um corpo de carne que também seu Filho, sem pecado, vestiria. “O Filho, como o homem, faz seu vestido adaptado a sua forma, segundo aquela forma que Deus conheceu desde sempre, antes do tempo”. Criou “*o homem dotando o varão de maior força e a mulher de energia mais delicada*”, e organizou seus elementos, segundo uma medida equilibrada em comprimento e largura, tal como dispôs também a altura, a profundidade e a largura de outras criaturas, para que nenhuma delas ficasse desproporcional em relação às outras. Deus tornou o homem o representante de todas as criaturas e dentro dele dispôs algo parecido com o espírito angelical, a alma, que trabalha no homem sem poder ser vista por nenhuma criatura, enquanto está no corpo, assim como a divindade, que também não pode ser vista por nenhuma criatura mortal: “A alma vem do céu, o corpo da terra. A alma se conhece através da fé e o corpo através da vista” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,43). O milagre da Encarnação foi prefigurado desde o princípio, porque Maria vestiria o Filho de Deus em carne, da mesma forma que Eva vestiu os filhos de Adão.

Ó pedra preciosa plena de esplendor,
brilhante beleza do sol
sobre ti derramada,
fonte que brota no coração do Pai,
seu Verbo único,
por quem criou a primeira matéria do mundo,
que Eva desordenou.
Este verbo forjou para ti, ó Pai, o homem
e por isso és daquela brilhante matéria,
pelo qual o próprio Verbo insuflou todas as virtudes,
quando da primeira matéria plasmou todas as criaturas.
(CARVALHO & MENDONÇA, v. XXIII, 2004. Apud: Hildegarda de Bingen).

Para Hildegarda, “A mulher é quem pare, porque o homem a fecunda por força da virilidade que tem escondida nele”. Poética e simbolicamente, Hildegarda faz uma analogia entre o nascimento dos humanos com as estações do ano: “Os frutos crescem no inverno e amadurecem no verão, mas, se estas duas estações não se sucedem, eles não amadurecem”. Da raiz da árvore, que contém em si o verdor da fecundidade, se alimentam as flores e os frutos e todos vêm do mesmo lugar. Assim, “do macho e da fêmea há muitos nascimentos, no entanto, eles provêm de um mesmo criador”. A explicação é que “se o homem estivesse sozinho, ou se a mulher estivesse sozinha, não poderiam gerar nenhum ser humano”. Ela vê a geração de novos seres como responsabilidade tanto do homem como a mulher: “portanto, o homem e a mulher são uma coisa só, já que o homem é como a alma e a mulher é como o corpo.” Então, os anjos os contemplam no conhecimento e no louvor, os abençoam e lhes ordenam que cresçam e se multipliquem e encham a terra, dominando-a, para que, cultivada pelos humanos, ela possa

produzir tudo aquilo de que precisa, além de dominar todos os animais. Hildegarda reforça os motivos para que ele proceda desta forma: “porque o homem é superior, em desenvolvimento dos cinco sentidos, a todos os animais que se movem sobre a terra vivificada pelo ar, porque é superior na glória da razão” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,43).

Deus cria o homem e a mulher a sua imagem e semelhança e ordena-lhes que sejam fecundos e submetam a si todas as criaturas (Gn. 1, 27-28). Seguindo seu método exegético, ela questiona: *O que isso quer dizer?* E logo a seguir explica: é “que a potência da divindade que tudo cria e governa se mostra naquela obra mestra que é o homem”. A misericórdia divina veio em socorro ao mundo, e reconhece que o homem pratica a indulgência e a misericórdia e o respeito ao próximo, na medida do possível, pois o salmista diz: “*Vós sois deuses, e todos vós filhos do Altíssimo*” (Sl. 82,6), que ela interpreta assim: “*eu disse aos homens: nisto sereis deuses, porque o homem domina todas as criaturas, submetendo-as a vossa vontade para prover a todas as necessidades próprias*”. Do mesmo modo que o homem sente fé, temor e amor para com a onipotência de Deus, assim as criaturas se fixam no homem e lhe querem como a um deus, quando são alimentadas por ele e domadas. Os homens são filhos do Deus vivo, pois foram criados racionalmente e possuem toda a ciência que lhe é necessária, enquanto os animais irracionais não sabem nada, a não ser o que captam com os sentidos: “No homem, além disso, Deus cria a força e a potência da cautelosa justiça, para que não ceda a iniquidade contra si mesmo, nem contra os outros. *E este é um elemento masculino*”. Mas também o cria fazendo que, por presente, “a graça divina conceda o perdão, ao homem ferido, pelos seus pecados, e suas misérias sejam valorizadas justamente, e lhe seja vertido o vinho da penitência, e se o unte com o azeite da misericórdia”, de tal modo que o homem não caia posteriormente, de maneira imperdoável, por uma penitência desmedida, nem, permanecendo tíbio, siga deixando-se implicar em vaidades dos maus atos. E ela conclui: “*este é o elemento feminino*” (HILDEGARDA, *LDO*, 1, 46).

O homem terá que ser capaz de dominar seus desejos com grande felicidade, abstendo-se das grandes preocupações do mundo e praticando as virtudes, pois assim poderá almejar as coisas do alto, virtuosamente, se aliando às forças que o moverão para o bem, porque a prática das virtudes libera o homem dos desejos ilícitos, que são muitos. Em relação à passagem de Gn. 1, 29-30, em que há o relato de que as sementes serão dadas para a alimentação do homem, Hildegarda a interpreta assim: “ao homem serão dadas as sementes das virtudes que lhe possibilitarão ser obediente e, com isso, ele obterá alimento para o descanso da alma”. O homem que, em si, cultiva as virtudes é como se fosse um jardim regado pelo Espírito Santo, pois as virtudes estarão em sua alma como alimento e ele poderá alimentar-se delas em todos

os momentos de sua vida: “E no sexto dia Deus faz que o bom fim resplandeça no homem, com o bom princípio da sexta virtude, que é a obediência, como o sexto dia” (HILDEGARDA, *LDO*, 5, 46).

Ele bendisse e santificou o sétimo dia, para a salvação das almas, quando enviou seu filho para que se encarnasse no ventre da Virgem: “*Eu o bendisse e o santifiquei porque me comprazo neste dia, que me pertence, naqueles que, como flores de rosas e açucenas, liberadas do jugo da lei, elegend vincular-se a Mim voluntariamente, por minha inspiração, ensinando que a encarnação do Filho, prometida nas antigas profecias, não está em oposição às regras da lei*”. Jesus seria a sétima obra de Deus, pois, “*nascido como homem do ventre da Virgem, levou a cabo, junto a Mim no Espírito Santo, todas as coisas, como disse no evangelho: É-me dado todo o poder no céu e na terra (Mt. 28,18)*”. E Jesus responde: “*É que Deus Pai tem dado a Mim, Filho da Virgem, todo poder por direito hereditário, no céu, para fazer, e sobre a terra, para julgar todas as coisas, que tem que ser feitas e julgadas, fazendo a vontade de meu Pai em todas as coisas porque Eu estou no Pai e Ele está em mim*” (HILDEGARDA, *LDO*, 1, 48).

III. A provação

Para Hildegarda, o evento protagonizado por Adão e Eva é uma sequência da queda de Lúcifer e, ao mesmo tempo, um prólogo para a Encarnação. Em sua opinião, a queda do primeiro casal é de inteira responsabilidade de Satanás, que, movido pela inveja, se transveste na serpente e Eva, por não conhecer sua astúcia, foi enganada por ele. No entanto, se por uma mulher o pecado entrou no mundo, também por uma mulher, a salvação entra no mundo. Eva e Maria estão ligadas pela mesma essência criadora, pois jamais tinham vindo ao mundo outras mulheres como Eva virgem e mãe, nem Maria, mãe e virgem.

Novamente a voz do céu se dirige a Hildegarda, dizendo-lhe: “Deus que criou tudo, formou o homem a sua imagem e semelhança, representando nele todas as criaturas superiores e inferiores” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,1,3), e o fez com um amor tão intenso, a fim de que ele ocupasse o lugar que antes era ocupado pelo anjo caído. Ao homem, foi reservada toda a glória e toda a honra que Lúcifer havia perdido. A despeito de todos esses privilégios, o homem permanecia livre, e foi submetido a uma prova, para poder, com o auxílio da graça, merecer o céu.

Assim, quando Deus criou o homem, o revestiu de um vestido celestial que resplandecia com grande glória: “Porém Satanás viu a mulher e reconheceu nela a mãe em cujo seio se

alojaria um possível grande mundo” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,1,38), e, então, tentou vencer Deus na sua obra, com a mesma perversidade com que havia se revoltado, desejando que o homem se aliasse a ele, Lúcifer. Assim, usando de artimanhas, ele oferece a maçã à mulher e, uma vez comido o fruto, a mulher se sentiu outra, o deu ao homem e ambos perderam seu vestido celestial.

Para Hildegarda, o ato de desobediência teve três consequências: primeiro fez com que o casal perdesse a luz com que seu corpo era revestido; em seguida, fez com que eles seguissem para o exílio; e, por último, houve a instituição do casamento: “Deus uniu a mulher ao homem com um juramento de fidelidade, para que esta fidelidade recíproca nunca fosse destruída”. Assim, a união da mulher ao homem “foi uma harmonia semelhante à união de corpo e alma” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,1,15). Hildegarda insiste na indissolubilidade do casamento: “Quem quer que rompa o juramento de fidelidade e persista em seu erro, encontrará o exílio da Babilônia, ou seja, uma terra caótica e baldia, em perpétua aridez, afastada do verdor dos prados fecundos. Ou seja, carente das bênçãos de Deus”. Ela afirma que “a vingança de Deus recairá sobre o homem até a última linha da descendência, porque um pecado deste tipo afeta até mesmo os descendentes” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,1,15).

Em outra passagem, ela diz que, quando Deus criou o homem, misturou o barro com a água e formou o homem a sua imagem e semelhança e deu-lhe um sopro de vida de fogo e ar. Posto que a forma do homem fosse de água e barro, devido ao fogo do sopro vital de Deus, “o barro se fez carne” e, por causa do ar do sopro, “a água com a que havia misturado o barro se converteu em sangue”.

Assim, quando Adão era terra, foi despertado pelo fogo e o ar fez com que subisse a água que o molhou, a fim de que se movesse. Então Deus o adormeceu e o preparou com estas forças, de modo que sua carne se temperasse com calor, respirasse com o ar, e a água o esfregasse como um moinho. Quando ele despertou, tornou-se um profeta, conhecedor de todas as forças das criaturas e de toda arte.

Depois que as outras criaturas foram criadas, Deus criou o homem do barro e o aqueceu, *de modo que ele se transformou em carne e sangue*, “pois a terra é o material carnal dos humanos, e nutriu-o com umidade, como uma mãe dá leite a seus filhos”; *e soprou sobre ele até que ele se ergueu sob a forma de um ser humano*, “pois ele despertou-o pelo poder celestial e miraculosamente ergueu um ser humano com inteligência de corpo e de mente” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 2,1,7). O primeiro homem conheceu Deus e o amou. Ao receber os preceitos, dispôs-se a obedecê-los, mas inclinou-se para o mal e desobedeceu: “De fato, quando o diabo lhe sugeriu o mal, ele se esqueceu do bem e perpetrou o mal e,

consequentemente, foi expulso do paraíso. Portanto, o mal deve ser lançado dentro da perdição da morte, e o bem abraçado no amor da vida” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 1,4, 30).

Segundo Hildegarda, o homem apresenta três causas para o ato sexual: “desejo, potência e zelo. Seu desejo inflama sua potência e, assim, tanto no homem quanto em sua obra, há zelo para completar a obra e vontade ardente”. Do mesmo modo, segundo ela, houve três causas no ato da criação de Adão: “a vontade de Deus formou a humanidade por meio de seu poder e aperfeiçoou-o em grande ternura amorosa à sua imagem e semelhança”. Assim, na vontade de Deus “nota-se um paralelo com o desejo de um homem e, no seu poder, a potência de um homem, e, na ternura amorosa da vontade e do poder Dele, o zelo do desejo e da potência do homem” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 2,3, 22). Dessa maneira, a raça humana é gerada por homens e mulheres, assim como Deus fez a humanidade da lama. Assim como a terra, em seu vigor, é constituída para produzir, a partir de sementes, os frutos do campo, assim também as mulheres darão à luz as crianças geradas em seu ventre.

Hildegarda concebe a terra como uma entidade feminina. Em *Liber Divinorum Operum*, ela a apresenta como a mãe de tudo o que nasce: “E Deus chamou ao seco, terra, que é a mãe de todas as coisas que brotam sobre ela, porque o primeiro homem também foi feito por ela” (HILDEGARDA, *LDO*, 1, 2,30.), estabelecendo uma analogia com Eva, “a mãe de todos os viventes”, pois, à medida que a humanidade surgiu da terra, “também é da terra que a humanidade deriva. A terra virgem, como a Virgem Maria, é paralela ao Criador virginal, que deu à luz a criação, sem necessidade de um parceiro”. Da mesma forma, foi a terra quem “forneceu o material para a criação de Adão, deu carne à Virgem, e a partir dela forneceu a humanidade do Filho encarnado de Deus. Dela vêm todos os bons dons” (THOMPSON, 1994. p. 353). Assim como a terra precisa ser cultivada, a fim de que dê frutos, a mulher precisa receber a semente do homem para que gere, em seu seio, o filho, fruto da união dos dois. Só Cristo não nasceu de um campo cultivado, uma vez que foi concebido pelo Espírito Santo e nasceu da Virgem, “que é simbolizada pela terra e que se declarou serva de Deus, porque olhou para si mesma e reconheceu a terra de onde foi feita” (THOMPSON, 1994. p.354-5). *A terra é o material da obra de Deus no homem, e é também matéria da humanidade do filho de Deus, porque Deus criou o homem da terra e a terra era também o material daquela Virgem sem mancha que deu a luz ao filho de Deus em sua pura e santa humanidade* (HILDEGARDA, *LVM*, 1, 4,21).

Em meio “à fusão Eros-morte, é mais uma vez curioso o papel reservado ao elemento feminino. A mulher que aparece nos mitos e na literatura como fonte de toda a vida, como aquela que gera, protege e alimenta o filho (e, por analogia, é simbolizada pela terra)” é, ao

mesmo tempo, “aquela que devora e corrói que traz a morte ao mundo dos homens (a terra é também túmulo)” ou um grande útero que se abrirá para abrigá-lo pelos tempos imemoriais que há de vir, até o dia do juízo final.⁷ “É Eva quem morde a maçã e instaura a finitude no Éden; é Pandora quem amaldiçoa a humanidade em sua caixa de males”. As representações do feminino como elemento “aliado à morte são tão variadas quanto aquelas que o vinculam à vida”. Afinal, se morte e vida se misturam, sobretudo “no momento da reprodução, é natural que a mulher, como elemento gerador, conviva intimamente com esses fenômenos” (CASTELO BRANCO, 1984. p. 38-40).

Segundo Hildegarda, é compreensível que o diabo tenha enganado o primeiro homem, “quando ele se encheu de grande vaidade e queria ser o que não podia ser”. Como resultado de seus atos, o homem conheceu a tristeza e dor e ainda, “por causa do sofrimento, adquiriu o medo, pela vaidade, esquecimento, e, pela desobediência à lei, a confiança tola” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,2,30).

Para Hildegarda, foi depois que Adão pecou que começou a existir a noite, pois “todos os elementos se escureceram com grandes trevas e Adão foi conduzido ao seu exílio em meio delas”, e disse chorando: “Devo viver de maneira diferente a que Deus me concedeu para viver”. Assim, ele começou a trabalhar com o suor. No entanto, antes de transgredir o preceito divino, “Adão e Eva reluziam como o sol em todo o seu esplendor e o resplendor lhes servia de vestimenta”. Depois de violar o mandamento de Deus, já não brilhavam como antes, mas se viram escuros e permaneceram na escuridão: “Quando viram que não brilhavam como antes, souberam que estavam despidos e se cobriram com as folhas das árvores, como está escrito. Antes do pecado, se vestiam de luz. Descobriram que estavam nus, porque não brilhavam mais” (HILDEGARDA, *LCC*, 2, 90)⁸.

Antes de sua transgressão, Adão brilhava como o sol, sem obras, ainda que, todavia não havia realizado nenhum trabalho. Porém, ao fim dos dias, os justos brilharão de novo, segundo está escrito: “Então os justos resplandecerão como o sol, no reino de seu Pai” (*Mateus* 13,43). Porém, brilhavam por suas obras santas, pois as obras sagradas brilham e estão depositadas no esplendor que tinham os santos, como pedras preciosas engastadas em ouro.⁹ Adão era viril por

⁷ Uma grande inquietação foi imposta a todos os homens, e um pesado jugo acabrunha os filhos de Adão, desde o dia em que saem do seio materno, até o dia em que são sepultados no seio da mãe comum: seus pensamentos, os temores de seu coração, a apreensão do que esperam, e o dia em que tudo acaba, desde o que se senta num trono magnífico, até o que se deita sobre a terra e a cinza; *Eclesiastes* 40, 1-3.

⁸ Trata-se da obra: “*Livro das Causas e remédios das enfermidades*” (sigla *LCC*), que é a abreviação do título em latim (*Libe Causae et Curae*). Traduzimos o título desta obra por Causas e curas.

⁹ No quarto livro da “*Physica*”, Hildegarda explica para os homens a utilidade das virtudes curativas das pedras preciosas. Segundo ela, o diabo aborrece, detesta e despreza as pedras preciosas, porque lhe recordam que sua beleza aparecia com ele, antes que caísse da glória que Deus lhe havia dado, porque algumas pedras preciosas se

causa do ardor viril da terra, e fortíssimo graças aos elementos. Eva era mais débil em suas entranhas, tinha mente aguda, devido ao elemento ar, e passava uma vida deliciosa, porque o peso da terra não a oprimia. Embora ela tenha sido tirada do homem, todo o gênero humano veio dela.

IV. A queda

Quando ainda perambulavam pelo jardim do Éden, os pais não imaginavam as intenções da serpente, que se escondeu e só se manifestou quando interrogou Eva pela primeira vez sobre o que ela não conhecia e a enganou, porque, em princípio era inocente. Assim, “tudo começou com o primeiro pecado original, proveniente do engano do diabo”, e o engano se parece com “uma névoa que se levanta do ar maléfico e cobre toda a terra, de modo que não se possa ver a pureza do dia, névoa que corrói as obras da sabedoria, como se as depreciasse”. O engano não tem nem alegria, nem felicidade e não encontra paz em nenhuma parte. Estas coisas indicam que todos os sentidos humanos se voltam para onde os dirige a intenção do homem e as virtudes correm em corrigi-lo, quando pergunta a Deus. O homem dirige seus sentidos aonde o conduz sua intenção, no entanto, “não se conhecem os pensamentos de seu coração, porque permanecem em segredo”. Por isso, Eva, quando foi enganada pelo diabo, “não conhecia sua astúcia, porque o diabo havia se escondido tão bem, que seu engano não pôde ser visto por nossos pais. Assim, arrastou todo mundo para o mal, porque não tinha em si nada de bom” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,4,37).

Hildegarda afirma que “a mulher é débil e se dirige ao homem para que cuide dela, como a lua recebe do sol a sua força”. Se, por um lado, “a mulher está submetida ao marido e tem que estar preparada para servi-lo”, por outro, “é ela quem veste ao homem com a obra de sua ciência, porque foi criada da carne e do sangue, já o homem foi barro antes de ser formado e, por isso, ele, em sua nudez, se dirige a mulher para que ela o vista”. Ela explica: “o prazer da carne olha para o desejo da alma com grande tremor, porque a alma muitas vezes a repreende e submete, sem, no entanto, ser capaz de separar as energias da alma, porque, como a mulher se dirige para o homem para que cuide dela, servindo-o com temor e prazer da carne, ambos olham na direção da alma” (HILDEGARDA, *LDO*, 1,4,65). Porém, quando o homem, por causa

engendam no fogo em que recebe seu castigo. Por vontade de Deus, o diabo foi vencido pelo fogo e no fogo caiu, assim como foi vencido pelo fogo do Espírito Santo, quando a primeira inspiração do Espírito Santo arrebatou os seres humanos de sua face (HILDEGARDA DE BINGEN, 2012. p.31).

do prazer, desfalece completamente, graças ao desejo da alma que o exorta, recobra de novo suas forças e medita, porque não desiste do vício, posto que tenha sido criado por Deus em tão grande honra.

Já a antiga serpente, exacerbou sua cólera contra a mulher reconhecendo nela a raiz do gênero humano, já que é ela quem pare: “Seu ódio cresceu ao extremo e se disse que não deixaria nunca de persegui-la, até que a destruísse, afogando-a na água do mar, depois de havê-la enganado primeiro”¹⁰ (HILDEGARDA, *LDO.* 2, 1,16).

A transgredir a ordem que lhe foi dada a queda do homem foi tão intensa que até seu corpo e sua mente mudaram: seu sangue perdeu a pureza, de tal forma que passou a “lançar uma espuma que é seu sêmen”. Se tivesse permanecido no paraíso, o homem persistiria no estado imutável e perfeito, no entanto, “quando desobedeceu tudo mudou de forma distinta e amarga” (HILDEGARDA, *LCC*, 2, 56).

Segundo Hildegarda, “Lúcifer e a humanidade, cada um tentou, no começo de sua criação, rebelar-se contra Deus e não puderam permanecer firmes, mas decaíram do bem e optaram pelo mal”. Contudo, Lúcifer foi taxativo e rejeitou todo o bem, Adão, no entanto, “provou o bem quando aceitou a obediência, mas desejou o mal e, em seu desejo, realizou-o por sua desobediência a Deus”. Os motivos que levaram Lúcifer a querer ser como Deus e Adão a desobedecer às ordens dadas são um mistério vedado ao homem, pois “um mortal não pode saber o que havia antes da criação do mundo, ou o que pode acontecer depois do último dia; somente Deus sabe isso, exceto na medida em que permita a seus eleitos o conhecerem” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 1,2, 15).

Certamente que o pecado de Adão e Eva é menos grave do que o de Lúcifer: enquanto este quis igualar-se a Deus, Adão e Eva quiseram conhecer mais do que lhes era permitido. Trata-se, segundo Hildegarda, de um pecado de conhecimento. Daí uma dupla acepção do conhecimento, em Hildegarda: dom e pecado. Por um lado, “é pecado, o conhecimento que o homem procura ou conjectura ter de Deus, para além do que lhe é dado, como a consideração de Deus antes da Criação e depois do fim dos tempos”; por outro lado, “o conhecimento que o homem pode ter de Deus, que é incompreensível, não pode ser, para Hildegarda, uma construção ou uma dedução humana, mas um dom divino” (XAVIER, 2001. p. 197-198).

Depois de criar Adão, a única coisa que Deus lhe pediu foi que o obedecesse em relação ao fruto da árvore. Assim, para resgatar Adão e toda a humanidade que se perdeu, Jesus foi concebido sem pecado oferecendo a sua vida pela humanidade. Porque Adão pecou e não

10 “E, quando o dragão viu que fora lançado na terra, perseguiu a mulher que dera à luz o filho homem” *Apocalipse* 12,13.

cumpriu sua parte no acordo, que era a de não tocar no fruto de uma determinada árvore, seguindo a orientação dada pela serpente, “Deus então, achou por bem que nenhum olho mortal fosse capaz de vê-lo enquanto permanecer na terra”. E não só “Adão, mas toda a raça humana ficou sem lei até que houve a encarnação do Filho de Deus que restabeleceu as leis” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 2,1, 8).

Como o diabo temia acercar-se abertamente do homem, no paraíso, escolheu fazê-lo por meio da serpente, já que, entre todos os gêneros de animais, não encontrou outro mais inteligente. Hildegarda explica porque a serpente é que foi escolhida. É que ela tem duas naturezas: por vezes, está na água e por vezes, sobre a terra. Em ambos os elementos é sibilante e pérfida: da água retira os silvos e da terra a perfídia. Por isso tem um movimento sinuoso, quando na água e, no chão, quase suplicante. Sua natureza é tal que engana com malícia o homem e o mata com seu veneno mortal. Porém, se o homem acredita vencê-la, ela se esconde e intencionalmente se move para ele. Com a astúcia de uma serpente, o diabo persuadiu o homem a não ter nem alegria nem confiança em Deus. Ao provar a maçã, o homem adquiriu a ciência do bem e do mal e, em seu julgamento, percebeu que não havia pecado. Deste modo, o diabo foi quem infundiu no homem todo o mal, mal que logo foi apagado pelas águas do batismo (HILDEGARDA, *LVM*, 6,16). Devido ao ato de Adão, as portas do paraíso se fecharam não só para ele, como para toda a humanidade, tendo sido abertas depois da vinda de Cristo, sobretudo, quando pela vontade divina, ele foi batizado nas águas do rio Jordão e ouviu-se uma voz que vinha do céu, dizendo que aquele era o filho de Deus (*Mateus*, 3,17).

Quando Adão comeu a maçã nociva, concebeu o gosto do pecado, o que o fez ser capaz de pecar. Ele foi seduzido em primeiro lugar através da comida. Este pecado se combate com a abstinência, jejuns e orações, ideia recorrente no período medieval. Por isso, a glória do paraíso o abandonou e foi enviado ao desterro. Em seguida, o diabo, para combater Deus, lhe deu a luxúria e subverteu o modo de geração humana, misturando-o com impudícia: “Enquanto refletia sobre seu engano, se convenceu de que o homem, uma vez jogado no meio da imundície do pecado, não poderia entrar no reino dos céus, porque os filhos da fornicção não podiam formar parte do povo de Deus, e o próprio Deus não seria seu Deus”. O diabo se alegrou muito da sujeira do impulso carnal, e disse para si: “Eu retirei o homem do lugar glorioso em que ele estava e o joguei na máxima sujeira, e, portanto, a Deus, não deixei, sequer uma parte dele, porque Deus, que é todo puro, não quer nem aceita a imundície. Assim, desse modo o homem cairá comigo” (HILDEGARDA, *LDO*, 3, 4,5). Porém, Deus não revelou a antiga serpente seu plano para libertar o homem e lavou, por meio de seu Filho, a sujeira que fermentou a causa do engano diabólico, fechando com Ele as feridas que a luxúria infligiu ao homem.

De fato, ela considera que a mulher não mudou, uma vez que, tirada da carne, permaneceu sendo carne e, por isso, Deus concedeu às suas mãos o trabalho artesanal. A mulher é quase de bronze (aérea), já que leva a criança em seu ventre e a dá à luz. Tem a cabeça dividida e pele fina para que a criança que leva em seu ventre possa ter ar. (HILDEGARDA, *LCC*, 2, 63). Newman mostra que “aparentemente, para ela, o espaço entre o couro cabeludo e o cérebro de uma mulher se expande durante o período menstrual, de modo que os vasos sanguíneos, no cérebro podem liberar o sangue menstrual, que ela considerava como purgação” (NEWMAN, 1989, p. 128). É este sangue menstrual que torna a mulher fértil e é sua pele porosa que permite que o embrião possa respirar.

Depois que Deus criou Adão, o colocou para dormir, a fim de tirar-lhe um osso de sua costela (*Gênesis*, 2,21). Segundo Hildegarda, Adão encontrou grande prazer em dormir, quando Deus lhe insuflou o sono: “E Deus fez uma forma para deleite do homem e, assim, a mulher é o deleite do homem”. Depois que formou a mulher, Deus deu-a ao homem, para seu deleite, aquela virtude de sua criação que é a capacidade de procriar na mulher: “Pois quando Adão contemplou a Eva, ficou plenamente consciente de que estava vendo a mãe com quem devia gerar seus filhos”. E, ao mesmo tempo, quando Eva contemplou Adão, “o viu quase que no céu como a alma que deseja as coisas celestiais tende a alçar-se, porque sua esperança estava no homem”. Por essa razão, um só é e um só deve ser o amor do homem. O grande amor que estava em Adão saiu dele e se dirigiu até Eva. Por isso, o homem, ao sentir e abrigar dentro de si este grande prazer, corre rápido para a mulher, como o cervo para a fonte, e a mulher diante dele age como a superfície do celeiro, que, incitada por vários golpes, se esquentava quando se peneira o grão (HILDEGARDA, *LCC*, 2, 282).

Depois que foram expulsos do paraíso, Adão e Eva conheceram a obra de conceber e dar à luz filhos “e, perdendo a inocência do ato de procriar, eles se entregaram ao pecado e, quando souberam que podiam pecar, descobriram a doçura do pecado”; desse modo, “transformando a instituição legítima de Deus em licenciosidade pecaminosa”, embora deveriam ter sabido que “a comoção em suas veias não era para a doçura do pecado, mas para o amor dos filhos, por sugestão do diabo mudaram-na em depravação”; a fim de conseguir seu intento, “ele lançou seus dardos e, conforme disse: “minha força está na concepção humana e, portanto, a humanidade é minha!” Vendo que, se a humanidade estivesse de acordo com ele, ela participaria da sua punição, disse novamente de si para si: “Todas as iniquidades são contra o Deus Todo-Poderoso, visto que ele certamente não é injusto”. E aquele enganador colocou isso como um grande selo no coração dela, de modo que a humanidade, que havia consentido

com ele por sua própria vontade, não pudesse ser tirada dele (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 1,2, 15).

Hildegarda começou com uma teoria moralizada dos humores, mas incorporou-a em uma visão da queda tão holística que é praticamente impossível separar os aspectos medicinais da moral e do mítico. Perda de esplendor visível, cegueira espiritual e amnésia, luxúria, vergonha, depressão, raiva, fragilidade e perversão dos sentidos são apenas alguns dos sintomas. O veneno insidioso faz com que a melancolia, fonte de todas as doenças e paixões perversas, coagulasse em Adão e pervertesse seu sangue e sua semente: “Eva sofre um dano equivalente, perdendo a glória primordial e a visão de Deus, incorrendo nas penalidades especiais da menstruação e das dores do parto” (NEWMAN, 1989, p.116). Dores estas que acompanham todas as mulheres pelos tempos dos tempos, num ciclo sem fim.

V. A redenção

Maria é uma figura central para Hildegarda. Com sua visão fortemente encarnada do mundo e sua tendência de ver o pecado original como uma queda na sexualidade, Hildegarda voltou-se para uma teologia da expiação, em que o nascimento virginal é pelo menos tão importante quanto à cruz. Hildegarda se importou “tão pouco com a ‘personalidade’ de Maria quanto pouco cuidou da psicologia de Eva. Ambas as mulheres são maiores do que a vida, não indivíduos, mas teofanias cósmicas do feminino”. (NEWMAN, 1989. p. 158-159). Embora Maria encarne o feminino primordial, segundo os padrões deste mundo caído ela não é nem homem nem mulher. Recordamos que o nascimento virginal de Cristo, não menos do que sua morte sacrificial, era necessário ao plano de Deus para a completa destruição da morte. A fim de exaltar e louvar a Maria, Hildegarda escreve um belíssimo hino:

O vara frondosa, ave,
que nas rajadas dos ventos da indagação dos santos
avançastes.

Quando chegou o tempo,
fluíste em teus ramos,
ave, ave,
pois o calor do sol te fez emanar
como odor de bálsamo.

Em ti floriu a bela flor,
que deu odor a todos os aromas,
áridos até então,
e aqueles manifestaram-se em todo o esplendor.

Por isso os céus destilaram orvalho sobre a erva,
 e toda a terra se tornou florida,
 pois desabrochou de tuas entranhas o trigo,
 e os pássaros dos céus construíram nela os ninhos.

Desde aquele dia os homens tiveram alimento
 grande gaúdio os convivas do banquete.
 Por isso, ó suave Virgem,
 Em ti não falta estas coisas desprezou.
 Agora porém seja louvado o Altíssimo.
 (CARVALHO & MENDONÇA, v. XXXVI, 2004. Apud: Hildegarda de Bingen).

Na percepção de Hildegarda toda criança é gerada a partir do sangue de sua mãe. Segundo Newman, por isso era imperativo para ela que, não só o próprio Cristo nascesse sem relações sexuais, mas que o próprio sangue de Maria não deveria ter sido maculado pelos desejos. A carne da Virgem “nunca queimou na doçura da luxúria, nem foi tocada”; ela “não poderia ter mancha em sua virgindade pelo que poderia ser enfraquecida”; sua beleza brilhou “sem mancha de pecado ou fluído de imundície humana, e sem anseio pelo ato feito em desejos pecaminosos”. Assim como o ramo florido de Aarão foi cortado de sua árvore, “o homem foi cortado de sua mente, para que ela nunca fosse tocada pelo prazer da relação sexual”. No entanto, ela precisava ainda de mais purificação para conceber Cristo. Na Anunciação, “o poder do Altíssimo a obscureceu, pois ele a acariciou tanto em seu calor que ele a limpou completamente de todo o calor do pecado” (NEWMAN, 1989. p. 174-5). Maria é suprema porque carrega em seu ventre uma criança sem a trágica queda na sexualidade. Ela encarna o Paraíso perdido em sua própria pessoa e dá acesso a ele através de seu Filho. A Redenção é a obra-prima de Deus, pois refaz o homem que foi desfigurado pela culpa e o repõe, em certo sentido, num estado melhor que o anterior à queda. Hildegarda retrata de forma poética a gestação de Jesus:

Tu esplendes de divina claridade,
 clara Virgem Maria,
 infundida do Verbo de Deus,
 quando teu ventre floriu
 à chegada do Espírito de Deus,
 que sobre ti soprou, e em ti enxugou,
 aquilo que Eva auferiu
 perdendo a pureza
 no contágio que contraiu
 por sugestão do Diabo.

Admiravelmente escondeste em ti imaculada carne

por divina disposição
quando o Filho de Deus
em teu ventre floriu,
e por santa divindade nasceu
contra as leis da carne,
que Eva construiu,
ele que foi estreita e inteiramente concebido
nas divinas entranhas.

(CARVALHO & MENDONÇA, v. XXXIII, 2004, Apud: Hildegarda de Bingen).

Hildegarda compara Eva com Maria. Para que Eva fosse criada, Deus fez com que Adão caísse num sono profundo e, a partir de sua costela, criou Eva, sem dor, sem ferida ou qualquer outro tipo de sofrimento. Assim também ocorreu com a concepção do Filho de Deus, pois a Virgem o concebeu sem dor, sem sofrimentos ou sem feridas: “Eva não foi criada de semente, sim da carne do homem, já que Deus a criou com aquela mesma manifestação de sua potência com que mandou seu Filho à Virgem”. Assim, indubitavelmente Eva e Maria estão ligadas pela mesma essência criadora, pois “jamais tinham vindo ao mundo outras mulheres como Eva virgem e mãe, nem Maria, mãe e virgem. Deste modo, Deus se revestiu de forma humana e com ela ocultou a mesma natureza divina, a que os anjos contemplam no céu”. (HILDEGARDA, *LDO*, 3, 2,13).

A mulher foi criada por causa do homem e o homem por causa da mulher. Como se lê na carta aos *Coríntios*, 11, 12: “porque, como a mulher provém do homem, assim também o homem provém da mulher, mas tudo vem de Deus”. Um provém do outro, “a fim que não divirjam entre si na unidade de gerar seus filhos”; pois há entre eles uma responsabilidade conjunta, pois deveriam trabalhar unidos em uma única obra, assim como o ar e o vento se entretecem em seu labor, “pois o ar move o vento e o vento está misturado ao ar, de modo que, no movimento deles, todas as coisas estão sob a sua influência”. Isso significa que “a esposa deve cooperar com o marido e o marido com a esposa no gerar os filhos”. Os pais que não criam seus filhos na senda do bem, “Certamente incorrerão na fraude do diabo e na ira de Deus, porque eles transgrediram aquela obrigação que Deus lhes ordenou”. Ai deles, portanto, se seus pecados não forem perdoados! Todavia, conforme foi dito, “embora o marido e a esposa trabalhem juntos em seus filhos, apesar disso o marido e a esposa e todas as outras criaturas provêm da disposição e da ordenação divinas, visto que Deus os fez de acordo com sua vontade” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 1,2, 12), ou seja, há um determinismo na obra, pois, mesmo com a colaboração do homem e da mulher, a vontade de Deus sobrepuja todas.

Deus continua a exortar homens e mulheres a fim de que eles não contaminem suas sementes com vícios, “visto que aqueles que derramam seu sêmen na fornicção ou no adultério

tornam enfermos seus filhos assim nascidos” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 1,2, 12). A explicação é clara e prática. Hildegarda questiona se é possível fabricar um vaso duradouro misturando lama ou estrume com barro puro. Certamente este vaso não durará o tempo que se espera dele. Semelhantemente, aquele que contamina seu sêmen na fornicção ou no adultério não poderá gerar filhos fortes. Assim, ela exorta os homens a que se resguardem, imite Cristo na castidade, a fim de alcançarem a Jerusalém Celeste.

Para a monja, o desejo mútuo era um pré-requisito biológico para a concepção. A noção médica subjacente parece ter sido a “teoria das duas sementes”, de Hipócrates e Galeno, que associa o orgasmo feminino com a emissão de sementes necessárias para a concepção: “Assim, escritores médicos mais prosaicos do que Hugo de São Vítor poderiam opinar que as prostitutas raramente concebiam porque elas têm relações sexuais sem prazer e, portanto, não emitem semente”. Hildegarda, no entanto, foi ambivalente sobre a existência de sementes feminina: “O fator essencial para ela era a mistura de sangue, aliás, esta teoria mobilizava-a com um argumento médico contra o adultério” (NEWMAN, 1989. p. 136-137).

Muitas vezes se atribui à mulher a infertilidade e a incapacidade de gerar filhos. No entanto, é possível que, pela intervenção divina, o fato de não se ter filhos seja a vontade de Deus. Segundo Hildegarda, Deus esclarece a respeito do assunto: “Mas quando não quero que uma pessoa tenha filhos, suprimo o poder viril do sêmen, de modo que não possa coagular no ventre da mãe; assim, também nego a terra o poder de produzir fruto quando, por meu justo julgamento, quero agir assim”. E porque Deus permite que nasçam crianças, vítimas de adultério? Ele diz: “porque meu julgamento é justo”.

Assim, os homens tendo sido libertados, brilham em Deus, e Deus na humanidade que tendo comunhão com Ele, tem esplendor mais radiante no céu do que tinha antes. No entanto, “isso não teria sido assim se o Filho de Deus não se tivesse revestido da carne”, pois se a humanidade tivesse permanecido no paraíso, o Filho de Deus não teria sofrido na cruz. Mas quando a humanidade foi enganada pela astuta serpente, “Deus foi tocado pela verdadeira misericórdia e ordenou que seu Unigênito se encarnasse na Puríssima Virgem”. No entanto, assim como um campo que, depois de bem cultivado, produz bons e abundantes frutos, também a humanidade, depois de sua ruína, apresenta muitas virtudes. Desta forma, antes mesmo “que a estrutura do mundo fosse feita, Deus, em verdadeira Justiça, previra todas essas coisas” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 1,2, 31).

O primeiro homem buscou mais do que deveria ter buscado, foi enganado e caiu na perdição. Mas o diabo não previu a redenção dos homens, quando o Unigênito matou a morte e despedaçou o inferno, porque o diabo, que a princípio conquistou a humanidade através de

uma mulher não pressupôs que Deus o esmagaria exatamente através de uma mulher que geraria e daria à luz a um Filho e aniquilaria suas obras. Ele, que “brilhando como um ser humano glorioso em meio à raça humana, sem nenhuma mistura de sangue poluído, pisou, com seu pé belicoso, a cabeça da antiga serpente; ele destruiu todos os dardos de sua iniquidade, cheios de ira e de devassidão como estavam, e tornou-o completamente desprezível” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 1,3, 30).

Para Hildegarda, a queda “de nosso primeiro pai encontra-se claramente entre o intelecto espiritual e o carnal, a queda foi a mais escura sombra da infidelidade, de modo que ninguém podia explicar-lhe o terror”. E ela continua: “na Encarnação do Filho de Deus, nascido da Virgem, o desejo celestial foi supremo, ao passo que a lascívia terrena estava ausente; assim, a transgressão de Adão foi transformada miraculosamente em salvação, pelo sangue do Filho de Deus”; nenhuma outra pessoa, a não ser o Unigênito, enviado ao mundo pelo Pai, poderia eliminar aquela transgressão e possibilitar o acesso ao céu. Portanto, “a menos que o Filho de Deus tivesse derramado seu sangue pela salvação humana, aquela transgressão teria oprimido a humanidade, de tal sorte que ela não poderia ter alcançado a alegria dos cidadãos do céu” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 2,5, 12).

A fim de pagar e apagar o pecado da desobediência, com o qual ficou marcada toda a humanidade, o Filho Unigênito de Deus vem para resgatá-la. Os ferimentos de suas mãos “apagam o ato de desobediência feito pelas mãos de Adão e Eva”, as chagas de seus pés têm por função clarear o caminho “do exílio, para a humanidade voltar”, e a ferida de seu lado, “da qual jorrou a Igreja, limpou o pecado de Eva e de Adão depois que Eva foi feita do lado de Adão”. E Deus disse: “meu filho foi pregado na árvore a fim de abolir o que havia sido feito através da árvore que ocasionou o pecado; e, por conseguinte, ele bebeu vinagre e fel a fim de eliminar o gosto do fruto pernicioso” (HILDEGARDA, *SCIVIAS*, 3,2, 21).

A despeito de suas investidas, Lúcifer fracassa em sua intenção de recriar o homem também à sua imagem e semelhança. Contudo, esse fracasso ocorre apenas em parte, uma vez que ele consegue incutir no ser humano sentimentos como inveja, ganância, ódio, inimizade e destruição, valores contrários aos valores divinos, cuja palavra é verdadeira, ordeira e criadora. Como seu desejo é ser superior a Deus, ele ataca a criatura a fim de instigar a reação do criador.

VI. Considerações

Hildegarda segue a linearidade histórica, no entanto, apresenta não só aos leitores de seu tempo, mas também aos de hoje, uma percepção otimista do mundo, o que a difere de outros autores. Na obra visionária de Hildegarda, o Deus que criou a humanidade, o universo e tudo o que habita comunga de ideias que remetem à salvação do homem e à perspectiva de um futuro aprazível, que pode se realizar no aqui e agora, e não somente no além. Suas visões vêm permeadas de esperanças, não num futuro melhor, mas num presente que pode ser melhor a partir da ação positiva do homem, com suas ações sobre o que está ao seu redor.

A obra deixada por ela é de grande importância, nos permitindo refletir sobre a participação feminina na construção da sociedade medieval, e no caso dela, a do século XII, uma vez que em suas obras é possível situar o tempo cronológico e histórico no qual ela vive e produz. Ela é, portanto, um sujeito histórico, atuante e autoral. Daí a importância de garantir a visibilidade de suas obras.

Referências

- BÍBLIA sagrada. 10. ed. [s.l.]: Edições Paulinas, 1957. 1501p
- BINGEN, HILDEGARDA DE BINGEN. *Flor brilhante*. Tradução e notas. Joaquim Félix de Carvalho; José Tolentino Mendonça. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- CARVALHO, Joaquim Félix de & MENDONÇA, José Tolentino. **Flor Brilhante**. *Hildegard von Bingen*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 206 p.
- CASTELLO BRANCO, Lucia, 1955. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 73 p. (Primeiros passos; 136)
- HILDEGARDA DE BINGEN. **Liber Vitae Meritorum. Libro de los Méritos de la Vida**. Traducción del latín y notas por: Rafael Renedo. Madri: Hildegardiana, 2014. 256 p.
- HILDEGARDA DE BINGEN. **Liber Divinorum Operum. Libro de Las Obras Divinas**. Traducción del latín y notas por: Rafael Renedo. Madri: Hildegardiana, 2013. 317 p.
- HILDEGARDA DE BINGEN. **O livro das pedras que curam**. Sabedoria divina sobre a utilidade das pedras. Traducción: José María Sánchez de Toca. Espanha: Libros Libres, 2012, 257p.
- HILDEGARDA DE BINGEN. **SCIVIAS, conhece os caminhos do Senhor**. Tradução: Paulo Ferreira Valério. – São Paulo: Paulus, 2015. 772 p.
- HILDEGARDA DE BINGEN. **SCIVIAS, conoce los caminos**. Traducción de Antonio Castro Zafra y Mónica Castro. – Madri: Editorial Trota, 1999. 508p.
- HILDEGARDA DE BINGUEN. **Libro de las Causas y Remedios de las Enfermedades**. Traducción: José María Puyol y Pablo Kurt Rettschlag. Madri: Hildegardiana. 2013a. 189p.
- NEWMAN Barbara. **Sister of Wisdom: St.Hildegard of Bingen's Theology of the Feminine**. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California. 1989. 305 p.

THOMPSON, AUGUSTINE. Hildegard of Bingen on Gender and the Priesthood. **Church History**, Vol. 63, No. 3 pp. 349-364, 1994.

XAVIER Maria Leonor L.O. IN: Hildegarda, uma autora multidisciplinar. FERREIRA Maria Luísa Ribeiro (Org.). **Pensar no Feminino**. Lisboa, Edições Colibri, 2001, 295 p.

Micer Francisco Imperial (séc. XV), Dante Alighieri e as visões

Geraldo Augusto Fernandes¹

Francisco Imperial, genovês de nascimento, viveu sua vida em Sevilha onde desenvolveu sua poesia lírica e alegórica, boa parte dela recolhida no *Cancionero de Baena*. Para Don Iñigo López de Mendoza, o Marquês de Santillana, Imperial não era “decidor” ou trovador, mas um poeta, o que dá a Imperial um *status* superior na hierarquia dos poetas. No seu famoso *Proemio y Carta* enviado ao Condestável de Portugal, Dom Pedro, o Marquês assim se expressa sobre Imperial:

Desde o tempo do Rei D. Henrique, de gloriosa memória, pai do Rei Nosso Senhor, e até aos nossos tempos esta ciência começou a ser levantada mais e com maior elegância. E houve homens muito eruditos nesta arte, principalmente Alfonso Álvarez de Illescas, um grande decidor, de quem se poderia dizer o que um grande historiador descreve em louvor a Ovídio, convém saber que todos os seus motes e palavras eram métricas. [...] E assim por isso, e por as suas obras serem tão conhecidas e espalhadas por todo o lado, *passaremos a Francisco Imperial, a quem eu não chamaria de decidor ou trovador, mas de poeta, pois é verdade que se alguém nestas partes do ocaso ele mereceu o prêmio daquela guirlanda triunfal e laura, elogiando todas as outras, foi isso*. Ele fez no nascimento do Rei Nosso Senhor aquele famoso ditado *En dos setecientos* e muitas outras coisas graciosas elouváveis. (SANTILLANA, [s.d.] online; tradução minha; grifos meus)².

Muito se escreveu sobre a dívida de Imperial a Dante. Em sua produção, o poeta fundase nas *auctoritates* e Dante é a central em seus poemas, além de referir muito também à escola francesa. Joaquín Gimeno Casalduero, citado por Colbert I. Nepaulsingh, afirma que “Imperial busca un perfecto monarca; por eso, los dioses se apresuran a crear un hombre perfecto [...] Dante, de nuevo, ofrece el patrón apetecido. Advierte en el *Convite* el poeta de Florencia que

1 Doutor em Letras. Universidade Federal do Ceará – UFC. geraldoaugust@uol.com.br

2 “Desde el tiempo del rey don Enrique, de gloriosa memoria, padre del Rey Nuestro Señor, y hasta estos nuestros tiempos se comenzó a elevar más esta ciencia y con mayor elegancia. Y ha habido hombres muy doctos en esta arte, principalmente Alfonso Álvarez de Illescas, gran decidor, del cual se podría decir aquello que en loor de Ovidio un gran historiador describe, conviene a saber, que todos sus motes y palabras eran metro. [...] Y así por esto, como por ser tanto conocidas y esparcidas a todas partes sus obras, *pasaremos a micer Francisco Imperial, al cual yo no llamaría decidor o trovador, mas poeta, como sea cierto que si alguno en estas partes del ocaso mereció premio de aquella triunfal y láurea guirnalda, loando a todos los otros, este fue*. Hizo al nacimiento del Rey Nuestro Señor aquel decir famoso *En dos setecientos* y muy muchas otras cosas graciosas y loables”. (SANTILLANA, [s.d.] online, grifos meus).

sólo la monarquía universal puede conseguir la felicidad de los hombres” (NEPAULSINGH, 1977, p. LXX-LXXI). Antes de adentrar em uma breve análise comparativa entre o poema de Dante e o de Imperial, apresento um resumo muito preciso e claro feito pela estudiosa Cinthia María Hamlin, da Universidade de Buenos Aires, sobre o poema *El dezir a las siete virtudes*³ e a relação deste com *A Divina Comédia*, objeto deste estudo:

o eu-personagem está perto de uma fonte e é inundado por um sonho / visão de um jardim cercado e rodeado por um riacho (figuração do Éden ou Paraíso terrestre), onde ele entra e encontra um homem cuja descrição é uma síntese entre Catão (primeiro guardião do *Purgatório*), com sua barba e cabelos brancos, e o anjo à porta do *Purgatório* (*Purg.* IX), de onde é extraída a descrição das vestes (vv. 115-6). Da mesma forma, ele usa uma coroa de louros na cabeça, ou seja, ele se apresenta como um poeta laureado. Este homem traz consigo um livro “todo escrito em ouro muito fino” (102) que começava “No meio do caminho” (103) 5. Dante, então, torna-se personagem do texto, assumindo especificamente o papel de guia, e não é nomeado, mas é apresentado com seu livro e o famoso primeiro verso, cena que se constrói remanescente daquela em que Virgílio aparece antes de Dante como o poeta que cantou sobre Eneias (*Inf.* I, 73-6). Em seguida, ele o orienta por um caminho de roseiras para ver as sete estrelas / mulheres que representam as sete virtudes e, como contrapartida estrutural, são descritas as sete serpentes, sete vícios que ameaçam Castela, o que dá aqui uma invectiva à cidade de Sevilha, construída quase como uma cópia carbono das de Florença. E depois, também à maneira dantesca, a profecia de um “jovem” que vai pôr a cidade em ordem e, por fim, depois de ouvir o canto oferecido a Maria pelas rosas da Rosa Santa - que o guia Dante esclarece que são querubins e santos -, o sol o atinge na cabeça e o eu-poeta acorda com o livro de Dante nas mãos “no

3 Além desse *decir*, Micer Imperial escreveu outro longo poema dedicado ao nascimento do filho de Henrique III, chamado *El dezir al nacimiento de Juan II*, em 1405, também composto em arte maior. Joaquín Arce diz que o poema não foi devidamente estudado como o foi o *Decir a las siete virtudes* e afirma que o “*decir* es fundamental y clave en la actividad creadora de Imperial, sea por referirse a un importante acontecimiento de carácter histórico (el nacimiento del futuro rey Juan II), sea porque es el único del que conocemos la fecha exacta, por la ocasión en que fue compuesto. De este decir, salvo aislados estudios verdaderamente importantes y clarificadores, y de un ensayo de parcial restauración textual, nadie ha intentado una reedición moderna y comentada”. (ARCE, [s.d.], online). Arce diz que as divindades astrais citadas por Imperial aparecem para conceder ao infante, futuro rei de Castela, dons e virtudes representadas pelas donzelas que as acompanham, e acrescenta: “Son los mismos siete planetas figurados por Dante en su ascensión por el Paraíso, pero en orden inverso (...). Ocho astros o dioses, por tanto, y ocho virtudes fundamentales. Las divinidades, y las virtudes que otorgan, aparecen también al revés que en Dante, es decir, desde la más alta a la más baja: Saturno, que entrega a su doncella la Nobleza, Júpiter, la Templanza; Marte, la Fortaleza; Sol, la Fe; Venus, la Caridad; Mercurio, la Esperanza; la Luna, la justicia, y la Fortuna, la Prudencia. Las virtudes concedidas son, pues, las tres teologales con las cuatro cardinales, además de la Nobleza” (*idem*, [s.d.], online). Como se pode notar, o *topos* das sete virtudes e dos sete planetas é frequente nos dois *decires* de Imperial. Outro *topos* presente nos dois poemas é o de Rafeo, troiano criado por Virgílio e cooptado por Dante. O troiano aparece nos quatro primeiros versos da estrofe que Arce analisa em seu artigo: “Yo le abriere las puertas cerradas, / que nunca se abrieron despues eu Rafeo / por ellas passo / mis tres hermanas que aqui encima veo;” (*idem*, [s.d.], online). Os outros quatro versos compõem-se de referências enigmáticas que Arce analisa e chega a conclusões muito pertinentes sobre as deusas que acompanham Rafeo e também de uma lenda muito divulgada na Idade Média sobre uma mulher que foi salva por Trajano. Novamente, o mesmo *topos* aparece em *El Dezir a las siete virtudes*. O estudioso conclui que toda a montagem enigmática de Imperial, baseando-se em Dante, tem por objetivo apresentar ao novo príncipe, quando chegar, que não encontraria mais infiéis condenados por não conhecer a Cristo. Arce crê que a estrofe de Micer Francisco traz “pocos augurios proféticos,” (...) com “tanta amplitud humana y ultraterrena” (*idem*, [s.d.], online).

capítulo que a uirgen salua” (464), ou seja, na canção em que ele saúda a Virgem: referência à oração de São Bernardo da canção XXXIII do *Paraíso*. O termo "capítulo" é em si eloquente, porque embora "canção" seja o termo escolhido por Dante para se referir às divisões dentro dos cantos, é o mesmo usado pelos comentaristas dantescos dos cantos do séc. XIV, bem como o que aparece em 22 dos manuscritos dantescos (MASSON DE GÓMEZ, 1972: 422). Seu livro está aberto exatamente no lugar onde terminou sua jornada alegórica: o canto de um santo, no caso, o de São Bernardo à Virgem. Nesse sentido, esses versos finais sustentam a interpretação de que toda essa visão é uma leitura desenvolvida pela *Comédia* (e que a segue de perto: começa com os versos "no meio do caminho" e termina com a oração de Bernardo) (HAMLIN, 2018, p. 202; tradução minha)⁴.

Nepaulsingh, editor do *El dezir a las sietes virtudes y otros poemas*, comenta que há já muitos trabalhos sobre a relação entre Dante e Imperial, mas diz que quatro correspondências entre os dois não foram observadas pelos estudiosos que se curvaram nas pesquisas sobre o assunto. São elas:

1. A palavra “carreta”, que os editores liam “carrera”, alude a Lancelot e ao carro triunfal que Dante descreve em *Purgatório*. Imperial baseia sua visão da Estrella Diana na visão dantesca de Beatriz. A referência à Anunciação nos versos de Imperial “propio me paresçe al que dixo, ‘Ave’, / quando enbiado fue del parayso” baseia-se na versão dantesca em *Purgatório*, 29: 85-86 “Benedict atue / nelle figlie d’Adamo, e benedette / sieno in eterno le bellezze tue!”. Também diz que o carro triunfal em Dante representa a Igreja assim como nos versos de Imperial (NEPAULSINGH, 1977, p. LXXI);

4 “el yo-personaje se encuentra cerca de una fuente y es inundado por un sueño/visión de un jardín cercado y rodeado de un arroyo (figuración del Edén o Paraíso terrestre), donde entra y se encuentra con un hombre cuya descripción es una síntesis entre Catón (primer guardián del *Purgatorio*), con su barba y cabello blanco, y el ángel situado a la puerta del *Purgatorio* (*Purg.* IX), de donde se extrae la descripción de las vestiduras (vv. 115-6). Asimismo, porta en su cabeza una corona de laureles, es decir, se presenta como poeta laureado. Este hombre trae consigo un libro “escrito todo con oro muy fino” (102) que comenzaba “En medio del camino” (103) 5. Dante, entonces, pasa a ser personaje del texto, específicamente asume la función del guía, y no se lo nombra, sino que se lo presenta con su libro y el famoso primer verso, escena que se construye con reminiscencias a aquella en la que Virgilio se presenta ante Dante como el poeta que cantó sobre Eneas (*Inf.* I, 73-6). Luego lo guía por un camino de rosales para que vea a las siete estrellas/mujeres que representan a las siete virtudes y, a modo de contraparte estructural, se describen las siete serpientes, siete vicios que amenazan Castilla, lo cual da pie para introducir aquí una invectiva a la ciudad de Sevilla, construida casi como un calco a las de Florencia. Y luego, también a la manera dantesca, sobreviene la profecía de un “mozuelo” que pondrá la ciudad en orden y finalmente, luego de escuchar el canto que le ofrecen a María las rosas del Santo rosal —que el Dante guía aclara que son querubines y santos—, el sol le pega en la cabeza y el yo-poeta se despierta con el libro de Dante en manos “en el capítulo que la uirgen salua” (464), es decir, en el canto en el que se saluda a la Virgen: referencia a la oración de San Bernardo del canto XXXIII del *Paraíso*. El término “capítulo” es de por sí elocuente, pues pese a que sea “canto” el término elegido por Dante para referirse a las divisiones dentro de las cánticas, es el que usan los comentaristas dantescos del s. XIV, así como el que aparece en 22 de los manuscritos dantescos (MASSON DE GÓMEZ, 1972: 422). Su libro se encuentra abierto en el exacto lugar textual donde terminó su viaje alegórico: el canto de un santo, en este caso, el de San Bernardo a la Virgen. En este sentido, estos versos finales avalan la interpretación de que toda esta visión es una lectura disparada por la *Commedia* (y que la sigue de cerca: comienza con los versos “en medio del camino” y termina con la oración de Bernardo)” (HAMLIN, 2018, p. 202).

2. Quando a visão de Imperial da Estrella Diana foi disputada por muitos poetas contemporâneos, em outro poema a Dante, Micer Francisco escreveu: “E de lo judgado de aquestos errores / declina, amigo, ante el Almirante”, sendo Almirante no nível literário aquele do *Purgatório*, 30: 58-60: “Quasi ammiraglio che in poppa et in prora / viene a veder la gente che ministra / per li altri legni, e a ben far l’incora.” (*idem*, 1977, p. LXXI-LXXII);

3. A alusão a Rifeo em XV (226): 322 se baseia em *Paraíso*, 20: 67-69: “Chi crederebbe qui nel mondo errante, che Rifeo Troiano in questo tondo / fosse la quinta delle luci santi?”. John D. Sinclair, citado por Nepaulsingh, propõe como Dante se servia das autoridades para inventar sua própria criação:

La salvación de Rifeo, en cambio, parece ser del todo la invención de Dante y es más significativa.” Como Dante utiliza Virgílio para seus propósitos, assim Imperial utiliza Dante “programaticamente” como uma autoridade para tecer sua própria inovação. “Imperial buscaba un representante de la justicia que abarcara a la vez las aspiraciones imperiales de un monarca universal perfecto. Se apropió de Rifeo de Dante y le hizo caber dentro de su esquema alegórico, poniendo en boca de Justicia, doncella de la Luna, palabras que recuerdan cuando fueron abiertas las puertas del cielo para él y sus delegadas, las tres virtudes teologales,” (*idem*, 1977, p. LXXII);

4. Imperial inclui em um de seus poemas (XI, 248) uma estrofe em provençal em que as expressões “la vuestra cortés movida” (verso 36) e “tan onor m’aveu fet vous / que je me jauzi d’espire” recordam as expressões em provençal de Dante “Tan m’abellis vostre cortes deman, / qu’ieu no me puese in voill a vos cobrire, / [...] / e vei jausen lo joi qu’esper, denan (*Purg.*, 26: 140, 141, 145). (*idem*, 1977, p. LXXII-LXXIII).

Nepaulsingh diz, ainda, que, apesar de Dante ser a autoridade citada mais frequentemente, outras aparecem em seus poemas. Como exemplo, cita o caso da fênix que aparece tanto no poeta italiano (*Inferno*, 24: 106-111) quanto no genovês-sevilhano (XIV [243]). Esse uso, afirma o estudioso, pertence à tradição literária, mas diz que em Imperial a fonte seria Luciano de Samósata. Outra passagem que aparece tanto em Dante como em Micer Imperial são os versos referentes à lança de Aquiles que, segundo o estudioso, é também uma tradição literária (IMPERIAL, (XV 226): 79-180; DANTE: *Inferno*, 31: 4-6). Outra tradição literária que aparece em ambas é a citação de um *locus amoenus* que já era citado por muitos outros escritores, inclusive Luciano de Samósata. Imperial o faz quando escreve o poema dedicado ao nascimento de Juan II tendo por base o poema de Dante feito em *Purgatório*, 28. Mas Imperial teria se baseado também no *Roman de la rose* de Jean de Meung (NEPAULSINGH, 1977, p. LXXIII, LXXIV, LXXV).

O estudioso alega que a deusa Fortuna tão citada e analisada por Sêneca, Plutarco, e na tradição cristã por Santo Agostinho e Boécio, aparece em Dante no canto sétimo do *Inferno* como “un Angel de Dios, su ministro general y guía, con el cargo de distribuir la riqueza entre los hombres y las naciones”. (*idem*, 1977, p. LXXXIV). A contribuição de Imperial à tradição foi rechaçar as opiniões de Sêneca e Plutarco além da de Dante em *Inferno* 7:91-93, dizendo o poeta genovês que não vê relação entre Fortuna (pagã) e Deus (cristão). Não é a Fortuna que faz os remédios contra as aflições terrestres, mas, sim, Deus. Este tem o poder de curar as enfermidades de Fortuna, mas não é responsável pelos atos da deusa, “porque Dios existe fuera del tiempo”. (*idem*, 1977, p; LXXXV). A alusão astronômica de maior realce nos poemas de Imperial é a da constelação de Áries em XVII (250): 41-42 “En sueños veía en el Oriente / cuatro cercos que tres cruces façían”. Esses versos baseiam-se no *Paraíso* de Dante 1: 38-42: “ma daquela / Che quattro cerchi guinge con tre croci, / con miglior corso e con migliore Stella / Ecce congiunta, e la mondana cera / Più a suo modo tempera e sugella”. (*idem*, 1977, p. XCVIII).

O *Dezir a las siete virtudes* é um drama da alma em que um protagonista bem educado no dogma da Igreja recorda uma experiência mística parecida com a morte. A missa da véspera de Páscoa era conveniente a este tipo de drama, já que era o tempo mais propício para o batismo dos catecúmenos, e o batismo era símbolo da transição da morte a uma vida nova (*idem*, 1977, p. CIV-CV). O poema de Imperial trata das virtudes e dos vícios, muito conveniente porque contém catorze partes, uma para cada virtude ou vício (*idem*, 1977, p. CVIII). Nele, Imperial traduz muitas partes tiradas à *Divina Comédia*, incorpora outras muitas; é frequente a aparição de trechos de Dante em quase todas as estrofes do *El dezir...* Acrescente-se que no poema de Francisco Imperial, as sete virtudes são apresentadas como estrelas com figura humana; as três virtudes teológicas e as quatro cardinais são denominadas seguindo a tradição: Caridade, Fé, Esperança, Justiça, Fortaleza, Prudência e Temperança. Já os vícios, os pecados, são representados por sete serpentes. Joaquín Gimeno Casalduero apresenta teses de estudiosos do poema de Imperial e diz que vários deles descartam a relação desses vícios com *A Divina Comédia*. Entre eles, Archerd Woodford, que se aparta de Dante e se entrega “a disquisiciones histórico-políticas que le conducen a artificiosas conjeturas”. Explica Woodford que as serpentes são alusões a circunstâncias político-religiosas da época de Imperial. (CASALDUERO, [s.p.], online).

Estudiosos aceitam que Micer Francisco Imperial foi o primeiro a divulgar a obra de Dante na Península Ibérica com a alegoria das visões e dos sonhos. Micer Imperial em visões alegóricas escritas entre 1391 e 1407 refere várias vezes à *Divina Comédia*. Assim como Dante

é guiado por Virgílio e Beatriz, também Imperial é guiado por Dante no longo poema *Dezyr...*
De acordo com Aida Fernanda Dias,

Imperial é arrastado para a composição de *sonhos* e de *visões*, como nos quer fazer crer, por nítida influência da leitura assídua dos textos do poeta e afirmamos, por exemplo, ao fechar o *decir* supracitado, que acordou “como a fuerça despierto, / e fallé em mis manos a Dante abierto / en el capítulo que la Virgen salva”. E este contacto tão frequente com Dante e o culto que lhe votava levaram-no a apropriar-se de versos seus, que adapta ao castelhano ou que traduz, a adoptar o hendecassílabo italiano para compor algumas alegorias, acusando uma marcante influência a nível lexical do vocabulário dantesco” (DIAS, 1998, p. 329).

A *Divina Comédia* inspirou Imperial e poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, por exemplo. É do *Inferno* que os poetas palacianos do XV-XVI tomam as visões dantescas para criar o *inferno dos amores*: ambiente noturno, feras que amedrontaram Dante; invocam-se as Musas; há quase sempre um guia levando o poeta através de caminhos inóspitos e climas adversos, até os infernos, onde veem clamores, gritos, lamentos, choros, vozes iradas; ouvem-se queixas; encontram-se com pares amorosos célebres os quais revelam os porquês de sua condenação e contam a sua triste história de um amor impossível, como fez Dante (*idem*, 1998, p. 330).

Na obra analítica sobre *El Dezyr a las syete virtudes*, o editor Colbert I. Nepaulsingh, além dos comentários ao longo do poema de Francisco Imperial, apresenta uma tabela de correspondências entre *El Dezyr* e a *Divina Comédia* de Dante (cf. p. 176-178)⁵. O editor contabiliza 78 correspondências. À guisa de exemplo, cito seis encontradas em *Purgatório*:

(1) Imperial V (232 bis): 10, 18 / Dante *Purg.*, 30: 58

Imperial V (232 bis): 10, 18:
10. e dixé: “Alúnbrame el buen floretín;
18. declina, amigo, ante el almirante,

Dante *Purg.*, 30: 58
58: Quasi ammiraglio che in poppa e in prora

Na tradução em prosa de Hernâni Donato: “Qual provado almirante que da proa à popa...” (*A DIVINA COMÉDIA*, 1981, p. 221).

⁵ Cynthia M. Hamlin diz que em 50 versos dos 450 do *El dezir a las siete virtudes* há alguma referência à *Divina Comédia*. “Comencemos señalando que este *Dezir* representa la obra de mayor inspiración dantesca de Imperial, a tal punto que parte de la crítica la ha menospreciado como ‘imitación’ de la *Commedia* aduciendo la enorme cantidad de versos (aprox. 50 de 450) que se presentan como traducción literal de los de Dante” (HAMLIN 2018, p. 202).

Pode-se perceber que a citação de Imperial centra-se na palavra “almirante”.

(2) Imperial IV (231): 1,17 / Dante *Purg.*, 29: 107, 151

Imperial IV (231): 1, 17:

1. Non fue por çierto mi carreta vana
17. Callen poetas e callen abtores,

Dante *Purg.*, 29: 107, 151

107. un carro, in su due rote, triunfale,
151. E quando il carro a me fu a rimpetto,

Na tradução em prosa de Hernâni Donato: “... ante o fulgor deste, seria pálido bruxuleio o do próprio carro solar”. 151. “Chegava o carro à minha frente quando ouviu-se um trovão, e a santa grei obedeceu de pronto àquele sinal. Como se os passos tivessem impedidos, o cortejo parou, inclusive os que abriam a marcha”. (*A DIVINA COMÉDIA*, 1981, p. 217; 219).

Aqui a palavra “carro” (carreta em Imperial) é o que une os dois textos.

(3) Imperial IV (231): 1, 17 / Dante *Purg.*, 30: 9, 61-101

Imperial IV (231): 1, 17:

1. Non fue por çierto mi carreta vana
17. Callen poetas e callen abtores,

Dante *Purg.*, 30: 9:

9. al carro volse sé come a sua pace;

Na tradução em prosa de Hernâni Donato: “... ao carro voltou o olhar...” (*A DIVINA COMÉDIA*, 1981, p. 219).

Dante *Purg.*, 30: 61-101:

61. in su la sponda del carro sinistra
62. quando mi volsi al suon del nome mio,
63. che di necessità qui si registra,
64. vidi la donna che pria m'appario
65. velata sotto l'angelica festa,
66. drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.
67. Tutto che 'l vel che le scendea di testa
68. cerchiato de le fronde di Minerva,
69. non la lasciasse parer manifesta,
70. regalmente ne l'atto ancor proterva
71. continuò come colui che dice
72. e 'l più caldo parlar dietro reserva:
73. «Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice
74. Come degnasti d'accedere al monte?
75. non sapei tu che qui è l'uom felice?».
76. Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
77. ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
78. tanta vergogna mi gravò la fronte.

79. Così la madre al figlio par superba,
 80. com'ella parve a me; perché d'amaro
 81. sente il sapor de la pietade acerba.
 82. Ella si tacque; e li angeli cantaro
 83. di subito *'In te, Domine, speravi'*;
 84. ma oltre *'pedes meos' non passaro*.
 85. Sì come neve tra le vive travi
 86. per lo dosso d'Italia si congela,
 87. soffiata e stretta da li venti schiavi,
 88. poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
 89. pur che la terra che perde ombra spiri,
 90. sì che par foco fonder la candela;
 91. così fui senza lagrime e sospiri
 92. anzi 'l cantar di quei che notan sempre
 93. dietro a le note de li eterni giri;
 94. ma poi che 'ntesi ne le dolci tempore
 95. lor compatire a me, par che se detto
 96. avesser: 'Donna, perché sì lo stempere?',
 97. lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
 98. spirito e acqua fessi, e con angoscia
 99. de la bocca e de li occhi uscì del petto.
 100. Ella, pur ferma in su la detta coscia
 101. del carro stando, a le sustanze pie

Na tradução em prosa de Hernâni Donato: "... assim fiz correr o olhar pelo lado esquerdo do carro, ao ouvir meu nome que, aqui, tal como pronunciado eu o registro, pela necessidade de ser fiel ao ouvido. Vi a mesma dama antes vislumbrada em meio do cortejo divinal, quando para alguém do rio o olhar a mim volvera. Embora trouxesse agora a fronte velada pela cortina de flores e pelos ramos de oliveira gratos a Minerva, pude ver que era a mesma. Com gesto altivo e o modo soberano dos que reservam as admoestações para o fim do seu discurso, prosseguiu: 73. "Não te enganas: sim, sou eu, Beatriz! Como ousaste subir até aqui, ao monte? Não sabes ser este sítio reservado ao homem ditoso?". Baixei os olhos para o rio, mas, notando minha imagem refletida na água, volvi-os para a relva, tanta vergonha me havia tomado. Se me pareceu que Beatriz falava com o tom severo utilizado pela mãe ao repreender o filho, tal ocorreu porque ao castigo resulta amarga a piedade com que é observado. 83. Calou-se e os anjos cantaram *In te, Domine, speravi*, sustendo porém o doce salmo nas palavras *pedes meos*. Assim como a neve se congela entre as árvores das italianas montanhas (Apeninos), batidas e contraídas pelos ventos da Eslavônia, mas logo se liquefaz ao sopro quente subido do sul e, liquefeita, corre em caudal; por igual modo enregelado permaneci, sem lágrimas e sem suspiros, antes de ouvir o cantar angélico modulando hinos próprios das eternas paragens. Mas ao perceber que em seu cantar havia mais compaixão por mim do que se explicitamente houvessem dito: "Senhora, por que tanto o reprovais?", o gelo que me paralisara o peito, subitamente transformado em chorar e suspirar, em dor se me esvaiu pelos olhos e pela boca. 100. Ela, porém, ereta na parte esquerda do carro..." (*A DIVINA COMÉDIA*, 1981, p. 221-222).

Novamente o termo "carro" é comum aos dois poemas.

(4) Imperial IV (231): 15,16 / Dante *Purg.*, 29: 85-87

Imperial IV (231): 15,16:

15. propio me paresçe al que dixo, “Ave”
16. quando enbiado fue del paraýsso

Dante *Purg.*, 29: 85-87:

85. Tutti cantavan: «*Benedicta* tue
86. ne le figlie d'Adamo, e benedette
87. sieno in eterno le bellezze tue!».

Na tradução em prosa de Hernâni Donato: “Cantavam, juntos e compassados: Benditas sejam entre as filhas de Adão. Benditas as tuas altas virtudes.” (*A DIVINA COMÉDIA*, 1981, p. 217).

Aqui parece é a oração, a saudação, que liga os dois poemas.

(5) Imperial V (232 bis): 15-16 / Dante *Purg.*, 1: 1-2

Imperial V (232 bis): 15-16:

15. e rrespondióme: “Alça la vela, tú, nave,
16. de su engeño muy sutil envysso.

Dante *Purg.*, 1: 1-2:

1. Per correr miglior acque alza le vele
2. omai la navicella del mio ingegno

Na tradução em prosa de Hernâni Donato: “1. Vogando em águas propícias, a barca do meu engenho alça velas, deixando aquele mar assim cruel”. (*A DIVINA COMÉDIA*, 1981, p. 131).

A palavra “vela” aparece nos dois poemas.

(6) Imperial XI (248): 41-48 / Dante *Purg.*, 26: 140-147

Imperial XI (248): 41-48:

41. [“Vous êtes lo bienvenu
42. e lo trobaire, bom sire;
43. tan onor m’aveu fet vous
44. que je me jauzi d’espire;
45. je m’esjauzi de vous dire.
46. Si je ve vous honorier
47. descortes m’en tenrez
48. que ne visti mante e pire.”]⁶

6 Quanto a estes versos de Imperial, Nepaulsingh faz extensas observações: Os que tentaram reconstruir esta estrofe não teriam conseguido fazê-lo, porque acreditavam que era composta em francês. No verso 46, ve: “velh” em provençal, “veux” em francês, “quero, desejo”. No verso 48 pire “pirie”, “pierrerie” em francês, joias. Diz ainda: “Imperial invoca de nuevo la licencia poética para facilitar la rima; puede ser que el mismo hubiera escrito ‘siri’, ‘espiri’, ‘diri’ para rimar con ‘pirie’, o también puede ser que el copista hubiera cambiado las tres primeras palabras conforme al sonido de la cuarta.” Em seguida, o editor relata as análises de três estudiosos que se esqueceram ou não perceberam que os versos estavam em provençal. E segue o editor: “Dante pone ocho versos provenzales en boca del conocido poeta Arnaut Daniel (*Purgatorio*, 26: 140-147). Las palabras de Imperial, ‘a vuestra cortes movida’ (verso 36), ‘tan onor m’avent fet vous / que je me jauzi d’espieres’, parecen reflejar los

Dante *Purg.*, 26: 140-147

140. «*Tan m'abellis vostre cortes deman,*
141. *qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.*

142. Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan:
143. consiros vei la passada folor,
144. e vei jausen lo joi qu'esper, denan.

145. Ara vos prec, per aquella valor
146. que vos guida al som de l'escalina,
147. sovenha vos a temps de ma dolor!»

Na tradução em prosa de Hernâni Donato: “Tão grato é para mim o teu rogo que, ouvindo-o, me escusar não poderia nem haveria de querer. Arnaldo sou e chorando e cantando vou purgando os tristes pecados meus. O dia feliz da salvação alegremente espero. Agora quero pedir, em nome da excelsa virtude que à suma altura te vai erguer, memores no mundo o meu tormento, quando ocasião se apresentar.” (*A DIVINA COMÉDIA*, 1981, p. 208-209).

As coincidências estão justamente nos versos em que Dante coloca a fala de Arnaut Daniel (...1180-1195...), e Imperial cita parcialmente estes versos. Arnaut Daniel foi “um trovador sempre preocupado com o fazer poético, tendo criado, por exemplo, a sextina⁷, compôs, nas palavras de Martín de Riquer, um ‘verdadero laberinto de rimas caras en breves unidades (a veces de una sola sílaba), lo que implica una expresión elíptica y retorcida que hace posibles varias interpretaciones’ (RIQUER, 2001 II, p. 624). A ele se refere Petrarca como possuidor de um ‘dir strano e bello’, pois cultivou um vocabulário rebuscado e original⁸; usou uma singularidade poética, mesclando palavras que provocam surpresa com rimas raras”. (FERNANDES, 2006, p. 56).

Uma pesquisa mais aprofundada poderia produzir uma análise comparativa mais elucidativa, envolvendo todo o contexto de cópia (ou imitação) de que Imperial fez uso. Uma interpretação, então, daria ou poderia dar o motivo para a cópia/imitação. Meu objetivo foi apenas mostrar como os estudiosos têm procurado se aprofundar nos dois instigantes textos e encontrar a relação entre eles.

versos de Dante: ‘*Tan m'abellis vostre cortes deman, / qu'ieu ne me pousse ni veill a vos cobrire / [...] / e veis jausen lo joi qu'esper, denan*’ (140, 141, 145, el énfasis es mío).” (NEPAULSINGH, 1977, p. 54-55).

⁷ Baseia-se a sextina na aparição combinada de palavras no final do verso, com reiteração de vocábulos-chave, cuja maestria composicional repercutiu com êxito no Renascimento. (Cf. RIQUER, *op. cit.*, II, p. 610).

⁸ O rebuscamento e originalidade são próprios de qualquer poeta amaneirado, pois “o poema maneirista mantinha um elo forte com o petrarquismo. Muitos de seus representantes eram seguidores declarados de Petrarca, a cuja tradição aderiram. Usavam suas formas e expressavam-se com o auxílio de sua linguagem, que se tornara artificial e impessoal.” (HAUSER, 1994, p. 397). Percebe-se, com essas assertivas, que Petrarca foi beber em Arnaut Daniel e tornar-se referência aos poetas que nele mesmo beberam.

À guisa de conclusão, conforme Hamlin, “Imperial utiliza todo el mecanismo de la profecía dantesca: alusiones reticentes, la alegoría, la perífrasis, las referencias astrológicas sumadas al numeral desarticulado, que contribuyen a la *obscuritas* propia del discurso profético y que permiten que su objeto se mantenga con cierta incógnita” (HAMLIN, 2018, p. 18). Também como Dante, o poeta genovês vale-se do formato profético para representar os feitos históricos e políticos com o intento de denunciar a corrupção e expressar seu desejo de solução para os conflitos de Castela. Assim como Dante se declara desgostoso pela condução desastrosa, corrupta e infeliz que vive sua amada Florença, da qual foi exilado, Imperial, como que imitando Dante, faz o mesmo desabafo literário contra Sevilha. Ainda como afirma Hamlin,

investiva e profecía estão aqui intimamente ligadas, operando como o fazem no texto dantesco. Com efeito, a profecía na *Comédia* acaba por ser o elemento ordenador narrativo daquele presente em crise representado nas invectivas: ao mesmo tempo que desloca a ordem para o futuro, ele o garante (dentro dessa realidade discursiva) graças ao poder performativo que tem em si o discurso profético. No caso do *DSV*, a garantia discursiva do futuro cumprimento da ordem profetizada aparece reforçada, pois ao poder performativo que a profecía tem em si se acrescenta o fato de ser comunicada por meio de um sonho matinal, que é, na antiguidade e na tradição medieval, garantia da veracidade profética (“Ca si çerca el alva la verdat”). (HAMLIN, 2018, p. 218; tradução minha)⁹.

Francisco Imperial e seu *Dezir a las siete virtudes* são poeta e obra que exigem sempre um estudo aprofundado e que se torne profícuo. Tanto pela biografia de Imperial – aquela possível de se estudar, pois os dados são escassos –, quanto pelo enigmático poema, percebe-se que são elementos enriquecedores para os estudos literários, mesmo que já haja um bom número deles.

Referências

ARCE, Joaquín. La «Divina Comedia», clave interpretativa de una estrofa de Imperial. Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/1616-anuario-de-la-sociedad-espanola-de-literatura-general-y-comparada-2/html/p0000008.htm#I_32. Acesso 19, set., 2021.

CASALDUERO, Joaquín Gimeno. El dezir a las siete virtudes de Francisco Imperial y sus sierpes: la bestia asyssyna. *Hispania*, vol. 70, nr. 2, 1987, pp. 206-213. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/343331>. Acesso em 19, set. 2021.

9 “investiva y profecía están aquí también íntimamente enlazadas, operando igual que lo hacen en el texto dantesco. En efecto, la profecía en la *Commedia* resulta el elemento narrativo ordenador de ese presente en crisis representado en las invectivas: mientras desplaza el orden hacia el futuro, al mismo tiempo, lo garantiza (dentro de esa realidad discursiva) gracias a la potencia performativa que tiene en sí el discurso profético. En el caso del *DSV*, la garantía discursiva del cumplimiento futuro del orden profetizado aparece reforzada, pues a la potencia performativa que tiene en sí la profecía se le suma el hecho de ser comunicada a través de un sueño matutino, que es, dentro de la tradición antigua y medieval, garantía de veracidad profética (“Ca si çerca el alva la verdat”). (HAMLIN, 2018, p. 218).

- DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*. Trad. Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. A Temática. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.
- FERNANDES, Geraldo Augusto. *Fernão da Silveira, poeta e coudel-mor: paradigma da inovação no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Orientadora: Lênia Márcia Mongelli. 2006. 238p. Dissertação de Mestrado. (Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- HAMLIN, C. M. (2019). Francisco de Imperial “leyendo” la *Commedia*: el *Dezir a las siete virtudes* y su legado (meta)poético y político. In: *Dicenda*. Estudios de Lengua y Literatura Españolas, 37, 199-225.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da Arte Moderna*. 2 ed. Trad. J. Guinsburg e M. França. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- IMPERIAL, Francisco Micer. Ed. Introd. y notas de Colbert I Nepaulsingh. *El dezir a las siete virtudes y otros poemas*. Madri: Espasa-Calpe, 1977.
- NEPAULSINGH, Colbert I. *El dezir a las siete virtudes y otros poemas*. Madri: Espasa-Calpe, 1977.
- RIQUER, Martín de. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Barcelona: Ed. Ariel, S. A., 2001, Tomos I e II. Colección Letras y Ideas.
- SANTILLANA, Marquês de. *Proemio y carta*. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0. Acesso em 19, set. 2021.

SITE CONSULTADO

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. <https://www.stelle.com.br>. Acesso em 21.09.2021.

Trotula di Ruggiero (1050-1097) e o pensamento sobre a saúde feminina no século XI¹

Luciano José Vianna²

Rita de Cássia Rodrigues³

Este capítulo pretende desenvolver uma análise acerca do pensamento de Trotula di Ruggiero (1050-1097) sobre a saúde feminina no século XI na obra *Sobre as doenças das mulheres* (séc. XI), obra traduzida em 2018 para o português. Neste sentido, este estudo gira em torno das seguintes problemáticas: quais são as concepções metodológicas das práticas medicinais apresentadas por Trotula di Ruggiero em sua obra? Qual é a compreensão de Trotula di Ruggiero em relação ao corpo feminino? Para quais grupos sociais femininos os ensinamentos medicinais da obra *Sobre as doenças das mulheres* estavam direcionados? Este estudo foi elaborado a partir da análise da fonte mencionada, assim como de leituras voltadas para questões temáticas, históricas e historiográficas a respeito do tema em questão. Além disso, foram utilizados como eixo teórico-conceitual os conceitos de *memória social*, *memória cultural* e o de *representação*, desenvolvidos respectivamente por Patrick Geary, Jan Assmann e Roger Chartier.

1. Breve análise sobre a história das mulheres

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (BRASIL, 2018) menciona a História das Mulheres no período medieval como conteúdo para ser abordado nas salas de aula, especificamente nos sextos anos do Ensino Fundamental. Portanto, esta pesquisa também contribui para fornecer informações e compartilhar conhecimentos que estão inseridos no

1 O presente capítulo é resultado de dois anos de pesquisa de Iniciação Científica realizada através de dois projetos financiados pela Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE), entre os meses de agosto de 2020 e julho de 2022.

2 Professor Adjunto de História Medieval na Universidade de Pernambuco (UPE) *campus* Petrolina e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores e Práticas Interdisciplinares (PPGFPI) *campus* Petrolina. Coordenador do *Spatio Serti* – Grupo de Estudos e Pesquisa em Medievalística. E-mail: luciano.vianna@upe.br

3 Graduada em História pela Universidade de Pernambuco *campus* Petrolina. E-mail: rita.rodrigues@upe.br

currículo escolar contemporâneo a partir do desenvolvimento da pesquisa durante a formação inicial no âmbito acadêmico.

Os estudos sobre os grupos femininos em termos históricos possibilitaram a quebra de paradigmas da história que anteriormente era descrita como única. Como atesta a historiadora Joan Scott, “a importância das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como ‘verdadeiros’” (SCOTT, 1992, p. 77). Posto isso, os questionamentos sobre os acontecimentos históricos baseados neste campo de pesquisa, além de apresentar uma história feminina, fornece a desconstrução de concepções errôneas que antes eram consideradas como verídicas. Considerando a conhecida afirmação de Marc Bloch (1965, p. 42) “a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado”, percebe-se a necessidade que se tem em estudar o passado, em especial o Medieval, a partir das fontes produzidas pelas mulheres.

Vale ressaltar que as análises da história das mulheres especificamente no contexto medieval não é uma tarefa simples, mas que fornece um conhecimento valioso em termos de decolonização temática para o ensino de História, principalmente por se tratar de um período no qual a maioria das obras escritas foram produzidas por homens. Com isso, as informações referentes ao feminino eram apresentadas a partir desse olhar que era dominante, o que dificulta os estudos de muitos historiadores na busca de informações sobre o passado dessas mulheres, pois é necessário analisar as fontes de época considerando este filtro masculino. Entretanto, apesar dessas circunstâncias, “as mulheres da Idade Média, a quem senhores, esposos e censores negam a palavra com tanta persistência, deixaram afinal, mais textos e ecos do seu dizer do que traços propriamente materiais” (KLAPISCH-ZUBER, 1992, p. 12).

É perceptível que o corpo feminino era classificado como inferior, e baseados nas afirmações de Aristóteles tornavam-se alvo de comparações diante do corpo masculino, considerando este como superior. Nessa percepção, a procriação era vista como principal função das mulheres (SILVA; MEDEIROS, 2013, p. 2). Os pensamentos de Aristóteles, formulados com base na afirmação de que “o macho de qualquer espécie é mais forte, mais ágil e maior que a fêmea, sendo este um sinal natural de inferioridade feminina” (SERAPHIN, 2009, p.2), esteve presente durante o contexto medieval também pelo fato de ter sido dominado majoritariamente pelo poder da igreja e dos homens, na qual apresentavam os modos adequados para as mulheres viverem, incentivando a seguir as virtudes que tinham como foco principal a submissão, castidade e obediência diante da doutrina religiosa.

O gênero masculino, principalmente aqueles voltados para o âmbito religioso, era quem produzia os assuntos sobre o corpo feminino e relatava quais eram as atividades sociais que elas

deveriam desempenhar. Tais atitudes fizeram com que a mulher pagasse “o tributo mais pesado por isso. Por muitos e muitos anos”. (LE GOFF, 2014, p. 52). Portanto, torna-se evidente que a misoginia esteve bastante presente nesse contexto em que as mulheres eram, além de consideradas inferiores, classificadas com diversas características que diminuía ou silenciavam suas ações. Os escritos voltados para a temática acerca da sexualidade apresentavam ênfase para os assuntos sobre a virgindade e afins, levando em consideração que se tratava de uma questão importante para a sociedade dessa época histórica, no qual a sexualidade era uma temática moral abordada por médicos, teólogos, filósofos e moralistas (SERAPHIN, 2009, p. 4).

Nota-se que os escritos eram elaborados geralmente por membros do clero, ou seja, pessoas que não viviam a realidade do mundo feminino e, segundo eles, as mulheres deveriam ser submissas e obedecer ao seu superior, com a justificativa de ter levado Adão ao pecado original no princípio da criação (SILVA; MEDEIROS, 2013, p. 5). Em relação a este tema, Pires relata que a misoginia presente no contexto medieval apresentava reflexos das concepções que se tinha das mulheres na Antiguidade, momento no qual a mulher era compreendida como um ser inferior ao homem, sendo o masculino sinônimo de honra, virilidade e tudo que havia de positivo, enquanto o feminino tratava-se de ira e características negativas. Assim, tendo como base as escrituras cristãs, as mulheres deveriam ser educadas para a obediência e para permanecer nos ambientes privados, tendo em vista que eram consideradas como motivos de tentação e os seus superiores deveriam manter distância se quisessem permanecer intocados no espírito (PIRES, 2015, p. 15).

Dessa forma, o sexo feminino era alvo de desconfiança e até sua beleza era questionada, caracterizada com sinônimos de vaidade, desordem e mentira (PIRES, 2015, p. 21). Durante o Medievo, as mulheres e sua sexualidade causavam medo, pois prevalecia a percepção de que ela encaminharia o sexo masculino ao pecado e à fornicção, assim, na perspectiva dos escritos elaborados pelos homens, o gênero feminino era sinônimo de desejo e perdição enquanto gênero masculino representava a alma e razão. Por esse motivo, utilizavam de passagens bíblicas e de concepções religiosas para concluir que a virgindade era uma grande virtude e o casamento deveria ocorrer apenas com o intuito da procriação (PISSINATI, 2017, p. 248). Além disso, alguns escritos medicinais elaborados tanto na Antiguidade como no Medievo apresentavam também essa perspectiva de inferioridade do corpo feminino e do perigo que eram as mulheres durante o período menstrual, no qual “la mujer es considerada un instrumento del diablo que corromperá todo lo que halle a su alcance” (GIMENÉZ, 2016, p. 52).

2. As mulheres no Medievo

Vale ressaltar que quando se trata da medicina medieval, especificamente voltada para o cuidado com a saúde das mulheres, tornam-se perceptíveis assuntos voltados para os aspectos ginecológicos e referentes a sexualidade. Os textos sobre a medicina feminina apresentavam as maneiras para a prevenção das doenças, e para isso era necessário o conhecimento por parte dos médicos em compreender as enfermidades e suas causas, para que, desse modo, pudessem elaborar um tratamento de cura e precaução. Ou seja, “os médicos deveriam manter uma vigilância extrema sobre as causas que poderiam produzir alterações na natureza humana e que levavam ao aparecimento das enfermidades” (SERAPHIN, 2010, p. 2).

De modo geral, compreende-se que as concepções referentes ao corpo e à sexualidade tratam de percepções construídas historicamente e culturalmente, que estão interligadas com influências sociais, religiosas e políticas sobre os diferentes olhares referentes à história do corpo. No que se refere ao contexto do medievo, torna-se perceptível que a igreja foi majoritariamente a responsável pelas diversas interpretações acerca do corpo feminino (SOUZA, SILVA, OLIVEIRA, 2014, p. 1-2). Percebe-se que muitas das informações sobre essa temática apresentam as formas em que as mulheres deveriam ser ou fazer na perspectiva dos homens (SOIHET, 1997, p. 281) e, dessa maneira, existe uma necessidade em buscar textos que foram escritos pelas mãos femininas desse período, o que é fundamental para a construção de uma ideia de diversidade de pensamentos e especificidade de reflexões femininas durante o Medievo.

Nessa perspectiva, nota-se a importância de investigar cuidadosamente as fontes históricas, pois as mulheres permaneceram durante muito tempo e com suas autorias apagadas da história, principalmente no período do Renascimento, durante o qual gradualmente elas foram desaparecendo dos documentos públicos, dificultando ainda mais os estudos sobre a atuação feminina no âmbito medicinal. Aliado com a escassez das fontes sobre essa temática, outro problema consiste no processo de leitura e interpretação, uma vez que “en muchas ocasiones han estado condicionadas por factores ideológicos, políticos, sociales o religiosos que han llevado consciente o inconscientemente a una tergiversación de la realidad” (RODILLA, 2015, p. 123).

Assim, levando em consideração a dificuldade de analisar a história das mulheres passando pelo filtro masculino, as fontes que foram elaboradas por mulheres são extremamente relevantes. Nessa perspectiva, torna-se extremamente necessário estudar o passado a partir da

perspectiva feminina, a fim de compreender questões da atualidade. Por se tratar de uma temática de ensino de História mencionada na BNCC, promover a discussão deste tema no momento da formação inicial fortalece a formação dos(as) futuros(as) professores(as) de História, para que posteriormente possam abordar esse assunto em sala de aula, auxiliando a formação da consciência dos(as) futuros(as) docentes para o debate desse conteúdo no âmbito escolar.

Além disso, trabalhar com fontes produzidas por mulheres durante o período medieval constitui-se de extrema importância para a desconstrução dos estereótipos vigentes na História. Conseqüentemente, isso proporciona uma nova visão das relações de gênero, além de incentivar novas pesquisas sobre a História das Mulheres no Medievo, uma vez que as obras produzidas por elas demonstram as suas atuações em espaços na sociedade. Além disso, vale ressaltar que essa abordagem é necessária no âmbito de formação de professores, a fim de proporcionar que o debate sobre as relações de gênero e História das Mulheres sejam discutidos além da universidade (DEPLAGNE, 2020, p. 54).

É importante enfatizar que o gênero feminino não desempenhou necessariamente um papel de inferioridade diante do masculino no Medievo. Por se tratar de uma sociedade composta por diversos grupos sociais, o que determinava o poder entre as pessoas era a questão social e não o sexo. Por exemplo, as mulheres da nobreza tinham mais autoridade do que um homem camponês (NASCIMENTO, 1997, p. 90). Ou seja, nesse contexto, homens e mulheres estiveram em constante interação, e pode-se perceber a atuação de algumas delas sendo rainhas, professoras, médicas, escritoras, entre outros. As mulheres não estavam restritas exclusivamente ao âmbito doméstico, tanto é que “hubo un espacio que algunas vislumbraron y reclamaron para si: la capacidad de pensar, desarrollar su intelecto y dedicarse a una profesión como lo hacían sus congéneres varones” (LIZABE, 2015, p. 28).

Posto isso, partindo do pressuposto de que “os alunos precisam se reconhecer na história e eles também tem a necessidade de conhecer o outro, o diferente, o mundo” (FERREIRA; MELLO, 2021, p. 23), torna-se urgente esse debate em sala de aula. Dessa forma, através de obras produzidas no contexto medieval, é possível realizar uma análise do cotidiano feminino sem o reflexo das visões misóginas das fontes produzidas por homens, ocasionando um pensamento decolonial em relação às afirmações errôneas sobre o Medievo e especificamente sobre o âmbito feminino.

3. A importância das traduções de obras do Medieval para o estudo do protagonismo feminino medieval

Os estudos de traduções merecem destaque por possibilitar que várias obras femininas chegassem até os dias atuais. A fonte desta pesquisa, a obra *Sobre as doenças das mulheres* (séc. XI), de Trotula di Ruggiero, por exemplo, trata-se de uma tradução realizada pelas professoras Karine Simoni e Luciana Deplagne e pelo professor Alder Ferreira Calado, a qual foi derivada da obra *De passionibus mulierum ant, in et post partium*, publicado pelo editor Georg Kraut em 1544 (CALADO, SIMONI, DEPLAGNE, 2018, p. 22). Nesse sentido, percebe-se que o estudo e o processo de tradução de textos são essenciais para a difusão das informações que proporcionam o estudo das representações femininas, principalmente no que tange ao estudo das mulheres medievais a partir dos escritos produzidos por elas no decorrer desse contexto. Foi a partir das traduções de obras medievais que se tornou possível os estudos de várias figuras femininas importantes para a História, como, por exemplo, Trotula di Ruggiero, uma personagem essencial na História da Medicina da mulher, que foi um “símbolo das mulheres que conquistaram o reconhecimento, inclusive dos indivíduos homens” (SIMONI, 2020, p. 93), tendo em vista que esta personagem de Salerno foi reconhecida e mencionada em trabalhos elaborados por homens de seu contexto histórico.

Segundo Elena Ortolá as traduções favorecem o desenvolvimento de pesquisas que buscam analisar a questão de gênero como construção social, porém, para isso é necessário ter cuidado nas abordagens, tendo em vista que é essencial identificar o que se refere ao conteúdo em si e também qual foi o interesse do historiador em querer traduzi-lo (ORTOLÁ, 2021, p. 49-50). A tradução também fornece o levantamento de informações sobre o passado feminino, como no caso dos tratados de Trotula di Ruggiero. Nesse sentido, possibilita as pesquisas tanto sobre a figura feminina medieval, como também acerca da saúde, corpo e maternidade, além de identificar o fato de que as mulheres também tinham autoridade nesse contexto histórico estudado (ORTOLÁ, 2021, p. 50).

A tradução da obra de Trotula permite recuperar a voz que esteve silenciada por muito tempo devido aos pensamentos misóginos que definiam as mulheres como subordinadas aos homens. Diante disso, a autoria da médica salernitana foi questionada durante um longo período, e foi recuperada inicialmente através das pesquisas de uma obstetra chamada Kate Campbell Hurd-Mead (1867-1941), em 1930. Posto isso, “a dívida com a memória de Trotula vem sendo quitada a partir das traduções de sua obra para diversos idiomas, dentre os quais

mencionamos o inglês, o italiano, o francês, e, agora, o português” (MOURA; BOGGIO, 2021, p. 2).

A obra *Sobre as doenças das mulheres*, fonte primária nesse estudo, foi elaborada por Trotula di Ruggiero em pleno século XI. Nesse contexto, a cidade de Salerno vivenciava um período de crescimento urbano, econômico e desenvolvimento intelectual, além de possuir a vantagem de estar localizada em uma região que propiciava o encontro de pessoas de diferentes culturas, dos quais compartilhavam os conhecimentos médicos e filosóficos (SIMONI; DEPLAGNE, 2017, p. 164). Essa interação entre culturas favoreceu o desenvolvimento da área medicinal, que, posteriormente, fez com que surgisse a Escola Médica de Salerno, uma escola que não era dominada pelo poder religioso e aceitava a presença feminina. No século XI a escola já possuía bastante notoriedade por disponibilizar diversas obras médicas que eram traduzidas para o latim, o que engrandecia, conseqüentemente, a formação dos profissionais e atraía pessoas de diferentes localidades que buscavam esse estudo medicinal inovador (BROCHADO; PINHO, 2018, p. 67-68).

Como menciona Amanda Xavier, “o bem-estar físico de uma pessoa estava relacionado ao funcionamento harmônico do corpo, e no que se referia às mulheres, envolvia as noções de beleza, do cuidado físico e do afeto” (XAVIER, 2021, p. 52). A higiene tratava-se de um aspecto essencial para manter um corpo saudável e, dessa forma, era dada importância para os cremes, pomadas, unguentos, entre outros. Assim, “uma das características importantes da cosmética na literatura médica medieval é o seu caráter prático e empírico, visando resolver problemas femininos, por meio da confecção de receitas, utilizando ingredientes.” (LIMA; FAGUNDES, 2021, p. 26-27). É importante destacar que Trotula se dedicou inteiramente ao cuidado e tratamento das doenças que eram acometidas às mulheres pelo fato de que as pacientes teriam mais familiaridade em revelar suas dores e sofrimentos para uma mulher.

Trotula passou a escrever toda sua experiência no âmbito medicinal em tratados que possibilitaram a proliferação do seu saber. Os conhecimentos e ensinamentos foram repassados para outras gerações e os escritos obtiveram grande notoriedade, tanto é que foram traduzidos para vários idiomas e serviram como referência em centros de medicina daquele contexto. Diante disso, a mais importante das chamadas “Damas de Salerno” “tornou-se ímpar por ter aliado a pesquisa e o ensino da medicina à profissão de médica, ou seja, escreveu o seu próprio ensino” (SIMONI, 2010, p. 3). Os tratados de Trotula mais conhecidos foram *O De passionibus mulierum ante, en e post partum* (Sobre as doenças das mulheres antes, durante e depois do parto), *Trotula maior*, e *De ornatu mulierum* (Sobre a beleza das mulheres), denominado

Trotula menor. Esses tratados são considerados como o começo das reflexões sobre a obstetrícia e sobre a ginecologia como ciências médicas.

Obstetrícia, ginecologia, fertilidade, cuidados com o recém-nascido, cuidados com as gestantes, problemas vinculados à sexualidade, entre outros, são alguns dos assuntos apresentados nesses escritos. Ademais, quando se refere ao corpo feminino, a médica apresenta cuidados que, em alguns casos, contradiziam as concepções vigentes na época, como, por exemplo, o fato de tratar o corpo das mulheres sem nenhum tabu ou preconceito (CALADO, SIMONI, DEPLAGNE, 2018, p. 23-25). Em relação a escrita, “as prescrições terapêuticas são sempre bem detalhadas”, além de iniciar os parágrafos “com uma frase condicional, de forma a poder elucidar e transmitir com clareza os sintomas, para uma melhor identificação” (MOREIRA, 2005, p. 58). Posto isso, a tabela seguinte evidencia a forma como a obra está dividida e quais assuntos são abordados em cada capítulo. Ademais, vale ressaltar que a fonte utilizada apresenta tanto o texto em latim como também a tradução para o português.

Quadro 1. Conteúdo da obra *Sobre as doenças das mulheres*

Prólogo da obra <i>Sobre as doenças das mulheres</i>
Cap. I. Sobre a retenção das menstruações
Cap. II. Sobre a falta das menstruações
Cap. III. Sobre o excesso do fluxo menstrual
Cap. IV. Sobre a compressão do útero
Cap. V. Sobre o prolapso do útero
Cap. VI. Sobre o deslocamento do útero da sua posição, sem ele erguer-se ou descer
Cap. VII. Sobre o excessivo calor do útero
Cap. VIII. Sobre as lesões do útero
Cap. IX. Sobre as úlceras do útero
Cap. X. Sobre o prurido na vulva
Cap. XI. Sobre a dificuldade de conceber e sobre as coisas que favorecem a fecundação
Cap. XII. Sobre a formação do sêmen concebido
Cap. XIII. Sobre a posição do feto no útero da mãe
Cap. XV. Sobre os sinais da gravidez
Cap. XVI. Sobre a alimentação das mulheres grávidas
Cap. XVI. Sobre a alimentação da parturiente
Cap. XVII. Sobre a dificuldade do parto
Cap. XVIII. Sobre os cuidados com o bebê
Cap. XIX. Sobre a escolha da nutriz
Cap. XX. Sobre as coisas que acontecem às mulheres depois do parto

Cap. XXI. Sobre o mau temperamento quente e frio do útero
Cap. XXII. Sobre a dor no útero
Cap. XXIII. Sobre o corrimento do útero
Cap. XXIV. Sobre a carne crescida no útero
Cap. XXV. Sobre a tosse convulsiva nas crianças
Cap. XXVI. Sobre o suor fétido
Cap. XXVII. Sobre a dor dos olhos
Cap. XXVIII. Sobre a névoa dos olhos
Cap. XXX. Sobre a saída do útero por desproporção da verga viril
Cap. XXXI. Sobre o inchaço da vulva
Cap. XXXII. Sobre a ruptura da vulva
Cap. XXXII. Sobre a dor na vulva
Cap. XXXIV. Sobre as mulheres que urinam na cama
Cap. XXXV. Sobre como contrair a vulva de modo que, mesmo se violada, pareça virgem
Cap. XXXVI. Sobre as mulheres gordas e magras
Cap. XXXVII. Sobre a retenção da placenta
Cap. XXXVIII. Sobre o aborto
Cap. XXXIX. Sobre a saída do ânus
Cap. XL. Sobre a dor nos flancos
Cap. XLI. Sobre a estrangúria
Cap. XLII. Sobre o cálculo
Cap. XLIII. Sobre a disenteria
Cap. XLIV. Sobre os piolhos que nascem sobre o púbis, debaixo das axilas e em torno dos olhos
Cap. XLV. Sobre a sarna das coxas ou também de outras partes
Cap. XLVI. Sobre o câncer
Cap. XLVII. Sobre o câncer no nariz
Cap. XLVIII. Sobre os comichões e os ácaros
Cap. XLIX. Sobre o inchaço dos pés
Cap. L. Sobre o inchaço do membro viril e dos testículos
Cap. LI. Sobre as pústulas das crianças
Cap. LII. Sobre o fedor da boca
Cap. LIII. Sobre o prolapso da goela
Cap. LIV. Sobre o verme das mãos e dos pés
Cap. LV. Sobre a surdez
Cap. LVI. Sobre as glândulas
Cap. LVII. Sobre as hemorroidas
Cap. LVIII. Sobre a dor de dente

Cap. LIX. Sobre a fístula
Cap. LX. Sobre a sarna das mãos
Cap. LXI. Sobre o embelezamento do corpo e de suas partes, e para clarear o rosto
Cap. LXII. Água de efeito milagroso para a preservação do corpo humano contra quaisquer enfermidade
Cap. LXIII. Pó para a conservação da vista
Glossário das plantas medicinais utilizadas por Trotula

Fonte: elaborado pelos autores.

4 O pensamento de Trotula sobre a saúde feminina no século XI

Para melhor fundamentar a análise da obra *Sobre as doenças das mulheres (séc. XI)*, os eixos teóricos-conceituais que foram utilizados se referem às concepções de Patrick Geary (2002), Jan Assmann (1995) e Roger Chartier (1998), os quais se referem, respectivamente, aos conceitos de *memória social*, *memória cultural* e de *representação*, fundamentando a proposta da renovação e reformulação da memória, sua materialização e a sua representação.

De acordo com Geary:

Pode-se estudar a memória social considerando-a como o processo que permite à sociedade renovar e reformar sua compreensão do passado a fim de integrá-lo em sua identidade presente. Nesse sentido, a memória social compreende a *memória* litúrgica, a historiografia, a genealogia, a tradição oral e outras formas de produção e de reprodução cultural por intermédio das quais os indivíduos e os grupos vivem com o passado (GEARY, 2002, p. 167-168).

Considerando a afirmação de Geary, compreende-se que Trotula di Ruggiero recorreu a memória social das teorias medicinais antigas, como, por exemplo, a de Hipócrates e Galeno, para auxiliá-la no tratamento das enfermidades de suas pacientes, o que é retratado no decorrer da obra. De certa forma, portanto, houve uma interação com o passado no momento em que Trotula recuperou estas informações em diversas formas de produção e reprodução cultural que circulavam seu contexto histórico e às quais teve acesso, organizando-as e direcionando-as para, neste caso, o grupo feminino.

Além disso, ao recuperar as diversas concepções e experiências medicinais, Trotula posteriormente as organizou e transcreveu em tratados, possibilitando que seu conhecimento transformasse em uma *memória cultural*, a qual, de acordo com Assmann, constitui-se em conhecimentos que são possíveis de ter acesso material a partir, por exemplo, de formações culturais e comunicações institucionais:

Cultural memory has its fixed point; its horizon does not change with the passing of time. These fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance) (ASSMANN, 1995, p. 129).

Trotula recorreu à memória das tradições medicinais para auxiliar o grupo feminino de seu contexto histórico e, logo após, materializou estas informações voltadas para a saúde feminina, grupo social majoritariamente representado em seus escritos. Juntamente com as perspectivas teóricas apresentadas anteriormente, podemos acrescentar a ideia de que a obra de Trotula se refere a uma representação do cuidado da saúde feminina no século XI, obra esta que foi elaborada a partir do interesse de Trotula para com o grupo feminino. Segundo Chartier (1998, p. 17), as representações “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”. Neste sentido, a obra *Sobre as doenças das mulheres* se refere a uma representação elaborada por Trotula cujos interesses estavam voltados para o cuidado da saúde feminina no século XI.

Os tratados da médica de Salerno apresentam uma escrita clara e bem detalhada em relação aos cuidados com a saúde das mulheres no contexto do século XI, na qual evidenciam formas de tratamento, complexidade e de cuidado com o corpo e a saúde feminina especificamente do contexto medieval. Assim, é considerada a situação social das mulheres, apresentando tratamentos de acordo com as suas condições sociais, com o objetivo de propor um equilíbrio entre os aspectos higiênicos, alimentares e de beleza para o universo feminino, além de fornecer a proliferação de seu conhecimento para outras pessoas a partir de uma escrita de fácil compreensão.

4.1. Concepções metodológicas das práticas medicinais de Trotula di Ruggiero

A Escola de Salerno, durante o século XI, já possuía bastante notoriedade por disponibilizar diversas obras médicas que eram traduzidas para o latim, o que engrandecia, consequentemente, a formação dos profissionais e atraía pessoas de diferentes localidades que buscavam esse estudo medicinal inovador. Nessa perspectiva, “a Escola Médica de Salerno englobava o melhor da tradição da medicina greco-latina, árabe e hebraica, bem como textos alimentados nas fontes da medicina árabe e bizantina” (BROCHADO; PINHO, 2018, p. 70).

Além disso, os ensinamentos de Hipócrates e Galeno, por exemplo, eram agregados a outras práticas.

Trotula pode ser considerada uma das mais importantes médicas e professoras da Escola de Salerno, tendo em vista que ela registrou todo seu conhecimento medicinal em tratados que tinham por finalidade buscar melhorar a saúde dos grupos femininos, no qual descrevia receitas de tratamentos feitos com produtos naturais e ressaltava que para existir a saúde seria necessária uma harmonia nos aspectos do corpo humano (XAVIER, 2020, p. 3). Desse modo, a obra se refere a tratados medicinais que foram considerados como o começo das reflexões sobre a obstetrícia e sobre a ginecologia como ciências médicas. Obstetrícia, ginecologia, fertilidade, cuidados com o recém-nascido, cuidados com as gestantes, problemas psicológicos ligados à sexualidade, entre outros, são alguns dos assuntos apresentados nesses escritos.

Acerca disso, é perceptível a utilização de palavras como “socorrer, ajudar e cuidar”, no qual demonstram a atenção que Trotula possuía com os doentes. Para exemplificar, o capítulo I do tratado, intitulado *Sobre a retenção das menstruações*, apresenta o que deveria ser feito quando as mulheres apresentavam doenças referente à ausência de menstruação, indicando a maneira correta que elas deveriam ser cuidadas. Nota-se o seguinte fragmento:

(...) em cada doença deve-se tomar cuidado e ponderar para que a doente não se debilite demais. De fato, Galeno faz referência a uma mulher a quem por nove meses faltaram as menstruações e que ficara constipada e fragilizada no corpo todo; além disso ela tinha perdido completamente a vontade de comer. Por esse motivo, ele mesmo extraiu o sangue da referida veia dela por três dias: no primeiro dia, uma libra de um pé, no segundo dia, uma libra de outro pé, no terceiro dia, novamente, oito onças do primeiro pé, e assim em breve tempo ela retomou a cor e o calor vivificante, com o devido bem-estar de todo o corpo (RUGGIERO, 2018, p. 41).

Percebe-se que Trotula menciona Galeno, médico grego, e apresenta detalhadamente o passo a passo para o tratamento do problema apresentado. Vale ressaltar que a partir desse capítulo torna-se recorrente a presença dos nomes de Galeno (séc. II) e Hipócrates (séc. III a. C.) em todo o tratado, haja vista que as concepções metodológicas utilizadas por Trotula tem como pressupostos as concepções medicinais desses dois personagens, além das influências vindas da cultura islâmica, resultado da localização da região de Salerno, que favorecia a circulação de pessoas e o encontro de várias culturas, que possibilitou o enriquecimento dos conhecimentos medicinais da época.

Trotula, partindo de seu amplo saber medicinal proporcionado pelas suas experiências na área e pelas influências das teorias galênicas e hipocráticas, buscou instruir seus pacientes

para realizar tratamentos com plantas naturais, prevenir as doenças, cuidar da saúde através de dietas alimentares e aplicar formas de embelezamento, com massagens, cremes e banhos. Desse modo, é possível identificar no decorrer do tratado que os aspectos higiênicos são considerados fundamentais para a recuperação e prevenção das doenças, tanto é que na maioria das vezes o hábito de tomar banho é mencionado como parte do tratamento, haja vista que “saúde e dietética constituem os conceitos básicos da medicina preventiva construída pelo galenismo medieval e latino, ou seja, as teorias médicas de Galeno (séc. II) transmitidas pelos comentadores árabes” (SANTOS; FAGUNDES, 2010, p. 334).

Nessa perspectiva, ao analisar a situação de seus pacientes, eram instruídos medicamentos naturais que possibilitavam não somente a restauração da saúde como também a prevenção das doenças. Com isso, percebe-se que “as receitas desempenhavam uma dupla função, ou muitas das vezes dividiam as tarefas: a terapêutica tratava as doenças, enquanto a cosmética também reparava e cuidava para evitar tais desconfortos, além de promover ou realçar a beleza por meio das preparações medicamentosas” (LIMA; FAGUNDES, 2021, p. 31). As receitas indicadas para proporcionar a saúde das mulheres estavam relacionadas com remédios feitos com ervas naturais, o uso de cremes e a realização de atividades físicas. No terceiro capítulo da obra denominado *Sobre o excesso de fluxo menstrual* é mencionado o seguinte:

Se o sangue que sai é citrino ou tende ao amarelo, provém da bÍlis; se ao branco, da fleuma; se ao vermelho, do sangue. Doenças de tal tipo se manifestam por causa dos humores alterados internamente, deterioração que a natureza se nega a sustentar (RUGGIERO, 2018, p. 50-51).

Trotula apresenta que em alguns casos as doenças femininas são desenvolvidas através do desequilíbrio menstrual. Isso ocorre porque “sendo o útero ligado ao cérebro através dos nervos, é inevitável que o cérebro não sofra junto com o útero.” (RUGGIERO, 2018, p. 71). Portanto, para que a saúde seja restaurada, são indicados remédios com plantas naturais, banhos, cremes, dietas alimentares e massagens.

Existe algo em comum durante a descrição de todos os remédios, doenças, tratamentos e curas apresentada por Trotula. As concepções metodológicas apresentadas na obra giram em torno de receitas que proporcionam tanto a cura como a prevenção das enfermidades no qual priorizam a utilização de receitas naturais e hábitos de higiene. Percebe-se, portanto, que a beleza estética é um fator bastante enfatizado, levando em consideração que os últimos capítulos são dedicados à beleza do corpo das mulheres, do cabelo, rosto, entre outros. Por

exemplo, Trotula menciona que “para que a pele das mulheres fique bem suave, macia e sem pelo abaixo da cabeça, primeiramente ela deve frequentar os banhos e, se não estiver habituada, prepare um banho a vapor” (RUGGIERO, 2018, p. 163). Nesse sentido, a prática medicinal exercida pela salernitana afirmava que era fundamental as mulheres se sentissem bem para estimular o corpo a ficar saudável, por isso que os hábitos de higiene eram considerados essenciais no processo de tratamento, cura e prevenção de doenças.

4.2. O olhar de Trótula diante do corpo feminino

A partir do estudo realizado, compreende-se que a médica salernitana tratava os seus pacientes com zelo e compaixão, principalmente no que se refere às mulheres, grupo majoritariamente mencionado nos escritos. Ao relatar sobre assuntos que vão desde a ginecologia e obstetrícia até as formas de embelezamento, cuidado com as crianças, tratamentos de câncer e de outras doenças, Trotula geralmente apresenta o que proporcionou o desenvolvimento das enfermidades e, em seguida, apresenta os tratamentos necessários para o processo de cura. Para isso, é utilizada uma escrita clara e de fácil compreensão, na qual torna-se possível perceber que o diagnóstico das doenças era identificado a partir do contato direto e do diálogo que a médica tinha com os enfermos.

A obra *Sobre as doenças das mulheres* apresenta majoritariamente assuntos direcionados para o cuidado com o contexto feminino, retratando, por exemplo, sobre temáticas acerca da ginecologia e obstetrícia. Assim, conseqüentemente, torna-se possível analisar a forma como o corpo das mulheres era visto pela ótica medicinal da salernitana. Percebe-se que no seguinte fragmento é mencionado o motivo que a fez dedicar o conhecimento medicinal para as doenças que eram acometidas especificamente a esse grupo:

Porque as mulheres são por natureza mais frágeis que os homens, nelas as doenças abundam com mais frequência, sobretudo em torno dos órgãos reservados à função natural. Como esses estão posicionados em um lugar mais íntimo, por pudor e pela fragilidade da sua condição, elas não ousam revelar ao médico as aflições das suas enfermidades. Por tal motivo, eu, tendo compaixão pela sua desventura e particularmente impulsionada pela solicitação de uma certa senhora, comecei a ocupar-me diligentemente das doenças que muito frequentemente molestam o corpo feminino (RUGGIERO, 2018, p. 37).

Nesse fragmento existem alguns pontos importantes a serem explicados minuciosamente. Em primeiro lugar, a médica salernitana afirma que o corpo das mulheres é

naturalmente mais frágil, dessa forma, torna-se necessário a compreensão do contexto histórico no qual ela estava inserida e no qual a obra foi elaborada, antes de correr o risco de cometer anacronismo. Em seguida, tendo conhecimento de que essa concepção era comum no Medievo, torna-se evidente que “a função natural” mencionada acima trata-se da procriação, função essa que juntamente com o matrimônio estava destinado as mulheres desse período.

A partir do contato que tinha com suas pacientes, a salernitana buscava compreender o que gerava as enfermidades e posteriormente apresentava as formas para o tratamento e precaução. Em um contexto no qual uma das várias razões da relativa inferioridade feminina estava associada à menstruação (LE GOFF, 2014, p. 40), na obra *Sobre as doenças das mulheres* a menstruação é vista com relevância para a saúde feminina, a ponto de seu desregulamento ser provocador de várias doenças. Acerca disso, alguns capítulos da obra foram dedicados somente para discorrer sobre esse assunto.

Na análise da obra torna-se compreensível que o corpo feminino não é considerado como único, ou seja, cada mulher possui suas peculiaridades como, por exemplo, algumas possuem um ciclo menstrual maior e doloroso que outras. Posto isso, são indicados diversos tratamentos para ajudar cada uma das mulheres da forma adequada. Após relatar o motivo que ocasionou as enfermidades e indicar as receitas, a médica deixa claro que se a doença causada pelo excesso do fluxo menstrual permanecer poderá estender-se e proporcionar outras enfermidades: “Por essas razões, a mulher empalidece e emagrece e, se a doença durar muito tempo, se transforma facilmente e hidropisia” (RUGGIERO, 2018, p.51).

Vale ressaltar uma colocação muita rica para a análise desses tratados, na qual trata-se do fato de que Trotula, além de tratar o corpo feminino com cuidado, também discorre sobre temáticas que no contexto medieval eram tipos de conteúdo majoritariamente de domínio masculino, como a sexualidade, por exemplo. Como podemos ver no seguinte fragmento:

Isso acontece com as mulheres porque nelas abunda um esperma muito impuro que se transforma em uma substância venenosa. Sobretudo, acontece com aquelas que não têm contato [sexual] com homens, especialmente com viúvas que anteriormente estavam habituadas a ter relações íntimas. Acontece também com virgens que chegaram solteiras a certa idade e não podem ter relações com homens; nelas há um grande excesso de esperma que a natureza gostaria de expelir por meio do homem (RUGGIERO, 2018, p. 55).

Esse trecho refere-se ao que leva o útero a se comprimir, e posteriormente segue citando como isso ocorre, como se manifesta e o que deve ser feito para combater tal acontecimento. Nota-se, portanto, que a concepção de Trotula leva a observações sobre os diferentes grupos

sociais femininos de seu tempo, como, por exemplo, a condição da mulher viúva. Nesse caso em específico, menciona a realidade daquelas que não estão habituadas a ter relação sexual.

Além disso, a médica de Salerno menciona outros assuntos referentes a cura de enfermidades do útero, sobre a fecundação e o que dificulta a mulher de conceber. Um fato interessante e inovador para as concepções do contexto medieval consiste na afirmação de Trotula de que os problemas relacionados à fecundação não eram de total responsabilidade do corpo da mulher, mas que os homens também possuíam algumas divergências que poderiam dificultar no processo da fertilidade:

Algumas mulheres têm o útero tão macio e viscoso que [o útero, e não as mulheres] não retém o esperma recebido. Às vezes isso acontece por culpa do homem, quando ele tem um sêmen muito inconsistente que, derramado no útero, desliza para fora por conta da sua liquidez. Alguns homens têm os testículos muito frios e secos, esses raramente ou nunca procriam porque o seu sêmen não é propício para a reprodução (RUGGIERO, 2018, p. 67).

Esse fragmento merece destaque por deixar claro o fato de que Trotula, em contrapartida com a forma pela qual o corpo feminino era visto no Medievo, afirma que os problemas relacionados à fecundação não eram de total responsabilidade do corpo da mulher, mas que os homens também possuíam algumas características que poderiam dificultar no processo de fecundação. Nesse sentido, “a concepção é impedida tanto por defeito do homem quanto da mulher” (RUGGIERO, 2018, p. 69).

Tendo como pressuposto a concepção de que a mulher deveria passar pela dor do parto como uma forma de pagar pelo pecado original cometido por Adão e Eva no paraíso, uma visão da história bem recorrente (PISSINATI, 2017, p. 646), essa obra apresenta um olhar extremamente controverso e indica maneiras para não engravidar. O fragmento a seguir expressa essa ideia:

Se ainda tiver sido machucada no parto e por medo da morte não quiser mais conceber, deve colocar em um saquinho tantos grãos de catapúcia ou de cevada quantos forem os anos em quiser permanecer estéril. Se quiser ficar estéril para sempre, deve colocar ali um punhado (RUGGIERO, 2018, p. 75).

O tratado retrata detalhadamente todos os remédios, alimentos e cuidados necessários para cada tipo de enfermidade. O corpo feminino é tratado com cuidado e sem nenhum julgamento e, dessa maneira, discorre sobre temáticas que no contexto medieval eram assuntos majoritariamente de domínio masculino, como a sexualidade, por exemplo. Nesse sentido, em

um dos capítulos da obra é ensinado como as mulheres poderiam contrair a vulva para que parecessem virgens mesmo em caso de violação (RUGGIERO, 2018, p. 115).

As mulheres só poderiam ter um corpo saudável se houvesse uma harmonia e equilíbrio entre os aspectos internos e externos ao corpo humano, ou seja, entre a alimentação, higiene e bem-estar. Desse modo, uma parte do tratado é dedicada a apresentar as formas de melhorar a estética feminina. Por exemplo, o capítulo LXI denominado *Sobre o embelezamento do corpo e de suas partes, e para clarear o rosto* instrui receitas de cremes, banhos e massagens para melhorar o bem-estar do corpo feminino, como, por exemplo, para clarear o cabelo, eliminar rugas, curar aftas entre outros (RUGGIERO, 2018, p. 139).

4.3. Cuidados da saúde “(...) para as mulheres ricas (...) e similares para as pobres”: para qual grupo social feminino a obra de Trotula estava destinada?

De modo geral, durante toda a obra Trotula direciona um olhar de zelo para as mulheres, utilizando palavras acessíveis para que as pacientes compreendessem as receitas descritas para o processo de tratamento e cura das diversas enfermidades femininas citadas. Dessa maneira, foi possível analisar que todas as pessoas que tivessem o domínio da leitura no contexto medieval poderiam ter acesso a esses escritos, e isso foi confirmado posteriormente quando em algumas passagens específicas a médica menciona uma variedade de medicamentos para as mulheres de diferentes grupos sociais. O seguinte trecho demonstra essa perspectiva:

A paciente deve resguarda-se especialmente do frio; não deve ser feita sufumigação de substâncias aromáticas nas narinas dela, mas esse tratamento pode ser executado com mais tranquilidade no orifício do útero, uma vez que ele responde bem a substâncias aromáticas e foge daquelas fétidas. Para esse fim, são benéficas substâncias odoríferas como almíscar, âmbar, madeira de ágar e semelhantes para as mulheres ricas; ervas aromáticas como menta, poejo, calaminta, orégano e similares para as pobres (RUGGIERO, 2018, p. 81).

Nota-se, portanto, que Trotula buscava meios para ajudar e melhorar a saúde do corpo de todas as mulheres, não voltando seu olhar apenas para as mulheres aristocratas. Sobre isso, além de destacar os ingredientes naturais que elas poderiam ter acesso, também apresenta substituições para os casos em que a paciente não tivesse o determinado remédio. Ademais, quando se refere às formas para o embelezamento do rosto e do corpo feminino afim de proporcionar o equilíbrio que resulta na saúde, existem algumas passagens do tratado que favorecem a análise acerca do grupo social da paciente, haja vista que quando a médica descreve

“após a refeição, o paciente deve lavar a boca com um bom vinho” (RUGGIERO, 2018, p.151), pode-se questionar que esse diagnóstico seja mais favorável para uma mulher de um grupo social mais rico desse contexto e que pudesse ter acesso ao produto em questão.

Outrossim, em relação à parte do capítulo LXI, intitulado *Unguento para mulheres nobres que remove os pelos, afina a pele e remove as manchas*, existem orientações sobre esta receita, e após o ensinamento a salernitana confirma que “as nobres de Salerno habituaram-se a fazer uso dele” (RUGGIERO, 2018, p. 165). Em outro momento, ao ensinar como fazer uma água milagrosa elaborada por um médico, Trotula instrui para pegar “resíduo de prata, de cobre, de ferro, de chumbo, de aço, de ouro, litargírio de prata e de ouro, de estoraque, de acordo com a condição rica ou pobre do paciente” (RUGGIERO, 2018, p. 171).

Além do aspecto de destinação de conselhos medicinais para diversos grupos sociais femininos, como pode ser visto no fragmento da obra destacado anteriormente, devemos destacar também a importância da oralidade na divulgação destas informações, aspecto muitas vezes esquecido nos estudos sobre temas relacionados ao Medieval. Por exemplo, esquecemos que tais obras, mesmo que escritas, circulavam através da leitura de suas informações. Desta forma, o peso da oralidade também tem o seu percentual de importância no que diz respeito a divulgação de informações durante um período no qual boa parte das pessoas não tinha contato com a leitura e a escrita. Portanto, o fato de Trotula destacar em seu texto recomendações para mulheres “pobres” pudessem solucionar os seus problemas de saúde através do uso de produtos específicos enfatiza esta provável circulação de informações orais a partir de obras escritas, destacando, indiretamente, algo que existiu durante o período medieval, ou seja, a “*auctoritas*” da voz. De acordo com Batany:

“O oral escreve-se, o escrito quer-se imagem do oral, de qualquer modo é feita referência à autoridade de uma voz”: Paul Zumthor insiste, com razão, no papel de *auctoritas* da voz; uma “autoridade” no sentido medieval de “garantia”, declarando nosso atual respeito pela autenticidade de um “registro”; mas também, no sentido moderno, uma autoridade que impõe ao ouvinte exigências justificadas pela presença de um contato pessoal, ao passo que a escrita coloca as suas como um absoluto, em uma objetividade despersonalizada. Ao invés de classificar os textos da Idade Média em duas categorias (o falado e o escrito), deveríamos, para compreendê-los, tentar escutar essa voz. (BATANY, 2002, p. 394).

Assim sendo, torna-se evidente que, colocando-se no lugar de suas pacientes, Trotula di Ruggiero buscava identificar o motivo que acometeu as doenças e apresentava minuciosamente as instruções necessárias para voltar a ter saúde, tratando o corpo feminino sem nenhum julgamento e mencionando assuntos que em seu contexto não eram comuns serem escritos por

uma mulher, como, por exemplo, no que se refere a sexualidade. Vale ressaltar, por fim, que o olhar da médica para com o corpo feminino não era restrito apenas para o grupo das mulheres aristocratas, tendo em vista que as receitas presentes na obra eram de alcance para as mulheres de condição rica ou pobre.

Considerações finais

O estudo sobre a História das Mulheres no Medievo é extremamente necessário para a compreensão da atuação feminina e sua contribuição na sociedade, além de ser uma temática mencionada na BNCC para ser abordado no contexto de sala de aula no ensino fundamental. Nesse sentido, a pesquisa sobre a História das Mulheres partindo de seus próprios escritos é fundamental para desconstruir muitos estereótipos e concepções equivocadas em relação ao Medievo, assim, possibilitando a reflexão sobre um lado da História que por muito tempo permaneceu silenciado devido às produções misóginas. A partir da obra *Sobre as doenças das mulheres* torna-se perceptível a atuação de Trotula como médica, o seu cuidado diante das doenças que acometiam as mulheres do contexto do século XI e a contribuição em ricos conhecimentos que ela proporcionou para a História da Medicina no Medievo, através de seus tratados que abordavam assuntos referente aos cuidados com as grávidas, com os recém-nascidos, doenças do útero, menstruações, beleza feminina, sexualidade, entre outros.

Como menciona Amanda Xavier, Trotula di Ruggiero “procurou auxiliar as mulheres através de seus estudos, buscando aliviar as angústias daquelas que se sentiam envergonhadas perante aos médicos” (XAVIER, 2021, p. 54-55). Diante disso e através das análises realizadas, percebe-se que o tratado de Trotula é relevante para ser trabalhado na formação inicial em História, justamente por recuperar escritos produzidos por uma mulher e evidenciar a produção historiográfica feminina no Medievo, a qual, posteriormente, começou a ser silenciada a partir do Renascimento (RODILLA, 2015, p. 133-134; PINHO, 2016, p. 10).

Percebe-se que através do estudo deste tratado medicinal torna-se possível o desenvolvimento de pesquisas sobre a atuação feminina na sociedade medieval, levando em consideração que a médica salernitana possuía “um discurso de autoridade feminina no âmbito da saúde, do corpo e da sexualidade da mulher” (PINHO, 2018, p. 108). Ademais, tinha o domínio intelectual sobre os aspectos medicinais e apresentava um cuidado específico em restaurar a saúde das mulheres através de métodos higiênicos e naturais. Vale salientar também a presença de assuntos considerados tabus para o contexto medieval sendo discutidos pela

salernitana, além do fato de mencionar ingredientes para as receitas dos tratamentos que tivessem no alcance de vários grupos sociais, a fim de melhorar a saúde do corpo de todos os grupos femininos do seu contexto.

Apesar de terem sido aceitos no Medievo, os tratados da médica salernitana foram alvos de questionamentos no decorrer dos séculos XIII e XIV, nos quais a perspectiva que se tinha era de que seria impossível que essas obras medicinais tivessem sido elaboradas por uma mulher. Segundo Argus Almeida (2021, p. 21), “Trotula e outras pesquisadoras de Salerno foram desmoralizadas e rotuladas de bruxas e charlatãs”. Desse modo, essa obra merece destaque por tornar possível a realização de um estudo partindo da perspectiva feminina considerando as mulheres como seres sociais e, de certa forma, destacando a autoria de Trotula por tantas contribuições para o estudo medicinal no século XI.

Referências

ALMEIDA, Argus Vasconcelos. A médica Trotula de Ruggiero (1050-1097): a primeira com seu legado atingido pela misoginia da história da medicina. **Revista Cadernos de Ciências Sociais da UFRPE**, v.1, n. 18, p. 15-30, 2021.

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique**, 65, p. 125-133, 1995.

BATANY, Jean. Escrito/oral. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Eds.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. I. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 383-395.

BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Educação é a Base. Brasília: MEC/CONSED/UNDIME, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf.

BROCHADO, Claudia Costa; PINHO, Lúcia Regina Oliveira e. Trótula e a medicina das mulheres. In: **Vozes de mulheres da Idade Média**. Cláudia Costa Brochado; Luciana Calado Deplagne (Organizadoras). João Pessoa: Editora UFPB, 2018, v. 1, p. 64-87.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1988, p. 13-28.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. A contribuição dos escritos de mulheres medievais para um pensamento decolonial sobre a Idade Média. **Signum – Revista da Abrem**, v. 20, n. 2, p. 24-56, 2020.

FERREIRA, Angela Ribeiro; MELLO, Alana Rasinski. Por que ensinar a história das mulheres? Educação, ensino de História e o debate de gênero. In: Estacheski, Dulceli Tonet; Moreira, Danilo Leite. (Org.). **Caminhos da Aprendizagem Histórica: Relações de Gênero e Sexualidades**. 1ªed. Rio de Janeiro: Sobre Ontens/UFMS, 2021, p. 19-27.

GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Eds.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol. II. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 167-181.

GIMENÉZ, Tejero María. Una aproximación al cuerpo femenino a través de la medicina medieval. Filanderas. **Revista interdisciplinar de Estudios Feministas**, 1, p. 45-60, 2016.

- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: **História das Mulheres**. A Idade Média. Georges Duby e Michelle Perrot (Orgs.). Porto: Edições Afrontamento, 1992, p. 9-23.
- LE GOFF, Jacques. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- LIMA, A. R, FAGUNDES, M. D. C. A saúde e a aparência das mulheres na obra *De Curis Mulierum* de Trótula (Salerno, séculos XI e XII). **Notandum**, ano XXIV, n. 56, p. 23-37, 2021.
- LIZABE, Gladys. Mujeres y ciencias de la salud en la Europa y España medievales. In: **História de la medicina a traves de sus mujeres: sanadoras y medicas desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. Editora Duken, Buenos Aires, 2015, p. 26-47.
- MOURA, Willian Henrique Cândido; BOGGIO, Virginia Castro. Da tradução como pagamento de uma dívida histórica: Trotula di Ruggiero, pesquisadora e médica medieval. **Revista Estudos Feministas**, v. 29, p. 1-4, 2021.
- MOREIRA, Rita Dias S. L. Trotula: uma visão medieval das ciências médicas em torno da mulher. **Cadernos de Cultura** – medicina na beira interior, da pré-história ao século XXI. n. XIX, p. 56-59, novembro 2005.
- NASCIMENTO, Maria Filomena Dias. Ser mulher na Idade Média. **Textos de História**, Brasília, v. 5, p. 82-91, 1997.
- ORTOLÁ, Elena Castellano. Una genealogía femenina del conocimiento medieval a través de la traducción: una nueva propuesta ejemplificada por la transmisión de los manuscritos de Trotula. **Panace**, v. 22, p. 47-57, 2021.
- PINHO, Lúcia Regina Oliveira. Dos tratados *de passionibus mulierum curandarum ante, in et post partum e de curis mulierum*. In: COELHO, M. F.; PESSOA, F.; CANABRAVA, J. V. (Eds.) **Os manuscritos medievais da UnB**. Atas das sessões das comunicações da IX Semana de Estudos Medievais. Brasília: PEM-UnB, 2018, p. 101-109.
- PINHO, Lúcia Regina de Oliveira e. **Trotula de Salerno: périplo na história e historiografia**. Monografia (Licenciatura em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/15710>.
- PIRES, J. D. A. Visões sobre o feminino e o corpo na Idade Média. **Revista Feminismos**, v. 3, p. 14-23, 2015.
- PISSINATI, Laila L. O corpo feminino no pensamento cristão medieval. In: **Anais do VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est**. Vitória: Periódicos UFES, 2017, p. 644-653.
- RODILLA, Bertha M. Gutiérrez. Las mujeres y la medicina en la edad media y primer renacimiento. **Cuadernos del CEMyR**, 23, p. 121-135, marzo 2015.
- SANTOS, Dulce O. Amarante dos; FAGUNDES, Maria Daílza da Conceição. Saúde e dietética na medicina preventiva medieval: o regimento de saúde de Pedro Hispano (século XIII). **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 17, n. 2, p. 333-342, abr.-jun. 2010.
- SERAPHIN, Catarina Stacciarini. Sexualidade e medicina feminina no discurso médico do físico português Pedro Hispano (séc. XIII). In: **Anais do Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História da UFG/PUC-Goiás**. Goiânia, 2010, p. 1-27.
- SERAPHIN, Catarina Stacciarini. Sexualidade e corpo feminino na literatura médica de Pedro Hispano (século XIII). In: **XXV Simpósio Nacional de História**, ANPUH, Fortaleza, 2009, p. 1-9.
- SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. (Org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992, p. 63-95.
- SILVA, André C.; MEDEIROS, Márcia M. Sexualidade e a história da mulher na Idade Média: a representação do corpo feminino no período medieval nos séculos X a XII. **Revista Eletrônica História em Reflexão (UFGD)**, v. 7, p. 1-16, 2013.

SIMONI, Karine. Tradução como (re)conhecimento: lições de Trotula para a História das mulheres e da medicina. In: **Revista Graphos**, vol. 22, n. 3, p. 91-105, 2020.

SIMONI, Karine. De dama da Escola de Salerno à figura legendária: Trotula de Ruggiero entre a notoriedade e o esquecimento. **Fazendo Gênero 9**: diásporas, diversidades, deslocamento. 23 a 26 de agosto de 2010, 2010, p. 1-8.

SIMONI, K.; DEPLAGNE, L. C. Mil anos depois: notas sobre a tradução para o português brasileiro do tratado de medicina para as mulheres de Trotula di Ruggiero (séc. xi). **Revista Graphos**, v. 19, n. 3, p. 161-174, 2017.

SOIHET, Raquel. História das mulheres. In: **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia (Orgs.). Ciro F. Cardoso; Ronaldo Vainfas, Rio de Janeiro: Campus Ltda, 1997, p. 263-283.

SOUZA, M. O.; SILVA, F. M.; OLIVEIRA, V. M. S. O corpo na Idade Média: entre representações e sexualidade. **IV Congresso Sergipano de História e IV Encontro Estadual de História da ANPUH/SE**, 2014, p. 1-11.

TROTULA DI RUGGIERO. **Sobre as doenças das mulheres**. DEPLAGNE, L. C. SIMONI, K. (Org.). Trad. Alder Ferreira Calado e Karine Simoni. 1ª Ed. Copiart, Florianópolis, UFSC/ DLLE/ PGET, 2018.

XAVIER, Amanda da Cruz. Ecos sobre o papel da mulher na Idade Média a partir do saber de Trotula de Salerno. In: **Anais Eletrônicos do XIII Encontro Estadual de História: “História e mídias: narrativas em disputas”**. Pernambuco: CBL- Câmara Brasileira do Livro, 2020, p. 1-11.

XAVIER, Amanda da Cruz. A concepção de doença na literatura médica de Trotula de Salerno. In: **Anais do Ciclo Virtual Internacional de Comunicações de História Política**. Portugal: Editora Cravo, 2021, p. 49-56.

Com o divino amigo: considerações sobre aspectos da lírica trovadoresca em *Coloquio amoroso* de Teresa d'Ávila

Maria Graciele de Lima¹

Introdução

Os escritos de Teresa d'Ávila (1515-1582) são numerosos e comportam uma variedade de escolhas textuais quanto ao tipo e ao teor do que é tratado. Um dos eixos do discurso da autora está relacionado à Mística cristã, na tônica advinda do Medievo, dentro de uma tradição protagonizada por escritoras religiosas, conventuais ou não, que deixaram obras relacionadas a diversas áreas de conhecimento, entre elas, a Filosofia e a própria Teologia. Os textos teresianos que seguem esses pensamentos são, principalmente os que mais se tornaram conhecidos, como *Castillo Interior* (*Castelo Interior*) e *Libro de la Vida* (*Livro da Vida*).

Outro eixo ao qual se ligam os escritos de Teresa d'Ávila é o da conduta monástica e ascética, no qual a autora e fundadora da Ordem das Carmelitas Delcalças (OCD) orienta suas filhas espirituais (monjas carmelitas de seu tempo e do futuro) sobre o caminho da ascese a ser adotado por elas. Com o passar do tempo, as orientações da fundadora passaram a ser muito valorizadas no âmbito do catolicismo, de maneira mais ampla, pelos religiosos e religiosas de diversos modos de atuação.

Sob essa tônica, há a obra intitulada *Camino de Perfección* (*Caminho de Perfeição*) e uma mais específica para as monjas carmelitas contendo regras para os encontros entre carmelitas de diferentes mosteiros. Trata-se de *Modo de Visitar los Conventos* (*Modos de Visitar os Conventos*).

Mas, a obra de Teresa d'Ávila é muito mais ampla do que os livros que abarcam os eixos mencionados e, curiosamente, os aspectos literários de sua produção costumam ser aqueles que menos recebem atenção por parte de críticos/as, tradutores/as, comentadores/as e outros leitores profissionais². No Brasil, as pesquisas específicas dos Estudos Literários estão ainda em seu

¹ Doutora em Letras, professora do Departamento de Metodologia da Educação (DME) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contato: gracielelima.literatura@gmail.com

² A expressão “leitores profissionais” é usada por André Lefevere, no livro *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária* (2007) para se referir aos/as intelectuais que influenciam na construção e permanência de uma

início³, havendo um destaque para aquelas que enfocam os quesitos religiosos apresentados nos escritos teresianos.

A partir dessa constatação, o texto *Coloquio amoroso* foi escolhido para oferecer um olhar que se volta aos aspectos estéticos utilizados por Teresa d'Ávila, denotando influências literárias e religiosas do Medievo, dentro do campo do *fin'amors*⁴ (amor cortês) adaptada à tônica da Mística cristã ocidental, como se verá no decorrer deste breve estudo.

Para realizá-lo, foram feitas consultas às edições das *Obras completas* de Teresa d'Ávila tradicionais na Espanha, tais como a da *Biblioteca de Autores Cristianos* – BAC (2015), a da coleção intitulada *Maestros Espirituales Carmelitas* – MEC (2014) e a da *Editorial de Espiritualidad* – EDE (2016), a fim de perceber diferenças em tais edições no que se refere à apresentação do poema escolhido. Para a discussão teórica, foi buscado o apoio das contribuições de Octavio Paz (1993), Lieve Troch (2013), Segismundo Spina (1956) e das pesquisas realizadas por Brochado e Deplagne (2018) no âmbito dos Estudos Medievais.

A poesia de Teresa d'Ávila: breves notas de apresentação

A poesia é um dos campos da estética literária por onde Teresa d'Ávila passou, chegando aos dias atuais um conjunto de textos significativos que varia em quantidade, estrutura e conteúdo, dependendo de cada edição de suas obras. Isso ocorre porque algumas peças textuais são questionadas por alguns editores e/ou biógrafos/as da autora, sendo consideradas de “autoria duvidosa”. Algumas *Obras Completas* tradicionais, na Espanha, nem mesmo chegam a conter determinados poemas por defender que a autoria daqueles textos não poderia advir da fundadora da Ordem das Carmelitas Descalças (OCD). Como consequência, as traduções brasileiras dessas *Obras Completas* seguem o mesmo padrão, pois sempre optam

determinada fama literária de um/a autor/a. São os/as editores/as, comentadores/as, professores/as, tradutores/as, críticos/as etc.

3 No esforço para construir uma visão mais ampliada sobre as obras de Teresa d'Ávila, contribuindo no campo dos Estudos Literários, importa registrar o trabalho desenvolvido por meio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, inicialmente com a pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação intitulada *Versos ao Amado: Mística e erotismo na poesia de Teresa d'Ávila* (2014), disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6266/1/arquivototal.pdf>, bem como na tese de doutorado, cujo título é *Uma inquieta escritura: estudo e tradução de Exclamaciones e Vejamen de Teresa d'Ávila*, disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/uma-inquieta-escritura-estudo-e-traducao-de-exclamaciones-e-vejamen-de-teresa-d2019avila/vol-04-uma-inquieta-escritura-estudo-e-traducao-de-exclamaciones-e-vejamen-de-teresa-d2019avila-1.pdf>.

4 O poema escolhido foi tratado, em outro momento, pela pesquisadora, para focar especificamente a Mística cristã medieval. Tanto a tradução quanto o enfoque se diferem, no presente contexto. O texto referido, intitulado *A linguagem da mística medieval cristã no poema Coloquio de amor de Teresa d'Ávila* (2017), encontra-se disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/27291>.

por se basear apenas em uma determinada edição, não havendo, de maneira geral, um questionamento das fontes.

Para breve efeito de exemplo, tome-se um dos poemas considerados de autoria duvidosa e que se chama *Trepasada (Transpassada)* ou *En las Internas Entrañas (Nas Profundezas do Interior)*⁵. Aparece classificado dessa maneira nas *Obras Completas* que pertencem à coleção intitulada *Biblioteca de Autores Cristianos (BAC)*, mas está excluído da antologia poética presente nas *Obras Completas* da *Editorial de Espiritualidad (EDE)* e da coleção *Maestros Espirituales Carmelitas (MEC)*.

Pode-se afirmar que *En las Internas Entrañas* oferece características próprias da estética literária teresiana aplicada à poesia, com suas inversões, a preferência pela redondilha maior (versos de sete sílabas métricas), ao sabor de significativa parte da poesia popular medieval, bem como o aspecto ígneo repleto da dualidade espiritual tão presente em quase toda a obra teresiana e que é próprio da Mística cristã medieval, com raízes em Pseudo-Dionísio e Agostinho de Hipona. Além disso, consiste em uma adaptação da narrativa da transverberação, presente no capítulo 29, parágrafo 13, do *Libro de la Vida (Livro da Vida)*, escrita em primeira pessoa. Esses e outros elementos presentes no poema em questão reforçam, no mínimo, as ideias: a) ou a autoria é negada por algum motivo específico relativamente fora do alcance dos estudos a respeito da obra teresiana; b) ou o/a autor/a do poema performatizou a dicção estética própria dos escritos de Teresa d'Ávila fazendo com que, por muito tempo, não houvesse dúvida quanto à autoria, já que nenhuma outra pessoa reivindicou o reconhecimento da mesma (sem desconsiderar que o conceitos e os valores a respeito de autoria, no século XVI, eram diversos dos atuais).

Mas, os argumentos acima, nem de longe, esgotam a discussão a respeito desse quesito relacionado à memória sobre os escritos de Teresa d'Ávila, o que torna possível (re)formar a imagem da autora e da fama literária da mesma a cada vez que uma investigação é empreendida. Além disso, não é pretensão desta discussão centrar na questão da fama literária teresiana. No presente contexto, a referida questão foi elucidada apenas para introduzir o assunto sobre a poesia de Teresa d'Ávila fazendo uma breve amostra da complexidade que ele carrega, tanto

5 Segue um fragmento do poema: “En las internas entrañas/ Sentí un golpe repentino:/ El blasón era divino,/ Porque obró grandes hazañas.” (P 34). “Nas profundezas do interior/ Sentí uma furada repentina,/ A flecha era divina/ Porque era obra do Senhor.” (Tradução livre. Todas as traduções não referenciadas, neste artigo, são de minha autoria). O formato escolhido para identificar o poema (P 34), que foi colhido da coleção *Biblioteca de Autores Cristianos (BAC)*, é do modelo canônico das obras teresianas, o que facilita sua identificação em quaisquer outras edições da mesma coleção.

no aspecto da análise textual, quanto no da cristalização da imagem dos escritos que a autora deixou.

Como dados pontuais, as edições das *Obras Completas* utilizadas para esta discussão apresentam um conjunto de poemas que varia na quantidade de 31 e 35 peças textuais, e que recebem critérios de classificação com algumas variações. A edição MEC (comentários de Pe. Tomás Álvarez [OCD]), por exemplo, separa os textos em místicos, humorísticos, dedicatórias, celebrativos litúrgicos e de profissão monástica⁶. Já a EDE (é dirigida por Alberto Barrientos, mas a antologia poética é introduzida por Enrique Llamas) apenas destaca que Teresa d'Ávila escreveu muitos *villancicos*⁷, não raro, encomendados para determinadas festas religiosas. Quanto à BAC (comentários de Efrén de la Madre de Dios [OCD] e Otger Steggink [O. Carm.]), a classificação é mais didática, afirmando que os poemas estão dispostos em líricas, vilancicos, votivas e familiares e os de autoria duvidosa. É importante acrescentar ainda que, dos escritos teresianos, a poesia e outros textos mais relacionados ao prazer estético, formam o grupo que mais teve perdas de autógrafos, pois a atenção maior de seus biógrafos, editores e comentadores recaiu sobre aqueles textos de valor mais relacionado ao pensamento teológico e monástico da autora. Isso quer dizer que a quantidade de poemas a que se tem acesso na atualidade, não corresponde nem de perto ao que foi produzido, considerando que Teresa d'Ávila escreveu proficuamente, como atestam suas obras e as de outras pessoas que escreveram sobre sua atividade intelectual.

As edições mencionadas no presente tópico apresentam outros dados importantes, no contexto dos estudos sobre a poesia de Teresa d'Ávila. No entanto, devido ao recorte deste breve estudo, temas relevantes outros poderão ser abordados em momento diverso, como é a questão da diferença de uso das sequências dos versos em um determinado poema (*Nada te turbe* é um caso), por exemplo, de uma edição para outra.

O fino amor da Mística em *Colóquio Amoroso*

Em vista de tantas questões, importa considerar o poema escolhido para demonstrar a presença de aspectos da poesia medieval, sem que se possa afirmar, necessariamente, uma

6 “Profissão” é o termo utilizado para se referir ao momento ritualístico de tornar-se monja. Nesse sentido, diz-se que uma determinada noviça (aquela que está prestes a se tornar monja) “professou” em determinado dia, por exemplo.

7 Vilancicos, vilancetes ou vilhancetes são canções populares religiosas e celebrativas, geralmente natalinas, que podem ser compostas por versos hexassílabos ou octossílabos, podendo conter um estribilho. No século XVI, na Espanha, os vilancicos eram praticados com temas profanos também.

filiação estética específica, como se verá adiante. Trata-se de *Coloquio amoroso*⁸ (*Colóquio amoroso*), um dos mais apreciados poemas teresianos. O poema é o seguinte:

Si el amor que me tenéis,
Dios mío, es como el que os tengo,
Decidme: ¿en qué me detengo?
O Vos, ¿en qué os detenéis?

-Alma, ¿qué quieres de mí?
-Dios mío, no más que verte.
-Y ¿qué temes más de ti?
-Lo que más temo es perderte.

Un alma en Dios escondida
¿qué tiene que desear,
sino amar y más amar,
y en amor toda encendida
tornarte de nuevo a amar?

Un amor que ocupe os pido,
Dios mío, mi alma os tenga,
para hacer un dulce nido
adonde más la convenga. (P 4)

Segue uma tradução desenvolvida especificamente para este breve estudo:

Se o amor que me tendes
Deus meu, é como o que vos tenho
Dizei-me: em que me detenho?
Ou Vós, em que vos detendes?

- Alma, que queres de mim?
- Deus meu, não mais do que ver-Vos.
- E o que temes mais em ti?
- O que mais temo é perder-Vos

Um'alma em Deus escondida,
que mais tem a desejar,
senão amar e mais amar?
E no amor toda acendida
tornar outra vez a amar?

O amor me preencha, eu vos peço
Deus meu, que minh'alma o tenha
Nele eu faça meu universo
Que é onde mais me convenha.

8 O poema sofre variações em sua estrutura, a depender da edição em que é apresentado. Uma das mais frequentes refere-se ao título, que tanto pode ser encontrado como *Coloquio amoroso*, quanto como *Coloquio de amor*. A segunda variação diz respeito à sequência das duas últimas estrofes. A que mais se repete é a escolhida para este capítulo, retirada da 17ª edição das *Obras Completas* pertencentes à coleção MEC que difere, por exemplo, da coleção da BAC, ambas as edições bastante valorizadas por religiosos/as, tradutores/as e pesquisadores/as da obra teresiana.

No tocante à estrutura de *Colóquio amoroso*, o texto apresenta redondilhas maiores (versos de sete sílabas métricas) e uma estrutura estrófica, cuja sequência é de dois quartetos, um quinteto, mais um quarteto de finalização. É coerente afirmar que, nesse ponto, as preferências estéticas recaem sobre a poesia popular medieval, oferecendo um sabor de singeleza poética muito mais como efeito do que como base de feitura, pois no campo das artes, os efeitos não correspondem exatamente a um caminho de construção simples. Ao contrário do que se costuma dizer sobre a poesia teresiana, a simplicidade que resulta em seus poemas é muito mais aparente do que mesmo uma facilidade de escrita dos mesmos.

Quanto ao conteúdo, considere-se a primeira estrofe (“Se o amor que me tendes/ Deus meu, é como o que vos tenho/ Dizei-me: em que me detenho?/ Ou Vós, em que vos detendes?”) como uma espécie de apresentação do diálogo que se inicia entre uma alma que fala com seu Deus, chamando-o para um colóquio. Ele a atende, como se pode ler, na segunda estrofe, na qual o discurso direto oferece mais dramaticidade à situação (“- Alma, que queres de mim?/ - Deus meu, não mais do que ver-Vos./ - E o que temes mais em ti?/ - O que mais temo é perder-Vos).

Apesar de ter sido escrito no século XVI, cabe incluir *Colóquio amoroso* na tradição da Mística cristã ocidental da qual fazem parte muitas mulheres, tais como sua autora, Teresa d’Ávila (1515-1582), Catarina de Sena (1347-1380), Clara de Assis (1194-1253), Hadewijch de Ambères (1200-1248), Juliana de Norwich (1342-1416), Maria de la Antígua (1566-1617) entre outros vários nomes igualmente importantes. É importante acrescentar que esses nomes nem sempre se referem a pessoas que viveram dentro do recorte cronológico da Idade Média convencional, mas suas obras carregam o sabor dos valores cristãos do período e a linguagem específica da Mística.

Sobre tal linguagem, Lieve Troch esclarece que “A “mística”, tal como é praticada por mulheres, é caracterizada por uma linguagem alegórica, uma linguagem de visões, uma linguagem poética, um modo de vida e espiritualidade, mas também por uma reformulação teológica da divindade” (TROCH, 2013, p. 3), o que se pode constatar em *Coloquio amoroso*. Na composição de Teresa d’Ávila, obviamente poética, desconstrói-se a ideia da distância entre Deus e a alma que o busca, estabelecendo um diálogo íntimo e direto. Essa escolha de linguagem, no mínimo, reformula as cristalizadas visões teológicas que imprimem a imagem divina como sendo inacessível ao ser humano comum e que somente alguns é que seriam capazes de intermediar a relação entre as pessoas e a divindade que buscavam.

Sobre a linguagem poética empregada por Teresa d’Ávila, em *Colóquio amoroso*, é notável a presença de alguns elementos em paralelo com as cantigas de amigo, mas dentro de

uma adaptação realizada por meio da linguagem da Mística cristã ocidental, conforme já mencionado.

O primeiro desses elementos em paralelo com as cantigas de amigo se refere à presença do diálogo, que diferentemente das cantigas convencionais, ocorre entre dois entes espirituais, a alma e seu Deus. Já o segundo elemento, é o fato de ser um ente feminino a constituir o eu-lírico do poema, embora “alma” não seja, necessariamente, um paralelo exato de “mulher”.

Ao considerar essa adaptação de linguagem, importa ainda destacar um conceito de amor aplicável à lírica trovadoresca do Medievo, segundo o que Segismundo Spina classifica como “*Amor-purus, amor-mixtus*: designações com que Brinkman, na sua doutrina sobre as origens da lírica trovadoresca, denominou o amor de Deus e o amor da mulher, os dois ideais fundamentais [...]” (grifos do autor, SPINA, 1956, p. 380). Sob esse conceito, o que é escrito em *Colóquio amoroso* já se apresenta como paralelo entre o amor no plano das relações humanas e o amor na dimensão espiritual, isto é, ele é o *amor-purus*, um dos ideais da busca humana.

É interessante considerar que, enquanto o amor cantado na lírica trovadoresca e direcionado a uma mulher é um ideal inacessível, no caso das cantigas de amor, e o amor direcionado a um homem, nas cantigas de amigo, é sempre interrompido pela guerra ou outros descaminhos, o amor divino na lírica teresiana é vivido profundamente. No poema aqui em análise, o colóquio acontece entre os que se amam e não com terceiros, como é o caso das cantigas de amigo em que ocorre o diálogo entre a mulher saudosa de seu amigo e a mãe dela ou as amigas, por exemplo.

Como foi mencionado, nas cantigas de amigo convencionais, o amigo está sempre distante, principalmente nas guerras ou tem trocado a mulher por outra. Nesse sentido, o eu-lírico não possui seu amigo, de fato. Em *Colóquio amoroso*, o quarto verso da segunda estrofe (“- O que mais temo é perder-Vos”) traz outra possibilidade, pois, nesse contexto espiritual, o que a alma teme é perder seu Deus (*Dios mio*) e só se perde o que ou a quem já se tem.

Seguindo para uma leitura da terceira estrofe (“Um’alma em Deus escondida,/ que mais tem a desejar,/ senão amar e mais amar?/ E no amor toda acendida/ tornar outra vez a amar?”), pode-se perceber uma tônica de ápice, no texto. Após o diálogo apresentado, a alma afirma que nada mais tem a desejar, assim como toda aquela (alma) que está guardada, escondida no seu amado divino.

No entanto, a última estrofe oferece outra possibilidade de leitura, segundo a qual a alma parece fazer uma espécie de retorno à mera condição humana, a de ser lacunar e necessitar sempre desse amor sem vazios. Ela, então, diz: “O amor me preencha, eu vos peço/ Deus meu,

que minh'alma o tenha/ Nele eu faça meu universo/ Que é onde mais me convenha.” Assim, em algum grau, na estrofe apresentada pode-se encontrar uma contradição no que se refere à plenitude da alma que canta ao seu divino amado. Em um momento, ela vive seu diálogo íntimo com o amado, ele responde a seu chamado e conversa diretamente com ela, mas, no final das contas, ela ainda não está plena, pois ainda não está preenchida por esse amor ideal, já que o pede ao mesmo amado com quem vive seu colóquio amoroso.

Neste contexto, cabe trazer a explicação de Octávio Paz sobre o amor, na lírica trovadoresca quando o estudioso escreve que “[...] o amor é o desejo de completude e, assim, responde a uma necessidade profunda dos homens. [...] No século XII, na França, aparece por fim o amor [...] como ideal de vida superior”⁹. Ao fazer essa afirmação, Paz sinaliza para uma especificidade do amor cortês, cantado nas cantigas, e que o liga à ideia do amor da Mística medieval trazida à tona no texto em estudo, na qual há o encontro entre a alma amante e seu amado divino, como se verá adiante.

Octávio Paz continua:

O termo amor cortês reflete a distinção medieval entre corte e vila. Não o amor vilão —copulação e procriação— senão um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o chamaram «amor cortês»; usaram outra expressão: fin'amors, ou seja, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética.¹⁰

Além da evidente presença do *fin'amors* em *Colóquio amoroso* constatada após as palavras de Paz, é importante destacar a expressão “Uma ascética e uma estética”, relacionada a esse amor fino, das cortes. Há nela dois pilares que sustentam quase toda a obra de Teresa d'Ávila e são colunas também muito presentes na poesia: a expressão de um exercício de busca espiritual (ascética) e o gosto pelos caminhos metafóricos da poesia e da Mística (estética).

É coerente afirmar que esses dois pilares são difusos entre si, no poema de Teresa d'Ávila. Onde começa e onde termina cada um deles? É justamente nesse ponto em que a linguagem da Mística se mistura à figuração literária, além de outras possibilidades tantas de leitura, disponíveis para quem se dispuser a mergulhar nessas profundas águas metafóricas. Nesse sentido, mencionar a existência de dois ou mais pilares é apenas uma maneira de nortear o pensamento, mas, em verdade, não há limites exatos para cada campo.

9 “[...] el amor es el deseo de completud y así responde a una necesidad profunda de los hombres. [...] En el siglo XII, en Francia, aparece al fin el amor [...] como un ideal de vida superior.” (PAZ, 1993, p. 75)

10 El término «amor cortês» refleja la distinción medieval entre corte y villa. No el amor villano —copulación y procreación— sino un sentimiento elevado, propio de las cortes señoriales. Los poetas no lo llamaron «amor cortês»; usaron otra expresión: fin'amors, es decir, amor purificado, refinado. Un amor que no tenía por fin ni el mero placer carnal ni la reproducción. Una ascética y una estética. (PAZ, 1993, p. 76)

Assim sendo, torna-se evidente que há mundos diversos entrelaçando-se em *Colóquio amoroso*, demonstrando que sua autora bebeu de diversas fontes culturais, tais como a Mística cristã medieval, de onde vem sua tônica religiosa e a lírica trovadoresca, de onde provém sua dicção literária presente no texto. O *fin'amors* que está vivamente presente no poema recebe uma configuração muito específica e, dentre outras razões, esse é um dos motivos pelos quais a referida composição de Teresa d'Ávila merece vários olhares, evitando cristalizações de pensamento sobre a autora e, principalmente sobre sua obra.

Considerações finais

Por tudo o que foi discutido e por todas as questões que envolvem a obra de Teresa d'Ávila, é possível considerar que as investigações voltadas aos Estudos Literários ainda têm um caminho significativo para ser trilhado a esse respeito. Quando se trata da poesia teresiana, essa afirmação se torna mais veemente ainda e chega a ser contraditório que justamente esse nicho das obras da monja carmelita seja um dos mais esquecidos pela crítica.

Por outro lado, é certo que, levando em conta o recorte temporal dentro do qual a produção literária teresiana foi realizada, não causam espanto tantas questões que a envolvem e a distanciam de um enfoque mais satisfatório, pois, com relação às obras da tradição de escritoras medievais, “[...] a autoria feminina sofreu um profundo processo de anulação por meio das mais diversas estratégias: proibição de circulação dos textos, questionamento da autoria, questionamento do sexo do autor ou desqualificação.” (BROCHADO; DEPLAGNE, 2018, p. 8).

No caso dos escritos de Teresa d'Ávila, extremos têm sido praticados, pois sua memória religiosa é exaltada desde o tempo em que a autora viveu até os dias atuais e seus escritos de caráter mais voltado à ascese e ao caminho espiritual também recebem profunda aceitação, mas essa é uma realidade por parte das comunidades religiosas. Por outro lado, seus escritos literários ou mesmo suas chaves estéticas dos textos mais relacionados à vida religiosa ainda são pontos que necessitam de mais atenção por parte dos Estudos Literários.

O poema *Colóquio amoroso*, brevemente estudado neste capítulo, mostra-se como um claro exemplo da complexidade da poesia teresiana e torna evidente que pode ser lido, sobretudo, como um poema de amor. Porém, esse amor encontra-se dentro de uma possibilidade não cotidiana, fora dos conceitos mais convencionais: o amor espiritual que envolve uma alma e a leva a viver um diálogo com seu Deus. Trata-se, portanto, do chamado *fin'amors* adaptado

da lírica trovadoresca, embrenhado na linguagem da Mística cristã ocidental, mostrando que não há, na poesia de Teresa d'Ávila, separações entre o que é arte e o que é ascese, o que é anseio espiritual e o que é prazer estético.

Referências

- BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado (Org.). **Vozes de mulheres da Idade Média**. João Pessoa: Editora UFPB, 2018.
- LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. [Tradução de Cláudia Matos Seligmann]. Bauru: Edusc, 2007.
- LIMA, M. G. “A linguagem da mística medieval cristã no poema Coloquio de amor de Teresa d'Ávila.” In: **Revista Graphos**. Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. Volume 17, no.2, 2016.
- LIMA, M. G. **Uma inquieta escritura**: estudo e tradução de *Exclamaciones e Vejamen* de Teresa d'Ávila. João Pessoa: Editora Accta, 2020. [Coleção Pós Letras – Vol. 04]. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/editoraccta/contents/titulos/letras-1/uma-inquieta-escritura-estudo-e-traducao-de-exclamaciones-e-vejamen-de-teresa-d2019avila/vol-04-uma-inquieta-escritura-estudo-e-traducao-de-exclamaciones-e-vejamen-de-teresa-d2019avila-1.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- LIMA, M. G. **Versos ao Amado**: Mística e erotismo na poesia de Teresa d'Ávila. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6266/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.
- PAZ, Octavio. **La llama doble**: Amor y erotismo. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Vozes literárias, vozes místicas. [Tradução de Francisco G. Barba e Teresa Joaquim] In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres**: a Idade Média. 476 ed. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- SPINA, Segismundo. **Apresentação da Lírica Trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.
- SPINA, Segismundo. **Cultura Literária Medieval**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- TERESA DE JESUS, Santa. **Obras Completas**. 4. ed. Madrid: La Editorial Católica, 2015. [Biblioteca de Autores Cristãos 212]
- TERESA, Santa. **Obras Completas**. 17 ed. Burgos: Monte Carmelo, 2014. [Maestros Espirituales Carmelitas 1].
- TERESA DE JESUS, Santa. **Obras Completas**. 6 ed. Burgos: Editorial De Espiritualidad, 2016.
- TROCH, Lieve. “Mística Feminina na Idade Média: historiografia feminista e descolonização das paisagens medievais.” In: **Revista Graphos**. Revista da Pós-graduação em Letras da UFPB. Volume 15, no.1, 2013.

Alegorias que traduzem a subversão: a construção discursiva na obra de Marguerite Porete

Yasmin de Andrade Alves¹

Luciana Calado Deplagne²

Mulheres místicas: uma introdução

A partir do final do século XII, encontramos uma efervescente mudança social e econômica nos Países Baixos do sul e meridionais, proporcionando alterações nas maneiras de vivenciar a religiosidade. Em relação a essas modificações, associadas à crescente urbanização e ao aumento do índice de alfabetização, podemos afirmar que essas regiões constituíram-se como palco para a disseminação de ideias dissidentes sobre o cristianismo e sua institucionalização através da igreja (SIMONS, 2001). Nesse contexto, encontramos grandes movimentações e intercâmbios culturais, que eclodem no século XIII e concretizam novas formas de estilo de vida e de pensamento.

Em meio ao surgimento de novas respostas religiosas, mais relacionadas aos movimentos populares, compostos, em sua maioria, por leigos, os estudos de Simons (2001) e Bolton (1983) defendem que a causa também teria se dado pelas próprias instituições da Igreja que não eram equipadas o suficiente para atender a todas as demandas de pessoas que buscavam uma vida religiosa. Intrinsecamente relacionada ao âmbito político, algumas reformas foram importantes para a intensificação dessa busca, sobretudo para além da Igreja, a exemplo da reforma eclesiástica proposta pelo papa Gregório VII durante o século XI, que intensificou o poder papal e provocou respostas contrárias à conduta clerical, cada vez mais focada no poder econômico e mais distante da vida proposta pelos evangelhos.

Podemos perceber, diante desse momento de grande expansão religiosa, a formação de ordens monásticas (agostinianos, carmelitas, dominicanos e franciscanos) anterior a qualquer

1 Mestra em Estudos Clássicos e Medievais pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Graduada em Letras (Língua Portuguesa) pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: yasminandradealves99@gmail.com

² Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal da Paraíba. Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB. Coordenadora do Grupo Christine de Pizan. E-mail: luciana.deplagne@academico.ufpb.br

autorização institucional. O estilo de vida defendido por esses grupos era baseado na *vita apostolica*, que tinha como fundamentos a pobreza voluntária, a rejeição dos bens pessoais, das riquezas, a fim de abrir o indivíduo para a vida de perfeição em Cristo, que, segundo a Bíblia, aconselha que “se você quer ser perfeito, vá, venda os seus bens e dê o dinheiro aos pobres, e você terá um tesouro no céu. Depois, venha e siga-me” (Mateus: 19:21). Essa nova etapa na compreensão da *vita apostolica* “está inseparavelmente ligada ao crescimento da heresia popular dos séculos XII e XIII”, como afirma McGinn (2017, p. 22), bem como ao aumento de condenações populares e de radicalização do poder teocrático. Mesmo assim, encontramos o aumento de diversos grupos religiosos, tais como os cistercienses e as beguinas, que fizeram parte do cenário no qual se encontra a escritora Marguerite Porete.

A vida apostólica tinha, além da pobreza, “a pregação como principal prática religiosa, o que consistia ir a público e levar os textos bíblicos e seus ensinamentos por meio da linguagem comum para o alcance das pessoas” (ALVES, 2022). Sendo este um conhecimento que não poderia ser difundido de maneira livre e aberta, segundo os clérigos, esse fato foi considerado uma problemática ligada à propagação de textos místicos e de traduções de passagens bíblicas para as línguas vernáculas, por exemplo. Esta problemática se deu, especialmente, pela impossibilidade institucional de abertura para novas leituras e interpretações de textos que, em latim, eram considerados estanques – aspecto que possuía razões políticas e econômicas.

Em relação às mulheres, a participação feminina na formação de grupos religiosos foi notória. Destacamos, neste momento, além daquelas que participavam de mosteiros e viviam em clausura, sob a *Regula Sororum*³, os grupos das beguinas, expandidos a partir do século XIII. Muito limitadas em relação ao comportamento e às práticas discursivas (a exemplo da Regra de São Bento, que limitava bastante as atividades femininas), as mulheres passaram a integrar o que McGinn (2017, p. 30) nomeia como “nova mística”, que seria o resultado das novas maneiras de compreender e apresentar a presença de Deus. Esse mesmo autor pontua três aspectos que podem resumir os desenvolvimentos da mística do século XIII: a) as “novas atitudes quanto à relação entre mundo e claustro”; b) “uma nova relação entre homens e mulheres no caminho místico”; e c) “novas formas de linguagem e modos de representação da consciência mística” (MCGINN, 2017, p. 30).

Nessa direção, tem-se o nome do monge cisterciense Bernardo de Claraval (século XII) e sua obra *Sermões sobre o Cântico dos Cânticos*, que inspirou muitas beguinas com sua concepção a respeito da experiência do divino, que se daria através da união amorosa com

3 Carta 211 de Agostinho, composta por aconselhamentos a respeito dos grupos e formas possíveis de organização.

Cristo. Sob essa perspectiva, a vida retira do mundo não era vista como necessária para compreender Deus e para o indivíduo desapegar-se de si mesmo, pois a presença divina seria usufruída através das experiências cotidianas, não necessariamente dentro de conventos e mosteiros. Já no século XIII, essa ideologia é intensificada pelo dominicano alemão Mestre Eckhart, que deixa explícito em seus sermões que Deus pode ser encontrado em todas as partes e pessoas: “Deus não necessita sequer de qualquer imagem, tampouco possui Ele qualquer imagem que seja. [...] Deus age diretamente na alma. [...]” (ECKHART, s/d, p. 4). Contemporâneo a Marguerite Porete, Mestre Eckhart escreveu seus textos em língua vernácula, falando a respeito do abandono da alma, do desapego terreno e da experiência mística através de si mesmo, sem intermediários.

Ainda no contexto da nova mística, entre os diversos grupos religiosos formados, podemos enfatizar o movimento das beguinhas, grupo iniciado e pensado por mulheres, com direito próprio. Segundo Bolton (1983, p. 94), possivelmente foram herdeiras de um pequeno grupo, sobre o qual se sabe muito pouco, composto pelas *licoisae*. As beguinhas exerceram influência na mística, na política, na economia e na literatura, bem como na história do protagonismo feminino europeu ocidental. Muito atacadas por Giles de Orléans, Rutebeuf, Guibert de Tournai e muitos outros, foram vítimas do debate acerca da autorização ou não das mulheres para pregar em público. Neste debate, três mestres parisienses – Tomás de Aquino, Henrique de Gante e Eustácio de Arras – argumentaram contra a proposição,

alegando que as mulheres sempre foram proibidas de falar em público sobre assuntos religiosos; que as pregadoras, por sua aparência, constituiriam uma distração para o público masculino; que as mulheres não tinham o treinamento, a habilidade natural para a sabedoria, a segurança para serem confiáveis em uma posição tão responsável; e, finalmente, que as mulheres por natureza eram subordinadas ao sexo masculino e, portanto, não podiam ocupar uma posição de autoridade sobre eles. Como escreveu Tomás de Aquino, embora algumas mulheres possam ter sido agraciadas por Deus com talento e sabedoria para exortar outras, elas devem fazê-lo em particular, dentro de casa. (SIMONS, 2001, p. 27. Tradução livre)

Mesmo sob a circunstância do controle clerical, as beguinhas se desenvolveram fortemente em Liège e tiveram apoio de pessoas como Jacques de Vitry, que cultivava grande admiração em relação a elas. Encontramos, assim, um florescimento da mística das mulheres com o apogeu das beguinhas, com suas especificidades, representações, experiências e linguagens, incluindo o uso das alegorias. Essa mística, muito relacionada à experiência, carrega intencionalidades políticas inerentes ao processo de inclusão das mulheres no protagonismo religioso e na atuação social como pregadoras e difusoras de leituras dos textos

sagrados. Como afirma Newman (1995, p. 12-13, tradução livre), elas “fundiram o discurso monástico do misticismo nupcial com o discurso secular dominante do amor – o *fine amour* dos trovadores e poetas – para revelar novas possibilidades para a alma em sua busca pela aventura divina”. É nessa conjuntura que encontramos, portanto, a mística que chegou ao ápice do uso da linguagem com propósitos políticos: Marguerite Porete.

Marguerite Porete: a mística que desafiou a ordem através do discurso

Em meio aos textos místicos de autoria feminina, é possível destacar Marguerite Porete como principal autora no que tange à subversão. Em sua obra, intitulada *O Espelho das Almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*, escrita em meados de 1290, Marguerite demonstra a intenção de uma reestruturação social e espiritual, escrevendo em língua vernácula (francês médio) e utilizando formas alegóricas da linguagem, carregadas de intencionalidade. A escritora foi redescoberta no século XX por Romana Guarnieri, havendo poucos dados a seu respeito, mas podemos afirmar que viveu durante o governo de Luís IX e que nasceu no condado de Hainaut, na fronteira da Bélgica com a França, que era uma das regiões mais avançadas no acesso ao ensino, além de um terreno fértil para o desenvolvimento das beguinhas.

O que se sabe sobre sua vida é subentendido, principalmente, por meio dos documentos inquisitoriais de sua condenação. Neles, consta a informação de que a autora provavelmente fez parte do movimento beguino, mas possivelmente fora uma beguina itinerante. Sua obra foi bastante polêmica por ter sido traduzido em outras línguas, incluindo o latim, além de ter sido escrita no formato de tratado místico e expressar a experiência mística através de sete estágios para fundir-se ao divino sem intermediários. Segundo Schwartz (2005, p. 27), isso resulta numa minimização da necessidade de recorrer à hierarquia eclesiástica e “a reduzir o exercício das virtudes morais à condição de um estágio preliminar imperfeito”.

Para isso, a mística utiliza o gênero dos *Specula* e compõe 140 capítulos em forma de diálogos entre a Alma (personagem principal), a Dama Amor (representando o amor divino), a Dama Razão (antagonista e representante das instituições eclesiásticas) e suas diversas personificações derivadas. A Alma, ao perpassar sete estágios de aniquilamento, busca retornar ao seu estado primitivo, momento este em que se dá sua união definitiva com Deus, semelhante àquela existente entre o amante e o Amado na literatura cortesã. O próprio título de sua obra, *Mirouer*, “implica uma superfície parcialmente reflexiva, mas também um processo de

comparação entre o real e o imaginado, e entre o real e o escrito” (KOCHER, 2008, p. 08, tradução livre). O livro funciona, portanto, como “um espelho que designa um ideal para representar o progresso dos ouvintes, implicando numa clareza na linguagem para a formação de imagens para sua audiência” (ALVES, 2022).

A nível histórico, Marguerite ficou conhecida pela sua condenação, consequência da publicação e divulgação de sua obra. Há, portanto, uma série de denúncias da Igreja contra a escritora e sua produção. Sua primeira acusação, protagonizada pelo bispo de Cambrai, deu-se entre 1296 e 1306, sendo ordenado que o livro fosse queimado em Valenciennes na presença da autora. Os documentos também apontaram que o bispo ordenou que a beguina “nunca mais falasse ou escrevesse sobre as ideias contidas em seu livro, sob pena de ser condenada como herege e entregue à justiça secular para punição” (FIELD, 2016, p. 10, tradução livre). Entretanto, Porete entrou em conflito com as autoridades e divulgou seu livro em várias cópias. Nos mesmos documentos, Guilherme de Paris a acusa de ter distribuído insistentemente *O Espelho* para as pessoas leigas.

Em 1306, Filipe de Marigny torna-se bispo de Cambrai e exerce uma terceira acusação, transferindo a mística para a jurisdição de William de Paris, em Paris. A escritora fica sob custódia por um ano e meio e, durante esse período (até meados de 1308), encontramos o nome de Guiard de Cressonessart, um apoiador que foi defendê-la. Com a falta de “cooperação” durante o processo inquisitorial, William estende-o até março de 1310:

Em uma reunião em março (data não especificada) na casa dominicana em Paris, ele reuniu mestres em direito canônico e teologia da Universidade de Paris e pediu conselho sobre como lidar com esses recalcitrantes detidos. Até onde os documentos mostram, ele não expôs todos os fatos da vida anterior de Marguerite, mas simplesmente perguntou “o que deveria ser feito” com este homem e esta mulher que se recusavam a cooperar. Os teólogos submeteram-se aos canonistas, que emitiram dois pareceres datados de 3 de abril, indicando que Guiard e Marguerite poderiam ser considerados hereges simplesmente em virtude de sua contumácia e, portanto, poderiam ser entregues ao braço secular para punição, a menos que decidissem cooperar rapidamente. “Relaxamento para o braço secular” significava morte certa na fogueira, e a ameaça desse destino foi o suficiente para fazer Guiard prestar juramento e responder às perguntas do inquisidor. (FIELD, 2016, p. 10. Tradução livre).

Após esse episódio, vinte e um mestres em teologia se reuniram no dia 11 de abril, extraindo partes do livro que tivesse proposições consideradas heréticas. A desobediência de Marguerite em relação à sua obra foi considerada também um motivo para a beguina ter sido levada ao braço secular, no dia 01 de junho de 1310, na Place de Grève, em Paris. *O Espelho*

foi queimado junto a ela, e seu apoiador, Guiard, foi condenado à prisão perpétua⁴. Importa mencionar que o período entre 1280 e 1320 corresponde, no contexto francófono, a um momento de redução de condenações por heresia, considerando o encerramento da perseguição contra os cátaros. Nesse sentido, a Caça às Bruxas ainda se iniciaria, após a bula do Papa Inocêncio VIII, que tornou a bruxaria heresia a partir de 1484 (TELLES, 2021, p. 29).

Além disso, a ascensão da mística elevou essas condenações a um nível mais associado às ideias dos místicos, não necessariamente suas ações. Um exemplo disso é o fato de que a lei local (da região de Marguerite) não proibia as mulheres de falar publicamente; a condenação dela não foi necessariamente relativa ao ato da fala pública, mas à sua recusa a parar de divulgar ideias heréticas por meio da linguagem oral e da escrita. A fim de adentrarmos na obra poretiana, convém compreender a heresia do período como um fenômeno moldado por quatro desenvolvimentos distintos, como pontua Deane (2011, p. 154): (1) uma onda notável de espiritualidade feminina ativa no início do século XIII ao século XV; (2) o desabrochar de um novo e frequentemente vernáculo misticismo cristão; (3) a certeza papal de que os hereges poluíam o corpo da cristandade; e (4) a luta do papado para manter a autoridade contra os líderes seculares, como o rei Filipe IV.

Assim, Marguerite constrói uma obra essencialmente herética, sobretudo por ter sido proferida em vernáculo, por meio de linguagem popular e pelo uso de figuras alegóricas associadas a grandes autoridades. Não apenas sua capacidade de escrever e traduzir foi motivo para que sua obra fosse condenada, mas também o aspecto do conteúdo e da forte carga metafórica utilizada na construção de um tratado. Além disso, o quesito da autorização também pode ter sido considerado uma afronta, visto que a autora enviou sua obra para três clérigos a aprovarem:

[...] O primeiro deles foi um Frei Menos de grande nome, vida e santidade que era chamado de Frei João. [...] Esse Frei disse que este livro foi feito pelo Espírito Santo e que se todos os clérigos do mundo o ouvissem e pudessem compreendê-lo, não saberiam em nada contradizê-lo. [...] Depois, o viu e leu um monge cisterciense chamado Dom Franco, da Abadia de Villers. Ele disse que assegurava, por meio das Escrituras, ser verdade tudo o que este livro diz. Depois leu um certo mestre em Teologia chamado Godfrey de Fontaines. Ele não disse nada desfavorável sobre o livro, tanto quanto os outros. Mas aconselhou que não muitos o vissem, porque, como ele disse, poderiam colocar de lado a vida para a qual foram chamados, aspirando essa outra à qual nunca chegarão. (PORETE, 2008, p. 230).

4 Os documentos do julgamento contra Marguerite e Guiard estão preservados até os dias atuais nos Arquivos Nacionais em Paris, mas nunca foram publicados na íntegra. Quanto aos relatos de sua condenação, encontramos nas Grandes Chroniques de France, escritas por monges da abadia de Saint Denis, a alegação de que Porete “foi além e transgrediu a Sagrada Escritura” (KOCHER, 2008, p. 27, tradução livre).

Também podem ser encontrados avisos quanto aos perigos da compreensão do verdadeiro sentido da obra, sendo este o motivo pelo qual a autora reforçou a autorização que lhe foi concedida: “Essa aprovação foi feita para a paz dos ouvintes; e, similarmente, para a vossa paz falamos a mesma coisa, que essa semente possa frutificar cem vezes para aqueles que ouvirão e que serão dignos. Amém” (PORETE, 2008, p. 230). Dessa maneira, por meio de um diálogo construído e protagonizado por figuras alegóricas, a autora cita nove características que é preciso encontrar na vida baseada na paz da caridade:

Amor: – Mas há uma outra vida, que chamamos paz da caridade na vida aniquilada. Dessa vida queremos falar, perguntando se podemos encontrar: I. uma alma II. que se salva pela fé e sem obras, III. que é somente no amor, IV. que nada faz por Deus, V. que nada deixa de fazer por Deus VI. a quem nada pode ser ensinado, VII. de quem nada pode ser tomado VIII. ou dado, IX. e que não tem nenhuma vontade. (PORETE, 2008, p. 35-36).

A partir desse ponto, Marguerite evidencia críticas às formas de vida monástica, incluindo dogmas, jejuns e orações, fortalecendo seu ponto de vista por meio de metáforas e comparações. Sua narrativa varia o grau de dificuldade das aulas e utiliza ciclos de repetição e analogia, o que podemos inferir como uma forma de transmissão oral da obra e de fixação das ideias contidas por trás dessas analogias, alegorias, metáforas e comparações. Com capítulos curtos e repetição de conceitos, a quantidade de personificações também é condizente com as protagonistas da obra (Dama Amor, Dama Razão e Alma), sugerindo ao leitor que existem conjuntos de personagens liderados por cada protagonista. Podemos citar como exemplos as seguintes personificações: Compreensão, Louvor, Amor Cortês, Caridade, Divindade, Humildade, Verdade, Pura Cortesia, Fé, Filho, Pai, Espírito Santo, Entendimento da Razão, Sua Alteza o Entendimento do Amor, Compreensão Clara, Luz da Fé, Tentação, Luz do Intelecto do Espírito, Intelecto, Conhecimento, Justiça Divina, Santa Igreja, a pequena, Santa igreja, a grande, Santa Trindade, Dama Natureza, dentre outras.

Sendo assim, para compreender *O Espelho* como uma obra que carrega alegorias dispostas de maneira que revelam subversões e sentidos “escondidos”, é necessário compreender o termo *alegoria* em um sentido amplo. Etimologicamente, a palavra deriva de *allos* (outro) e *agorium* (falar na ágora, ou seja, a linguagem pública). Segundo Souki (2006, p. 93), significa “falar em linguagem acessível a todos, remetendo a outro nível de significação, dizendo uma coisa e expressando outra; a alegoria é, por excelência, uma linguagem oblíqua”. Por outro lado, Ceia (1998, p. 01) afirma que “uma alegoria é tudo aquilo que represente uma

coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”, ou “dizer alguma coisa diferente no sentido literal”. Esse mesmo autor acrescenta que o termo substituiu um anteriormente existente, *hypónoia*, cujo sentido é de uma significação oculta e era utilizado para interpretar os mitos de Homero por meio de exemplos. Além desses conceitos, consideremos o de Hansen (2006, p. 07), que afirma que o conceito de alegoria fora proposto na Retórica antiga como uma modalidade da elocução, um ornamento do discurso, ou “a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”.

Nesse sentido, *O Espelho* desenvolve técnicas particulares de combinar diferentes alegorias sociais, inter-relacionando-as com o objetivo de descrever e modelar a experiência espiritual da Alma. As alegorias representam, ao longo da narrativa, a flexibilidade do sujeito em relação à sua própria transformação. Elas exibem como o ser humano é capaz de enxergar sua própria espiritualidade em um contexto limitante, que o leva a tomar como experiência possível apenas o caminho da ortodoxia. Dessa forma, a linguagem baseada na visualização das imagens ditas à audiência faz das alegorias um determinante na interpretação dos ouvintes e no caráter retórico do texto. Portanto, tem-se a Dama Amor, que alegoriza o amor divino ou até o próprio Deus; a Dama Razão, que alegoriza a Igreja (instituição) e faz um papel antagônico; e a Alma, que representa aqueles que decidem seguir o caminho da união com Deus.

A maior condição imposta à Alma é o abandono total das Virtudes, que a escravizavam quando seguia as tradições. Para desenvolver seu argumento, a autora utiliza as personificações ligadas à Dama Amor, colocando-as em uma posição superior em relação às demais:

O Espírito Santo: – [...] pode-se bem dizer que aquele que pede com frequência é pequeno ou pobre, mesmo que não peça grande coisa. Pois todo o estado, qualquer que seja, é apenas um jogo de bola ou uma brincadeira de criança comparado ao estado supremo do nada querer, o estado no qual os liberados permanecem sem se afastarem. Pois aquele que é liberado em seu reto estado não pode nem recusar, nem querer, nem prometer nada em troca de algo que alguém lhe poderia dar; pelo contrário, daria tudo para manter a lealdade. (PORETE, 2008, p. 110).

Além de ser a protagonista da missão em torno dos sete estágios de aniquilamento, a Alma estimula o antagonismo entre Dama Amor e Dama Razão, o que define a estrutura da obra. Isto pode ser comprovado pelo fato de que, sendo uma narrativa não linear e com várias repetições, a preocupação com a definição do aniquilamento é exposto inicialmente na obra e, novamente, apenas no capítulo 11, quando a Dama Razão demonstra ser desprovida de compreensão e leva Dama Amor a repetir os mesmos conceitos ao longo do livro. Esse seria

um exemplo de organização retórica, impulsionada pelos usos das alegorias, que também surgem como forma de produção de um efeito, ou seja, uma performance, a linguagem em exercício, como afirma Certeau (2015). Assim, a obra é organizada de forma que as alegorias tenham um progressivo potencial de entendimento por parte da audiência, a quem a autora se dirige diversas vezes ao longo da narrativa:

Vós que este livro lereis,
 Se bem o quiserdes entender,
 Pensai no que vos direi,
 Pois ele é difícil de compreender;
 À humildade, que da Ciência é a guardiã
 E das outras Virtudes a mãe,
 Deveis vos render.
 Teólogos e outros clérigos,
 Aqui não tereis o entendimento
 Ainda que tenhais as ideias claras
 Se não procederdes humildemente;
 E que Amor e Fé conjuntamente
 Vos façam suplantar a Razão,
 Pois são as damas da mansão. (PORETE, 2008, p. 1).

Outro ponto importante a destacar é o *Prólogo* da obra, que desenvolve, segundo Valette (2012, p. 274), um pequeno exemplo de amor mundano e convida o leitor a, através desse exemplo, compreender o amor divino. Nessa parte do texto, é possível reconhecer a presença dos elementos da vida na corte (donzela, rei, nobreza, cortesia, senhor), bem como do amor cortês (menções a um amor longínquo, que estava tão próximo, mas muito distante externamente), que são aspectos encontrados em obras medievais de língua vernácula.

É preciso que nos debruçemos, nesse caminho, para a alegoria da Dama Razão, que é fundamental para a argumentação proposta por Marguerite Porete em torno da reestruturação social proposta. Ao considerarmos que as alegorias também podem ser consideradas formas de expressão que exercem funções políticas e religiosas e servem para intenções ideológicas determinadas (SOUKI, 2006), sobretudo no medievo, perceberemos que a presença de uma antagonista é um sinal de intencionalidade subversiva (ALVES, 2022). Segundo Ceia (1998), as alegorias serviram de instrumento de defesa dos teólogos para superarem as dúvidas heréticas; entretanto, no *Espelho*, a linguagem alegórica é estendida a um nível que privilegia a plantação dessas dúvidas e dos questionamentos na audiência, ao mesmo tempo em que não deixa dúvidas quanto ao antagonismo relacionado à Igreja. A Dama Razão é, portanto, construída a partir do discurso da Dama Amor, que recomenda:

Aqui fala *Amor*: – Entre vós, ativos e contemplativos e, talvez, os aniquilados pelo amor verdadeiro, que ouvireis alguns dos prodígios do puro amor, do nobre e elevado amor da Alma Liberada e de como o Espírito Santo nela colocou sua vela, como num navio, eu vos rogo por amor que ouçais com grande aplicação do vosso entendimento interior sutil e com grande diligência. Caso contrário, todos os que venham a ouvi-lo o entenderão mal, se não estiverem assim dispostos. (PORETE, 2008, p. 31).

Nessa fala, encontramos elementos como “puro amor”, “nobre e elevado amor da Alma Liberada”, e demais analogias, a exemplo, no navio e da vela. Ao contrário da Dama Amor, a Razão não dialoga diretamente com a audiência, sobretudo por ser o elemento que representa a Santa Igreja, a pequena, que corresponde à igreja dos homens. Ela não tem capacidade suficiente para poder repassar quaisquer que sejam os ensinamentos. É, neste sentido, uma personagem que mantém um posicionamento estanque em relação ao pouco conhecimento:

Alma: – Ó gente tão pequena, rude e inconveniente, diz ela.

Razão: – A quem falais?, diz Razão.

Alma: – A todos os que vivem de vosso conselho, diz ela, que são tamanhas bestas e asnos que por sua grosseria me fazem dissimular e não falar minha linguagem para que não encontrem a morte no estado da vida, onde estou em paz sem de lá me mover. Eu digo, diz a Alma, que, em virtude de sua grosseria, convém que eu me cale e oculte minha linguagem, que aprendi em segredo na corte secreta do doce país, no qual a cortesia é lei, o amor é a medida, e a bondade, o alimento; a doçura me conduz, a beleza me apraz, a bondade me nutre. O que posso mais fazer, já que vivo em paz? (PORETE, 2008, p. 123-124).

A mesma ideia continua no capítulo seguinte, em que são esclarecidos os perfis daqueles que seguem a Razão:

Razão: – Ah, dama Alma, diz Razão, tendes duas leis, ou seja, uma para vós e outra para nós: a nossa para crer, e a vossa para amar. Dizei-nos, se for vossa vontade, por que chamastes os que educamos de bestas e asnos.

Alma: – Essa gente, a quem chamo asnos, busca Deus nas criaturas, em monastérios para rezar, no paraíso criado, nas palavras dos homens e nas Escrituras. Sem dúvida, diz essa Alma, para tal gente Benjamin não nasceu porque Rachel aí vive. É necessário que Rachel morra para o nascimento de Benjamin, pois até que Rachel morra, Benjamin não pode nascer. Parece aos iniciados que tal gente, que o busca em montanhas e em vales, insiste que Deus esteja sujeito aos sacramentos e obras deles. Ai deles! Eles têm o mal, o que é uma pena. E ainda o terão, diz essa Alma, enquanto mantiverem em prática tais costumes! Mas aqueles que adoram Deus não apenas nos templos e monastérios, mas que o adoram em todos os lugares por meio da união com a vontade divina, esses têm tempos bons e proveitosos. (PORETE, 2008, p. 125).

Assim, a alegoria da Dama Razão, primordial para o desenvolvimento da argumentação de Marguerite Porete, é construída sobre os alicerces das duas representações da Santa Igreja (a grande e a pequena), sendo a menor governada por ela:

(Fé, Esperança e Caridade): – Ó Santa Trindade, [...] onde estão tais Almas supremas, que são como este livro descreve? Quem são elas? Onde estão? O que fazem? Ensinainos sobre elas por meio do Amor, que tudo sabe, para apaziguar aqueles que se espantam ao ouvir este livro. Pois toda a Santa Igreja, se o ouvisse ser lido, ficaria maravilhada, dizem estas três Virtudes divinas.

(Fé): – É verdade, diz a própria Fé.

(Amor): – Na verdade, Santa Igreja, a pequena [...]; essa é a Igreja que é governada pela Razão, e não Santa Igreja, a grande, diz o Amor Divino, que é governada por nós. (PORETE, 2008, p. 61-62).

Ao realizar uma tentativa de articulação social da diferença por meio dos espaços intermediários (CHANCE, 2007), considerando o contexto no qual Porete estava inserida e a insatisfação popular com os moldes de vida propagadas pela instituição eclesiástica, a autora cria um espaço estratégico ao utilizar o termo *Santa Igreja*, que seria traduzido como algo menor, menos potente e menos prestigiado. A característica de santidade inserida nele não condiz com aquilo que estaria realmente significando, o que leva o texto a atingir outras camadas de interpretação, chegando ao nível de sátira.

A deusa que representa a Razão é a mesma que representa desejos, paixões, instituições e o luxo. Ela é associada aos interesses humanos do mundo externo, que se distanciam do mundo espiritual:

Amor: – É verdade, ó Santa Igreja, que estais abaixo dessa Santa Igreja! Pois tais Almas são propriamente chamadas de Santa Igreja, porque sustentam, ensinam e nutrem toda a Santa Igreja. E não propriamente elas, mas a Trindade dentro delas. Essa é a verdade, diz Amor, e que ninguém duvide. Ó Santa Igreja que estais abaixo desta Santa Igreja, agora dizei, diz Amor, que quereis dizer sobre essas Almas, que são assim recomendadas e louvadas para além de vós, vós que fazeis tudo de acordo com os conselhos da Razão?

Santa Igreja: – Queremos dizer, diz Santa Igreja, que tais Almas estão numa vida acima de nós, pois Amor nelas permanece e a Razão permanece em nós; mas isso não é contra nós, diz Santa Igreja a Pequena, ao contrário, pois a recomendamos e a louvamos por meio do sentido oculto de nossas Escrituras. (PORETE, 2008, p. 91-92).

Sendo assim, a Santa Igreja faz parte da Dama Razão e é a ela relacionada através da linguagem alegórica. Notamos, assim, que Marguerite utiliza as personagens principais, além das relações antagônicas, como um meio principal para defender seu ponto de vista. O

antagonismo reforça suas ideias e realça o caráter subversivo da obra, por demonstrar hierarquias nas quais quem está abaixo é, na verdade, quem detém o poder.

Considerações finais

O Espelho das Almas Simples é uma obra que contraria tradições e textos comumente produzidos na Idade Média, pois expõe questões em torno das problemáticas do poder clerical e, escrito por uma mulher, demonstra o viés crítico que pode alcançar um tratado místico. Relacionado à vida cotidiana das pessoas que buscavam uma vida pautada no divino, o texto traz questões políticas importantes para sua audiência, por meio de alegorias postas em relações antagônicas. Após a análise realizada, concluímos que Marguerite Porete faz o uso das alegorias como uma forma de expressão (alegoria hermenêutica), que é também uma forma de revelar e denunciar a visão que se tem do mundo e das coisas criadas por uma figura divina.

As limitações do contexto levaram sua obra ao caráter subversivo e herético, mas as justificativas se dão essencialmente pela estratégia discursiva utilizada, o que inclui desde a escolha do vernáculo, em detrimento do latim, até a opção pelo uso das deusas alegóricas. O texto é, portanto, essencial para compreender a maneira como a sociedade medieval letrada buscava formas de subverter a ordem, sobretudo quando se tratando de mulheres religiosas protagonizando essa atitude.

Referências

- ALVES, Yasmin de Andrade. **O uso das alegorias como mecanismos de subversão em O Espelho das Almas Simples, de Marguerite Porete**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, pp. 147. 2022.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. In.: **Matraga**, n. 10, agosto de 1998.
- CERTEAU, Michel de. **A Fábula Mística** (vol. 1). Rio de Janeiro: Forense, 2015.
- CHANCE, Jane. **The literary subversions of medieval women**. New York: PALGRAVE, 2007.
- DEANE, Jennifer Kolpacoff. **A History of Medieval Heresy and Inquisition**. United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers, 2011.
- DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. O Parto de Christine: o exercício do diálogo retórico como construção do conhecimento no livro *A Cidade das Damas* (1405), de Christine de Pizan. In.: **Brathair** – Grupo de Estudos Celtas e Germânicos, v. 1, 2020, p. 252- 274.
- ECKHART, Mestre. **Os Sermões alemães completos**. Disponível em: <https://caminhodomeio.files.wordpress.com/2009/06/meister-eckhart-os-sermoes-alemaes.pdf/>>. Acesso em: 09 mar. 2022.

FIELD, Sean L. Debating the Historical Marguerite Porete. In.: TERRY, Wendy R.; STAUFFER, Robert. (eds.). **A companion to Marguerite Porete and The Mirror os Simple Souls**. Boston: Brill, 2017, p. 09-37.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

KOCHER, Suzanne. **Allegories of Love in Marguerite Porete's Mirror of Simple Souls**. In.: BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (org.). *Medieval Women: Texts and contexts*. Bélgica: Brepols Publishers, 2008, v. 17.

MCGINN, Bernard. **O florescimento da mística**: Homens e mulheres da nova mística (1200- 1350). São Paulo: Paulus, 2017.

NEWMAN, Barbara. **From Virile Woman to Woman Christ**: Studies in Medieval Religion and Literature. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

NEWMAN, Barbara. **God and Goddesses**: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005.

NORMA, Telles. **Ronda das feiticeiras**. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021.

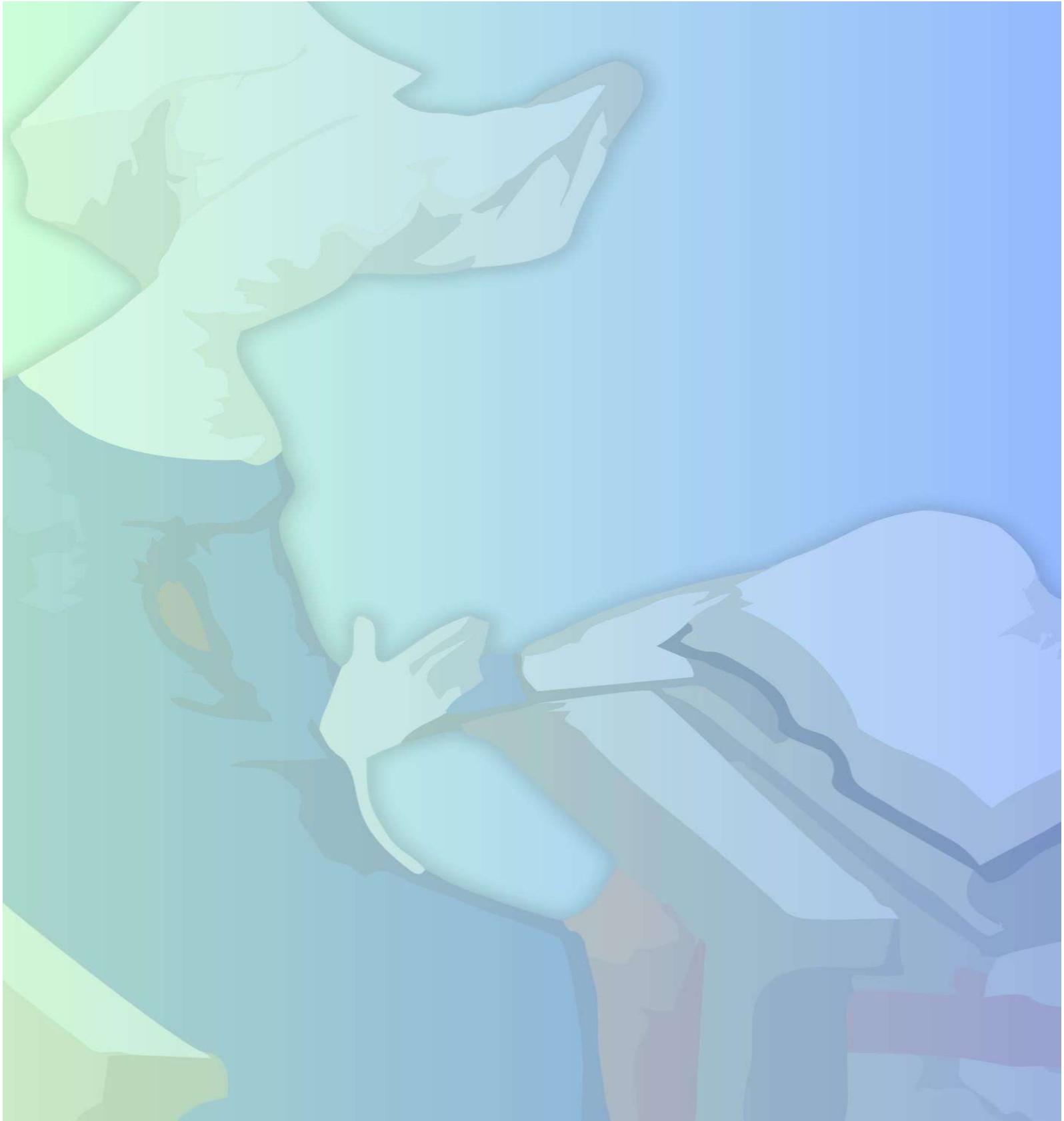
PORETE, Marguerite. **O espelho das almas simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor**. SCHWARTZ, Sílvia (trad.). Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHWARTZ, Sílvia. **A Béguine e Al-Shaykh**: Um estudo comparativo da aniquilação mística em Marguerite Porete e Ibn' Arabi. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.

SOUKI, Zahira. **Alegoria**: a linguagem do silêncio. In.: *Mediação*, Belo Horizonte, n. 5, novembro de 2006, p. p. 92-108.

VALETTE, Jean-René. Marguerite Porete et la confrontation des discours. In.: **Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes**, v. 23, p. 273-289, 2012.

*Tradução, transculturalidade
e intermedialidade*



Permanência e renovação da obra de La Fontaine¹

Ana Cristina B. Cardoso²

Escrita há mais de três séculos na França, a obra de La Fontaine continua sendo lida, traduzida e publicada em várias partes do mundo. Neste capítulo, elegemos dois aspectos, permanência e renovação, a partir dos quais será possível conhecer um pouco mais desta obra, além de situá-la no tempo e no espaço. A organização deste capítulo se dará da seguinte forma: apresentação breve de La Fontaine e de suas fontes, a obra de La Fontaine ao longo do tempo e a obra de La Fontaine em sistemas literários diversos.

A criação artística de La Fontaine constitui um mundo em si, tanto pelo seu tamanho quanto pela sua diversidade. Apesar de ser basicamente conhecido pelas suas fábulas e de ter dado vida nova a esse gênero literário, o fazer artístico de La Fontaine não se resume ao de um fabulista. No conjunto da obra de La Fontaine, há uma valorização acentuada das *Fábulas* em detrimento das outras obras. Dandrey (2009) considera esse privilégio um tanto quanto injusto, face à diversidade da sua inspiração e à variedade dos gêneros nos quais o escritor se expressou. Ele lista a grande e diversificada produção lafontainiana: 64 contos, um romance em prosa entremeado de versos, um idílio heroico, dois libretos de ópera, duas tragédias (uma lírica e outra incompleta), duas comédias, um balé cômico, fragmentos de um sonho, um poema científico, três epístolas críticas em verso, um poema cristão, duas paráfrases de textos sagrados, um relato de viagem, seis elegias, sátiras, odes, baladas, madrigais, sonetos, canções, epítalamos e epigramas, um pastiche, traduções de versos latinos, de cartas, muitos versos de circunstância e outras obras perdidas. Isso posto, devemos reconhecer que a coletânea de fábulas correspondem, de fato, à maior e mais conhecida e apreciada parte da obra do autor.

A obra *Fábulas*, tal como se conhece atualmente, isto é, composta por 240 fábulas, distribuídas em doze livros, foi estabelecida em 1694. A primeira edição, lançada em dois volumes no ano de 1668, continha um total de 124 fábulas, divididas em seis livros. O primeiro

1 Este artigo consiste em um recorte da tese de doutorado intitulada *La Fontaine no Brasil: história, descrição e análise paratextual de suas traduções* (CARDOSO, 2015), defendida por Ana Cristina Bezerril Cardoso, orientada pela Profa Dra Cláudia Borges de Faveri, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, no ano de 2015.

2 Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Adjunta da Universidade Federal da Paraíba — UFPB. E-mail: ana.cristina.bezerril.cardoso@academico.ufpb.br

volume ia dos livros I ao III, e o segundo, dos livros de IV ao VI. Nos anos 1678-79, foi lançada a segunda edição, acrescida de mais 87 fábulas, distribuídas em cinco livros. Em 1678 saiu o tomo III (ou terceira parte) com dois livros, e em 1679 o tomo IV (ou quarta parte), com mais três livros. Em 1694, foi editada a última coletânea, correspondendo ao tomo V, comportando 29 fábulas. A partir desta edição, a coletânea passou a ter, então, 240 fábulas. No ano de 1709, Henry Charpentier reeditou as fábulas em cinco volumes, contendo no total doze livros, doravante organizados em ordem crescente.

Segundo Jean-Pierre Collinet (1991), o texto da última edição de 1694 pode ser considerado como definitivo. Da mesma forma que a distribuição das fábulas em doze livros, estabelecida na reedição de 1709 pelo editor Henry Charpentier. Por se tratar de uma obra de mais de trezentos anos que praticamente não sofreu nenhuma modificação desde a sua reedição em 1709, nós consideramos esta última, o texto original das traduções. Durante nossas pesquisas, não encontramos referências sobre possíveis versões distintas da obra *Fábulas*. Talvez isso aconteça, por se tratar de uma obra considerada como um clássico da literatura universal, com texto estabelecido na cultura fonte desde muito tempo.

A seguir teremos uma breve apresentação de La Fontaine e dos Clássicos que inspiraram seu estilo. A análise do prefácio da edição de 1668 da obra *Fábulas* tem por objetivo apresentar o fabulista e entender a relação da sua obra com os autores clássicos.

1 La Fontaine e os Clássicos

Segundo Michel Butor, a obra de arte é o resultado da leitura de outras tantas obras de arte. Ele comenta em sua *Petite histoire de la littérature française* (2007, CD 2) que a obra de arte não é nunca a expressão de um único indivíduo, mas o resultado de uma colaboração secreta, múltipla e variada. Quando da formação de uma literatura, isso não poderia ser diferente, toda literatura nasce de um complexo aproveitamento de outras literaturas já existentes.

A opinião de José Lambert sobre trocas e importações literárias corrobora com o pensamento de Butor. Para Lambert há “fortes indícios de que a tradução e a literatura (e a literatura traduzida) estão em constante interação com os enquadramentos culturais” (LAMBERT, 2007, p. 60-61).

A literatura na França nasceu do contato permanente com a literatura latina, primeiramente o latim da Igreja e, em seguida, o latim clássico. O latim dos grandes autores

como Virgílio e Cícero, por exemplo, serviu de alimento durante um bom tempo, sobretudo a partir do século XVI, para a literatura francesa nascente. Os autores gregos, por via direta ou indireta, por intermédio dos latinos, também alimentaram a literatura francesa. La Fontaine é um escritor que, não somente bebeu da cultura greco-latina, mas anunciou abertamente suas fontes de inspiração.

Segundo Jean-Pierre Collinet (1991), não foi La Fontaine quem fez renascer o gênero fábula. Ao reconhecer toda a importância do fabulista francês na valorização da fábula, ele diz também que

[não] se deve acreditar que o poeta ressuscitou um gênero em desuso, negligenciado, criticado, caído no esquecimento. Depois de ter atravessado a Idade Média através de Marie de France e dos isopetos, tirados de Esopo, ou dos avionetos, assim denominados porque derivados de Avianus, a fábula, já no século XVI, interessava aos humanistas de toda a Europa, da Itália à Alemanha, à Flandres. Como testemunho desse interesse, há edições bem difundidas na época, a de Esopo por Dorpius, ou a utilização de vários apólogos pelo jurista milanês André Aciat nos seus emblemas. Na França, Robert Estienne editou, em latim, as fábulas de Esopo precedidas pela vida de Planudo e seguidas pelos apólogos neolatinos do italiano Bevilacqua, mais conhecido pelo nome de Abstemijs (COLLINET, 1991 p. XXVII).³

O século XVII na França, afirma Butor (2007, CD 2), é uma imediata continuidade do humanismo do Renascimento, seja na cultura e na imaginação, na língua e no pensamento, na concepção do mundo e na organização da sociedade. Para este autor, há uma aproximação entre o humanismo e *l'honnête homme*⁴, além de uma adesão harmoniosa entre o conhecimento dos antigos e as novas descobertas. Não há contradição entre o antigo e o novo, muito pelo contrário, há uma soma dos dois. Apesar da existência do Barroco na França, até aproximadamente a primeira metade do século em questão, não se pode negar que o século XVII francês é o século do Classicismo por excelência, por essa razão é que os artistas da época foram escolhidos como modelo a ser seguido durante, pelo menos, os dois séculos posteriores.

3 As traduções do par linguístico francês/português deste capítulo são todas de nossa autoria. Original: “[il] ne faut pas croire non plus que le poète ressuscitait un genre en désuétude, négligé, décrié, tombé dans l’oubli. Après avoir traversé le Moyen Âge avec Marie de France et les Ysopets, tirés d’Ésope, ou les Avionnets, ainsi nommes comme dérivant d’Avianus, la fable avait, au XVIème siècle, suscité dans toute l’Europe l’intérêt des humanistes, de l’Italie à l’Allemagne et à la Flandre. En témoignent des éditions très répandues, comme celle d’Ésope par Dorpius, ou l’utilisation de plusieurs apologues par le juriste milanais André Aciat dans ses Emblèmes. En France, Robert Estienne avait, en latin, édité les fables d’Ésope, précédées de sa vie par Planude, et suivies par les apologues néo-latins de l’Italien Bevilacqua, plus connu sous son nom savant d’Abstemijs.” (COLLINET, 1991 p. XXVII).

4 No século XVII, o *honnête homme* representa o homem ideal, aquele que obedece aos valores sociais, morais e intelectuais do seu tempo. Sabe se comportar em sociedade, é galante e cortês. Sua educação vai além da polidez, manifesta formação de caráter, é culto mas não vive ostentando erudição.

La Fontaine, enquanto fabulista e escritor do século XVII francês, é um dos autores que teve, e ainda tem, suas fábulas escolhidas como modelo. Ele escreve sobre princípios básicos que movem a humanidade: as questões abordadas nas fábulas têm relação com a vida, com o sentido da vida, com a atitude das pessoas. Os temas tratados são expostos de uma maneira inteligível, por meio de exemplos simples, com certa pinçada de comicidade, de humor. Tudo isso é feito de uma forma divertida, pois são os animais (na maioria das vezes) que trazem à tona todas essas questões humanas. São valores de seres racionais transmitidos por seres irracionais. As fábulas podem ser definidas como uma pequena estória, em verso ou em prosa, que tem por objetivo transmitir um ensinamento determinado, quase sempre através de uma moral.

O gênero fábula no século XVII, segundo Collinet (1991), continuou bem disseminado. As fábulas sempre estiveram presentes, eram mencionadas nas situações mais diversas, desde os exercícios escolares até os discursos dos doutos. O autor coloca ainda que nesse século, a fábula estava em todos os lugares,

[...] ornando o discurso ou a conversa, completando o discurso eloquente de um advogado através de um exemplo familiar quando este se encontrava quase sem argumentos, condensando a ideia moral e oferecendo uma forma concreta que provocava impacto e que se gravava com mais facilidade (COLLINET, 1991, p. XXVIII)⁵.

Por meio da fábula o ser humano pode satisfazer sua necessidade natural de usar a comparação e a imagem para explicar melhor seu pensamento, suas ideias. O importante das fábulas de La Fontaine não é somente *o que* se conta, pois os temas já faziam parte do imaginário coletivo desde Esopo (620 a.C. – 564 a.C.), mas sim *como* se conta. A unicidade da obra de La Fontaine está no *modus dicendi* e não nos temas. Como diz Collinet (1991, p. XXIX), no século XVII “uma tradição (da fábula) pré-existe, porém em estado difuso” era necessário recolhê-las e fixá-las, como foi feito mais tarde por Charles Perrault em relação ao conto infantil. Ele esclarece ainda dizendo que era necessário dar a fábula,

[...] a dignidade de objeto literário, pois ela não tinha muito a perder adquirindo a cor de uma forma poética para facilitar a memorização e por consequência assegurar a perpetuação, era necessário vestir a fábula de

5 La fable, au XVIIe siècle, se rencontre partout, ornant le discours ou la conversation, supléant par un exemple familier à l'éloquence de l'avocat lorsqu'il se trouve à bout d'arguments, condensant l'idée morale et l'offrant sous une forme concrète qui frappé et se grave davantage.

maneira a que ela pudesse ser aprazível para os leitores honestos” (COLLINET, 1991, p. XXX)⁶.

Coube então à La Fontaine realizar o trabalho que elevou o *status quo* da fábula. Para o fabulista francês, a retomada de temas está relacionada à ideia de compartilhamento literário gerando nova literatura. Ele se coloca como continuador e renovador do gênero fábula. Mas ao situar a arte da fábula em língua francesa, se apresenta como pioneiro. Vejamos suas próprias palavras, primeiro na fábula XVIII do quarto livro e depois no prefácio de 1668:

A união faz a força. Quem diz não sou eu,
mas sim o escravo frígio, que outrora escreveu
o que abaixo transcrevo, e se alguma inserção
acrescentei, não foi por querer tornar meu
o que é dele somente. Essa vã pretensão teve Fedro,
não eu, que só quis adaptar nossos costumes de hoje ao texto original [...] (LA FONTAINE, 1989, p. 279).

E ainda:

Não foi Sócrates o único a considerar como irmãs a Poesia e as fábulas. Fedro também deixou dúvidas a esse respeito, e pela excelência de sua obra podemos avaliar a do príncipe dos filósofos. Depois de Fedro, Avieno tratou do mesmo assunto. Por fim, seguiram-nos os modernos: temos exemplos não só entre os estrangeiros, como também entre nós. É verdade que quando os nossos trabalharam nisto, a língua era tão diferente da atual que não nos resta senão considerá-los como estrangeiros. Isto não me desviou absolutamente do meu objetivo; ao contrário, animou-me a esperança de que, mesmo não me saindo bem desta empresa, pelo menos me seria concedida a glória de tê-la iniciado (LA FONTAINE, 1989, p. 35)⁷.

O prefácio da sua primeira coletânea de fábulas é um dos textos no qual o fabulista explica a influência de autores clássicos sobre sua obra. Este prefácio é explicativo e teórico. Ele pode ser dividido em quatro partes principais: o desejo de colocar em verso os apólogos de Esopo, a execução desse desejo, a serventia da obra e a maneira como a realizou. Cada uma das seqüências está sob a égide de um mestre da Antiguidade Clássica, sendo eles: Sócrates, Quintiliano, Platão e Horácio.

6 [...] de promouvoir à la dignité d'objet littéraire, qu'elle ne tendait que trop à perdre, de couleur dans une forme poétique pour en faciliter la memorization et en assurer par voie de consequence la perpetuation, d'habiller enfin de sorte qu'elle puisse plaire aux lecteurs honetes gens.

7 A tradução do prefácio da obra *Fábulas*, assim como das fábulas utilizadas neste capítulo, é de Eugênio e Milton Amado (1989).

Na primeira parte, o poeta justifica sua vontade de versificar os apólogos de Esopo e se desculpa por não ter respeitado as exigências da brevidade, mas afirma, porém, que o fato de não tê-las respeitado foi compensado por um toque de alegria. Continuando, relata a história de um sonho tido por Sócrates no qual é revelada a irmandade entre a poesia e as fábulas. Nesse momento, ele faz alusão às musas gregas inspiradoras da criação artística. Através da autoridade do filósofo grego, La Fontaine justifica suas fábulas em verso. Ele não quer separar a poesia da retórica:

[...] lembrou-se Sócrates por fim do relacionamento que existe entre a Música e a Poesia: era possível que os deuses se estivessem referindo a esta última. Não existe boa poesia sem harmonia, mas também não existe poesia alguma sem ficção, e Sócrates somente sabia dizer a verdade. Por fim, ele encontrou uma saída: escolher fábulas que contivessem algo de verdadeiro, como o são as de Esopo. O filósofo então dedicou os derradeiros momentos de sua vida a pô-las em verso (LA FONTAINE, 1989, p. 34-35).

Na segunda parte, isto é, na execução do projeto, La Fontaine se coloca à disposição do público para ser julgado pela sua obra, mas adverte que modificou o estilo dos originais, pensando no seu público desejoso de novidade e de alegria. Nessa sequência, Quintiliano é quem legitima as escolhas estéticas do fabulista, embora tenha dito que não se deve exagerar no caráter alegre das narrações.

[...] julguei que era necessário, à guisa de compensação, inserir na obra um toque de alegria maior que o existente no original. [...] Há que se tentar uma compensação qualquer, e foi o que fiz, com ousadia tanto maior quanto mais nos lembrarmos do que disse Quintiliano: não devemos exagerar no caráter alegre de nossas narrações. Não é necessário justificar a recomendação; basta que a tenha dito Quintiliano (LA FONTAINE, 1989, p. 36).

Na terceira parte, o autor explica a serventia e a matéria da sua obra: através do apólogo é transmitido um ensinamento moral e intelectual tanto para os adultos quanto para as crianças. O mestre dessa etapa é Platão, que ao banir Homero da sua República acolhe e dá lugar de destaque ao sábio Esopo, confirmando, dessa maneira, a utilidade didática das fábulas.

A última e quarta sequência é apadrinhada por Horácio, cujo ensinamento sugere que se rompa com as regras estéticas e as leis da arte poética em favor do bom gosto e do prazer. Para Horácio o desrespeito aos costumes antigos seriam justificáveis se cometidos a favor da beleza e da graça. No caso do apólogo, os costumes antigos estariam representados pela

indissolubilidade das duas partes que o formam, ou seja, o corpo e a alma. O corpo é a fábula; a alma, a moral.

Em suma, como tão bem resumiu Patrick Dandrey (1995), parece que de uma maneira geral, no seio das quatro sequências do prefácio, a ótica de La Fontaine, quando reflete sobre seu trabalho, visa esclarecer com destreza, um conjunto de relações apropriadas, de medidas delicadas e de arbitragens sutis. Primeiro entre um gênero didático, gnômico e a ornamentação poética que pretende adotar. Em seguida, entre a elegância retirada da brevidade, indiscutível e indispensável, e o charme inerente da alegria. Ademais, entre o ser humano, medida de tudo, e o universo dos animais, das plantas e das coisas e para terminar, entre as duas partes da fábula, seu corpo e sua alma.

Com base na análise do prefácio, passamos a conhecer um pouco do pensamento de La Fontaine, da sua herança intercultural e a entender sua proposta de renovação literária e seu *modus operandi* na criação das fábulas. Ao mesmo tempo em que os temas permanecem, são renovados pelo dizer poético do tradutor ao serem traduzidos para um novo sistema literário.

A seguir veremos de que maneira a obra lafontainiana permanece no tempo. Depois da análise do aspecto temporal, passaremos então a pesquisar, mais adiante, o aspecto espacial.

2 A Obra de La Fontaine ao Longo do Tempo

Nesta etapa, nossa meta é apresentar o aspecto temporal na obra de La Fontaine em francês. Não temos dúvidas de que o alcance, a permanência e o reconhecimento de qualquer obra literária é resultado de uma gama de fatores e de sistemas culturais em jogo. Contudo, a permanência através do tempo nos parece um elemento importante dessa trama porque, como comenta Lefevre (2007), é significativo que obras literárias canonizadas há vários séculos tendam a permanecer seguras em suas posições. Esse fato pode indicar uma tendência conservadora do sistema literário, além do poder da reescrita. Enquanto a obra literária em si, permanece canonizada, diz Lefevre (2007, p.40), a reescrita muda para adequar-se às novas poéticas dominantes das culturas de chegada. Para nós, a longevidade da obra no sistema fonte, lhe concederia uma certa independência, ela passaria a existir *per se*. Como diziam os latinos, *tempus dominus rationis est*.

Entendemos como aspecto temporal a configuração do fluxo de publicações ao longo do tempo, ou seja, a existência ou não de publicações em um dado período considerado e a maneira como este fluxo se organiza. Para melhor observar esse aspecto temporal, decidimos

fazer busca restrita a obras de La Fontaine em língua francesa, língua materna do autor. Nossa pesquisa se limita às obras em francês porque dessa maneira pode-se medir melhor a ação do tempo em relação à longevidade da obra em si, no seu próprio sistema de origem, sem a interferência das reescritas.

A coleta de dados foi realizada durante o mês de maio de 2014 no *WorldCat*⁸, que, segundo informação contida no próprio *site*, representa a maior rede *online* de catalogação compartilhada de bibliotecas do mundo. De fato, o *WorldCat* pertence à OCLC - *Online Computer Library Center, Incorporated* - uma cooperativa mundial de bibliotecas existente desde 1967. A administração e a organização da cooperativa cabem aos seus membros que a dirigem e a sustentam. A cooperativa OCLC possui membros em mais de 100 países e conta com a cooperação de milhares de bibliotecas, arquivos e museus⁹.

Não restam dúvidas de que o princípio de catalogação compartilhada *online* do *WorldCat* é valioso. Essa ferramenta favorece a realização de pesquisas relevantes que, sem ela, não seriam possíveis. Porém, é preciso advertir que determinados resultados apresentam inconsistências ou são lacunares. Apesar disso, não descartamos a importância e a validade da ferramenta, sobretudo quando não há necessidade de exatidão nos resultados.

Esclarecemos que não temos a intenção de elencar de forma precisa e exata todas as publicações de La Fontaine. Afinal um estudo de tamanha envergadura é utópico, além de impossível de ser realizado por meio do *site* em questão. No que diz respeito ao *WorldCat*, sabemos que nem todas as bibliotecas fazem parte desse catálogo *online* e que nem todas as obras pertencentes às bibliotecas cadastradas estão catalogadas. Ainda, é preciso levar em conta que o *site* é constantemente alimentado, a todo momento pode acontecer a inclusão de bibliotecas e de obras na rede. Em resumo, tomando como base o *WorldCat* somos capazes de obter um esboço representativo das obras de La Fontaine existentes em um número considerável de bibliotecas. Dessa maneira, podemos vislumbrar o movimento de publicação da obra do fabulista, saberemos com que frequência sua obra é publicada, saberemos como sua obra perdura no tempo.

A primeira busca realizada no *WorldCat*¹⁰ foi lançada da seguinte maneira: “La Fontaine → livros → francês”. O período de tempo considerado nesta primeira busca foi disponibilizado pelo próprio *site*, ou seja, obras publicadas de 1671 até o ano 2005.

8 <https://www.worldcat.org/>

9 <http://www.oclc.org/pt-americalatina/about/cooperation.html>. Acesso em 05.06.2023.

10 Iniciamos as pesquisas no *WorldCat* nos meses de dezembro de 2013 e janeiro de 2014. Para a primeira e a segunda buscas, os dados foram coletados no dia 15 de dezembro de 2013.

<http://www.worldcat.org>

Em seguida, devido ao resultado da busca inicial, sentimos a necessidade de uma busca mais detalhada para saber, especificamente, sobre as publicações da obra *Fábulas*. Lançamos, então, a busca: “fables La Fontaine → livros → francês”. Insisto em lembrar que esta segunda pesquisa desta primeira etapa continua restrita a obras em língua francesa. O período de tempo considerado aqui foi disponibilizado pelo *site*, isto é, obras publicadas de 1688 a 2011.

Ao lançar uma busca no *WorldCat*, o *site* oferece dois resultados possíveis para a mesma busca, um resultado nomeado “todos os formatos”, outro nomeado “busca refinada”, e ainda há a possibilidade de detalhamento da busca refinada por data de publicação. Por essa razão, obtivemos três resultados diferentes para uma mesma busca.

Já que para nossa pesquisa as publicações que interessavam eram as de autoria de La Fontaine, tomamos a decisão de considerar o resultado da rubrica “busca refinada” porque nela estão inclusas, em princípio, livros de autoria La Fontaine, deixando de fora teses e dissertações, por exemplo.

2.1 Publicações / obras diversas

“La Fontaine → livros → francês”

Período de tempo considerado : 1671-2005

Tabela 1: Busca refinada: publicações / obras diversas

Busca refinada	Número de obras
Autor	
- Jean De La Fontaine	3.051
- Jean De [La Fontaine	01
- La Fontaine Jean De	01

Conforme pode ser visto na Tabela 1, o total de obras catalogadas é de 3.053. Visto que o *site* disponibiliza os anos em que há publicações catalogadas e a quantidade de obras publicadas naqueles anos, decidimos também investigar os dados somando as obras por ano de publicação. Ao somarmos todas as obras ano a ano, obtivemos um segundo resultado, ou seja, um total de 2.871 obras de La Fontaine. Não encontramos justificativas para essa diferença de resultados. Como no caso do fabulista francês o tempo de publicação é considerável, são 337 anos, agrupamos o número de obras em espaços de tempo de aproximadamente cinquenta anos, para poder observar com mais clareza o movimento de publicação das obras, conforme a tabela abaixo.

Tabela 2: publicações por período / obras diversas

Período de publicação	Número de obras
1671–1700	43
1701 – 1750	54
1751 – 1800	152
1801 – 1850	444
1851 – 1900	924
1901 – 1950	688
1951 – 2000	539
2001 – 2005	27
1671 – 2005	TOTAL 2.871

Com base na tabela acima, observa-se um *continuum* de publicações desde 1671 até de 2005¹¹. O ano de 1695 foi o ano da morte do fabulista, logo, não podemos deixar de observar que as primeiras obras catalogadas foram obras publicadas com o autor ainda vivo. No século XVII, foram publicadas 43 obras. No século seguinte, houve 206 publicações. O século XIX poderia ser visto como *O século* de La Fontaine no que diz respeito ao número de obras publicadas, já que contabilizamos 1368 publicações nesse período. Não se pode esquecer, no entanto, que esse grande número de publicações pode estar relacionado à Revolução Industrial. No artigo *Do papiro ao papel manufaturado*¹², sobre a história do livro, Cinderela Caldeira (2002), comentando sobre as mudanças na fabricação de impressos, afirma que a partir do século XIX além de inovações tecnológicas, houve um aumento na oferta de papel para impressão de livros e jornais. Esses fatos certamente influenciaram as publicações de obras de La Fontaine. O século XX também não ficou muito atrás, somamos 1.227 obras. E nos primeiros cinco anos do século XXI, temos 27 livros publicados.

Ainda com a primeira busca, ou seja, “La Fontaine → livros → francês”, ao somar o número de publicações por ano, observamos que o ano em que mais se publicou La Fontaine desde 1791, foi o ano de 1995, com um total de 75 livros. Inferimos que o motivo para tal acontecimento tenha sido o aniversário de trezentos anos da morte do fabulista. Contudo, não constatamos esse fato nem no centenário nem no bicentenário de morte do autor. Nossa hipótese é de que nos séculos anteriores a política do mercado editorial era outra, além de a capacidade de produção livresca ser menor do que a do século XX. Com o fito de conhecer os títulos

11 Dados coletados dia 15 de dezembro de 2013. Nesse dia, o ano de 2005 aparece como o último ano de publicação catalogado. Observamos, no entanto, que essas datam sofrem variação. Em dias anteriores e posteriores ao dia 15 vimos algumas obras publicadas em 2008. Logo, concluímos que pode haver oscilação quanto a certos dados fornecidos por esse *site*.

12 <http://www.usp.br/espacoaberto/arquivo/2002/espaco24out/vaipara.php?materia=0varia>. Acesso em 21/09/2014.

publicados durante o tricentenário, pesquisamos detalhadamente cada título e percebemos que, na realidade, ao invés de 75 obras estavam catalogadas 77. Assim como na pesquisa precedente, constatamos uma diferença entre o resultado da busca geral e o da busca detalhada. Como dito, não há informações suficientes no *site*, para se saber a origem dessa diferença de resultados. Isto posto, dos 77 livros publicados em 1995, 53 são livros de fábulas. Nesse conjunto de 53 livros de fábulas, há obras com a sua integralidade, algumas coletâneas de *melhores fábulas* e algumas obras com um pequeno número de fábulas, e até com uma só fábula. Entre os 24 livros restantes, há reedições de outras obras do fabulista, algumas obras críticas e outras obras comemorativas do tricentenário, como catálogos de exposições, por exemplo.

Observamos, na pesquisa dos títulos lançados em 1995, que 68,83% das publicações daquele ano é composta por livros de fábulas. Diante dessa ocorrência, tornou-se importante uma segunda busca direcionada às publicações específicas de livros de fábulas. Ficamos nos perguntando qual o peso e o lugar das fábulas no decorrer do tempo. Qual o fluxo de publicações da obra *Fábulas* em francês. Realizamos, assim, a segunda busca já mencionada anteriormente: “fables La Fontaine → livros → francês”. Por meio dessa pesquisa foi possível termos uma visão mais precisa da importância do fabulário em relação às outras obras do autor.

2.2 Publicações / Fábulas

“fables La Fontaine → livros → francês”

Período de tempo considerado : 1688-2011

Tabela 3: Busca refinada: publicações / Fábulas

Busca refinada	Número de obras
Autor	
- Jean De La Fontaine	1.982
- Jean De] [La Fontaine	01
- La Fontaine Jean De	01

A tabela acima apresenta o resultado da busca “fables La Fontaine → livros → francês”. A soma das obras nela contidas chega a um total de 1.984 publicações de fábulas. Ou seja, aproximadamente 69% do total das 2.871 obras anteriormente consideradas.

Na Tabela 4, a seguir, apresentamos o número de publicações por período de cinquenta anos.

Tabela 4: publicações por períodos / *Fábulas*

Período de publicação	Número de obras publicadas
1688 – 1700	47
1701 – 1750	24
1751 – 1800	148
1801 – 1850	332
1851 – 1900	508
1901 – 1950	452
1951 – 2000	406
2001 – 2011	92
1688 – 2011	TOTAL 2.009

A partir da tabela acima, é possível observar o constante movimento de publicações da obra *Fábulas*. Como se pode observar, não há períodos de cinquenta anos sem publicações. São 2.009 publicações ao longo de 323 anos. Se dividirmos esse número pelo tempo ($2.009 / 323$) teremos uma média de seis publicações por ano. Claro que esse resultado é hipotético, mas de toda forma, representa a presença constante da obra de La Fontaine junto ao público leitor.

Com o objetivo de manter o mesmo método de avaliação da Tabela 2, realizamos, na Tabela 4, a contagem de publicações por século. Desta feita, temos 47 obras publicadas no século XVII e 172 no século XVIII. Em seguida, no século XIX, observamos um aumento considerável do número de publicações: são 840. O século XX é aquele em que se constata o maior número de obras de La Fontaine, com a publicação de 858 livros de fábulas. Já nos primeiros doze anos do século XXI, temos 92 livros de fábulas publicados. Diante desse resultado concluímos que as *Fábulas*, e algumas outras obras de La Fontaine, são reeditadas ininterruptamente desde o século XVII.

Tomando como base o exame dos resultados obtidos com as buscas no *WorldCat*, é possível afirmar que desde o século XVII, La Fontaine faz parte dos autores sempre presentes na literatura de língua francesa. Não somente a obra de La Fontaine, em si, é publicada como também é pesquisada, encontramos obras de referência sobre o fabulista e também trabalhos acadêmicos. Embora haja publicações de várias obras lafontainianas, confirmamos a preponderância da obra *Fábulas* em relação às outras obras. As traduções da obra de La Fontaine seguirão a tendência do sistema de origem do autor no que diz respeito à valorização e ao reconhecimento das *Fábulas* em detrimento das outras obras.

3 A Obra de La Fontaine em Sistemas Literários Variados

Após a análise do aspecto temporal da obra de La Fontaine, ou seja, a sua permanência ao longo do tempo, pesquisaremos neste momento o aspecto espacial. Neste contexto, consideramos aspecto espacial o espaço literário e conseqüentemente geopolítico no qual penetra a obra literária. Quando nos referimos ao aspecto espacial da obra de La Fontaine, estamos fazendo referência à presença da obra do fabulista em sistemas literários e linguísticos variados através da publicação de traduções de sua obra em sistemas culturais distintos.

Conforme dito anteriormente, a análise do aspecto espacial corresponde ao terceiro momento deste capítulo. Nossa análise sobre este aspecto apoiar-se-á em dados obtidos por meio de busca lançada em primeiro lugar no *site WorldCat*¹³ e em segundo lugar no *Index Translationum*¹⁴. Decidimos pesquisar nesses dois sites porque sendo nosso objetivo encontrar as línguas para as quais foi traduzida a obra de La Fontaine, não poderíamos nos restringir à pesquisa no *WorldCat*.

Nesta etapa nos interessa saber se a obra de La Fontaine é muito traduzida e se ela está presente em muitos sistemas literário-culturais diferentes. Para isto seguiremos o mesmo método adotado anteriormente. Lançaremos a busca “La Fontaine → formato – livros” e analisaremos os resultados por meio de tabelas. Manteremos os dois tipos de quadros adotados antes e acrescentaremos um terceiro quadro em que constarão as línguas para as quais foram traduzidas as obras de La Fontaine, assim como a quantidade de obras em cada língua.

3.1 *WorldCat*

Busca todas as línguas

“La Fontaine → livros”

Período de tempo considerado pelo *site*:1709-2010

Tabela 5: Busca refinada: publicações todas as línguas

Busca refinada	Número de obras
Autor	
- Jean De La Fontaine	5.030
- Jean De] [La Fontaine	02
- La Fontaine Jean De	01

13 Os dados registrados são do dia 27 de janeiro de 2014.

14 Os dados registrados são do dia 25 de maio de 2014.

A tabela acima apresenta os resultados da busca no *WorldCat* “La Fontaine → livros”. Nele apresentamos os resultados da rubrica “busca refinada”, onde estão catalogadas 5.033 obras.

Embora nosso objetivo principal na análise do aspecto espacial da obra de La Fontaine seja conhecer as línguas para as quais a obra foi traduzida, apresentaremos o número de obras publicadas por período de cinquenta anos nas mais diversas línguas para termos uma ideia do fluxo das traduções no tempo. Esses dados estão expostos no quadro abaixo.

Tabela 6: publicações por períodos / todas as línguas

Período de publicação	Número de obras publicadas
1709 – 1750	33
1751 – 1800	141
1801 – 1850	359
1851 – 1900	974
1901 – 1950	798
1951 – 2000	1.880
2001 – 2010	287
1709 – 2010	TOTAL 4.472

Na tabela acima repetimos o método já aplicado nas outras duas buscas. Neste quadro apresentamos detalhadamente o número de publicações por períodos de cinquenta anos. Vê-se que foram catalogadas no *WorldCat* desde o ano de 1.709 até o ano de 2010, 4.472 obras de La Fontaine em diversas línguas.

Analisados estes dados, vejamos na tabela abaixo as línguas para as quais foram traduzidas as obras de La Fontaine.

Tabela 7: traduções de La Fontaine / línguas alvo

Língua	Número de Publicações
* Língua indeterminada	332
01 – Inglês	288
02 – Alemão	243
03 – Espanhol	130
04 – Holandês	75
05 – Italiano	65
06 – Turco	62
07 – Catalão	52
08 – Dinamarquês	51
09 – Occitano	35
10 – Japonês	34
11 – Latim	29

12 – Hebraico	25
13 – Africâner	24
14 – Polonês	23
15 – Vietnamita	21
16 – Chinês	20
17 – Sueco	18
18 – Crioulo e pidgins - francês	17
19 – Húngaro	17
20 – Basco	16
21 – Tcheco	16
22 – Grego moderno	16
* Múltiplas línguas	16
23 – Português	16
24 – Árabe	13
25 – Macedônio	10
26 – Russo	10
27 – Esperanto	08
28 – Esloveno	07
29 – Bretão	06
30 – Crioulo e Pidgins outros	06
31 – Coreano	06
32 – Persa	06
33 – Sérvio	06
34 – Albanês	05
35 – Finlandês	05
36 – Romeno	05
37 – Ucraniano	05
38 – Armênio	04
39 – Croata	04
40 – Indonésio	03
* Línguas diversas	03
41 – Turco-Otomano	03
42 – Romanche	03
43 – Iídiche	03
44 – Búlgaro	02
* Línguas germânicas	02
45 – Alsaciano	
46 – Suíço-alemão	
47 – Irlandês	02
48 – Crioulo haitiano	02
49 – Malgaxe	02
50 – Provençal	02
51 – Tailandês	02
52 – Galês	02
53 – Berbere	01
54 – Bósnio	01
55 – Estoniano	01
56 – Grego antigo	01
57 – Hindi	01
58 – Laociano	01

59 – Letão	01
60 – Norueguês	01
61 – Papiamento	01
* Outra língua românica	01
62 – Língua catalã	
63 – Escocês	01
64 – Aramaico	01
65 – Tâmil	01
66 – Valão	01
TOTAL	1792

Na tabela acima, apresentamos 66 línguas para as quais foram traduzidas obras de La Fontaine juntamente com a quantidade de publicações catalogadas em cada uma delas. Mais do que o número de publicações, é o número de línguas que nos interessa. Entretanto, é certo que a relação língua/quantidade de publicações pode revelar aspectos importantes a serem analisados. Embora saibamos que o *site* em questão não nos oferece dados exatos nem definitivos, a quantidade e a diversidade de línguas já catalogadas demonstra o vasto alcance da obra lafontainiana pelo mundo.

Pensando em língua como veículo literário-cultural, ao observarmos as línguas elencadas no Tabela 6, identificamos línguas representantes de sistemas literário-culturais centrais como o inglês e o alemão, por exemplo, línguas representantes de sistemas literário-culturais periféricos – português, árabe e russo, entre tantas outras - e ainda línguas regionais periféricas que coexistem dentro de sistemas literário-culturais centrais, é o caso do occitano, do basco e do ídiche.

Ao que tudo indica, o sistema de classificação do *WorldCat* não está isento de inconsistências, são sobretudo lacunas que aparecem em determinados lugares e buscas específicas. No entanto, isso não invalida a ferramenta, pois o que buscamos aqui não são propriamente números exatos e comparações estatísticas, mas, sobretudo, um panorama o mais detalhado possível do número de traduções da obra de La Fontaine. Logo no início da tabela, por exemplo, observamos 332 publicações com a designação “língua indeterminada”. Quando da análise detalhada das fichas catalográficas dessas obras, descobrimos a partir das editoras que, na realidade, elas estavam assim designadas porque a língua da publicação não havia sido anotada. Pudemos perceber, no entanto, que nesse conjunto de publicações havia um pouco de tudo, mas tratava-se sobretudo de obras em francês. Além dessas últimas, conseguimos detectar nesta mesma categoria algumas obras em alemão, holandês, inglês, italiano, gascão e eslovaco.

Há também a classificação “múltiplas línguas”, que aparece logo após as publicações em grego moderno e que engloba dezesseis obras. Não encontramos a razão pela qual elas

estejam assim classificadas. Em pesquisa minuciosa, tudo que conseguimos obter em relação a essa classificação é que a opção “idioma” da ficha catalográfica está preenchida com o termo “múltiplas línguas”. Por falta de informação nas fichas catalográficas, duas obras ficaram sem que soubéssemos o idioma no qual foram escritas. Por essa razão, das dezesseis publicações, chegamos a descobrir a origem de quatorze. Os dados que nos permitiram descobrir o idioma da publicação foram o título, a cidade e a editora. Ante as informações encontradas, descobrimos que o grupo “múltiplas línguas” é composto por uma obra em espanhol, uma em alemão, uma em gascão, uma em bassa (língua dos Camarões), uma em vietnamita, uma bilíngue inglês/francês, duas em italiano, duas em árabe vulgar, quatro em latim e as duas de origem desconhecida.

“Línguas diversas” é outra classificação presente no quadro em análise, vindo logo abaixo das publicações em indonésio. Fazem parte desse conjunto, três obras, duas em catalão e uma publicada na Holanda. Nossa suposição é de que esta última esteja escrita em quatro línguas, pois o título aparece em francês, holandês, alemão e inglês.

Diante das informações contidas na tabela em estudo e dos esclarecimentos que acabamos de fazer, é inegável afirmar que a obra de La Fontaine está presente em uma quantidade muito grande de países e de línguas. Ao pensarmos em termos literários e geolinguísticos concluímos que a obra do fabulista é de vasto alcance. Ela está presente em todos os continentes, no Caribe e no Oceano Índico. Das setenta línguas de tradução, 44 são línguas europeias. Dentro desse grupo, é bom lembrar, estão também as três línguas com maior número de falantes nas Américas, isto é, o inglês, o espanhol e o português.

Chama a atenção, no rol das traduções, aquelas em latim e grego antigo, visto que tanto o latim quanto o grego antigo são línguas que não são mais faladas. A partir dessas traduções, percebe-se que estas duas línguas continuam funcionando como línguas francas. Se pensarmos que os temas das fábulas de La Fontaine vieram em grande parte de obras gregas e latinas, essas traduções são como uma volta às fontes. Um movimento circular em que os temas literários se auto-alimentam e alimentam as literaturas. Teríamos, dessa maneira, temas do grego antigo incorporados pela cultura latina que ajudaram a introduzir o gênero fábula em francês e que voltaram para suas fontes.

Concernente às traduções de La Fontaine para as línguas regionais existentes na França, vemos esse fato como uma maneira de afirmação e valorização da cultura veiculada por essas línguas. Essas traduções refletem questões históricas e de política linguística. A tradução malgaxe, mesmo não refletindo as mesmas questões históricas das traduções em línguas regionais, poderia ser também um meio de valorização cultural. Em Madagascar apesar de o

malgaxe ser reconhecido como língua nacional, ele divide com o francês a posição de língua oficial, sendo esta última adotada como língua principal na educação e na administração. Outra questão de política linguística suscitada por essas traduções que acabamos de comentar, é levantada por José Lambert (2011) no ensaio *Em busca dos mapas-múndi das literaturas*. Lambert questiona o conceito de literatura nacional e salienta os descompassos entre as fronteiras linguísticas e as fronteiras políticas, como nos exemplos das línguas regionais. Segundo este autor,

[o] princípio das literaturas nacionais implica inevitavelmente uma definição restritiva e, portanto, normativa, da literatura a partir de concepções modernas e eurocêntricas, muito comprometedoras quando variam os quadros culturais (e literários) (LAMBERT, 2011, p. 26).

São pouquíssimas as traduções catalogadas em língua portuguesa, apenas dezesseis. Ora, sabemos por outras fontes que este dado não corresponde à realidade. Certamente há múltiplas razões para que isso aconteça. Uma delas seria, simplesmente, a falta de catalogação junto à OCLC por parte das instituições lusófonas. Por isso, lembramos da necessidade de relativizar as informações disponibilizadas pelo *WorldCat*, sem que no entanto, os dados obtidos sejam, por isso, invalidados. Como dissemos, apesar das lacunas em seus dados, consideramos que o *WorldCat* permanece como uma ferramenta válida para os objetivos que traçamos neste momento de nosso trabalho, a saber, a distribuição da obra de La Fontaine, em tradução, em boa parte do globo.

Como pudemos verificar, há pelo menos setenta línguas para as quais foram traduzidas obras do fabulista. E mesmo não apresentando dados exatos, nem cobrindo todas as publicações mundiais, podemos afirmar com base em dados reais, sem medo de errar, que as obras de La Fontaine estão presentes em diferentes e distantes sistemas literário-culturais.

3.2 Index Translationum

Tendo em vista as lacunas encontradas no *WorldCat*, a realização da pesquisa no *Index Translationum* mostrou-se ainda mais importante de ser realizada à época da pesquisa. A situação atual do Index Translationum apresenta uma defasagem temporal quanto ao envio de informações por parte dos estados membros da UNESCO. Conforme a última pesquisa que realizamos¹⁵ as contribuições mais recentes foram realizadas no ano de 2019 pela Alemanha.

15 Pesquisa realizada dia 06 de junho de 2023.

Na investigação realizada em 2014 nosso objetivo foi o de complementar os dados obtidos na pesquisa do *WorldCat*. Os resultados estão abaixo.

Busca todas as línguas

“ autor → La Fontaine”

Período de tempo considerado: 1976-2012

Tabela 8: Index Translationum

Língua	Número de Publicações
01 – Espanhol	135
02 – Turco	98
03 – Alemão	36
04 – Inglês	36
05 – Húngaro	19
06 – Catalão	14
07 – Sérvio	14
08 – Português	12
09 – Russo	12
10 – Chinês	11
11 – Búlgaro	11
12 – Holandês	11
13 – Polonês	11
14 – Albanês	09
15 – Romeno	09
16 – Dinamarquês	08
17 – Sérvio-Croata	08
18 – Tcheco	08
19 – Croata	06
20 – Japonês	06
21 – Crioulo francês	05
22 – Italiano	05
23 – Occitano	05
24 – Basco	04
25 – Estoniano	04
26 – Finlandês	04
27 – Grego Moderno	04
28 – Macedônio	04
29 – Sueco	04
30 – Bretão	03
31 – Árabe	02
32 – Coreano	02
33 – Eslovaco	02
34 – Esloveno	02
35 – Alsaciano	01
36 – Dialeto francês (gallo)	01
37 – Dialeto francês	01

(poitevino, occitano, valão, provençal)	
38 – Gascão	01
39 – Irlandês	01
40 – Letão	01
41 – Lituano	01
42 – Moldavo	01
43 – Tamazight, Atlas Central	01
TOTAL	533

A Tabela 8 foi construída a partir dos dados colhidos no *site Index Translationum*. Como se pode observar, as línguas mais traduzidas são o espanhol, o turco, o alemão e o inglês. Comparando-a com a tabela anterior, não há surpresas nem grandes diferenças nos dados. Afora o fato de que esta tabela contém uma quantidade menor de línguas e de obras catalogadas. Isso significa que os dados do *WorldCat*, apesar de todas as inconsistências, devem ser considerados. As informações contidas no *WorldCat* são mais abrangentes do que as do *Index Translationum*. De todas as línguas catalogadas nesta segunda tabela, apenas quatro não o tinham sido anteriormente, são elas: eslovaco, lituano, moldavo e timazight, língua falada na região do Atlas Central.

4. Considerações finais

Através do aproveitamento de temas de fábulas gregas e latinas confirmamos que a obra de La Fontaine relaciona-se claramente com obras de autores clássicos. Essas trocas e importações literárias comprovam a abertura e interatividade dos sistemas culturais. As fábulas lafontainianas, e suas traduções, não fogem a esses princípios ao marcar presença em sistemas literários diversos.

Com base nas pesquisas realizadas, chegamos à conclusão de que, desde o século XVII, a obra de La Fontaine permanece no tempo. Não somente a obra do fabulista nunca deixou de ser publicada, mas também foi, e continua sendo, fonte de trabalhos acadêmicos. Sob este aspecto, foram encontrados vários estudos em francês sobre La Fontaine e sua criação literária.

Quanto ao aspecto espacial, apesar de já sabermos de antemão que as obras de La Fontaine foram e são traduzidas para uma grande variedade de línguas, o resultado da pesquisa foi surpreendente, no sentido em que não imaginávamos um número tão elevado de línguas de tradução e, conseqüentemente, de sistemas literário-culturais com a presença da obra do fabulista.

Ao término da nossa pesquisa, concluímos que por meio das traduções, as fábulas de La Fontaine são renovadas e permanecem através dos tempos. O resultado do estudo comprovou a presença de traduções de La Fontaine em setenta línguas, setenta sistemas literário-culturais. Entre elas, há línguas representantes de sistemas centrais, como, por exemplo, sistemas de língua inglesa, alemã e espanhola, e também de sistemas periféricos, como sistemas de língua portuguesa, sueca e coreana. Além disso, foi constatada a existência de traduções lafontainianas para línguas regionais periféricas, como o occitano, o catalão e o alsaciano. O resultado dessas investigações foi surpreendente porque revelou a vitalidade e abrangência da obra de La Fontaine, em um período de tempo que se estende desde o século XVII até nossos dias.

Referências

- BUTOR, Michel. **Petite histoire de la littérature française**. Coffret composto por 6 CDs, 1 DVD e 1 livro. Paris: Carnets Nord, 2008.
- CALDEIRA, Cinderela. **Do papiro ao papel manufaturado**. <http://www.usp.br/espacoaberto/arquivo/2002/espaco24out/vaipara.php?materia=0varia>.
- CARDOSO, Ana Cristina Bezzeri. **La Fontaine no Brasil: história, descrição e análise paratextual de suas traduções**. Tese. Doutorado. Florianópolis, SC. Universidade Federal de Santa Catarina,, 2015. 166 p.
- COLLINET, Jean-Pierre. **Fables, contes et nouvelles, v. 1**. In: COLLINET, Jean-Pierre. **Œuvres complètes de Jean de La Fontaine**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1991.
- DANDREY, Patrick. De l'art des devises à la poétique de l'apologue – La préface des Fables de La Fontaine (1668) à la lumière du traité des Devises du P. Le Moyne (1666). **Le Fablier** – Revue des Amis de Jean de La Fontaine, Château Thierry: Musée Jean de La Fontaine, n. 7, 1995.
- DANDREY, Patrick. **Quand Versailles était conté** – La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps. Paris: Les belleslettres, 2009.
- LA FONTAINE, Jean de. **Fábulas de La Fontaine**. Trad. Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- LAMBERT, José. **Literatura & tradução: textos selecionados de José Lambert**. Trad. Walter Carlos Costa. In: GUERINI, Andréia; TORRES Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

“Eu acabei sendo o meu nome”: análise sobre a tradução de nomes próprios na antologia *The Complete Stories*, de Clarice Lispector, tradução de Katrina Dodson

*Aurielle Gomes dos Santos*¹

*Sinara de Oliveira Branco*²

Introdução

Lefevere (2007) chama a atenção para como as culturas desenvolvem o que o autor chama de “abreviações”. Trata-se de um sistema de alusões peculiar a cada grupo cultural cuja ativação se dá a partir de determinadas palavras ou frases. Sobre tais expressões, que funcionam como gatilho para emoções ou situações específicas, o autor salienta: “O tradutor pode traduzir a palavra ou frase e o estado de coisas correspondente sem muita dificuldade. O vínculo entre os dois, tão intimamente ligado com a cultura estrangeira, é muito mais difícil de se traduzir” (LEFEVERE, 2007, p. 95, 96). Para o autor, nomes próprios pertencem a essa “abreviação cultural”. É significativo pensar em como antropônimos estão conectados com a identidade cultural e subjetiva dos indivíduos e em como transmitir tais relações (o vínculo entre palavra e conotações) é particularmente desafiador em uma tradução. Na tradução do texto literário, tal problemática pode ser potencializada, uma vez que, como veremos a seguir, as nuances culturais e de sentido tendem a ser exploradas em um grau mais intenso nesse âmbito.

Alguns nomes de pessoas, ao contrário daqueles que não carregam significado aparente no texto e funcionam apenas para a identificação, podem ativar redes de relação com o contexto da história, com sentidos culturais e com a natureza das personagens (HERMANS, 2015; NEWMARK, 1988). Hermans (2015, p. 13, tradução nossa, grifo do autor) atenta para “a tendência do texto literário de ativar o potencial semântico de *todos* os elementos que o constituem, em todos os níveis”³. Dentre esses elementos, está o nome pessoal das personagens.

1 Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (PPGLE/UFCG). E-mail: aurielly_@hotmail.com.

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Associada IV da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), onde atua no Curso de Licenciatura em Letras-Inglês e no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE).

3 No original: “[...] the tendency of the literary text to activate the semantic potential of all its constituent elements, on all levels.”

Hermans (2015) identifica os nomes próprios literários que ativam esse potencial semântico como motivados ou carregados⁴. Nomes desse tipo podem apresentar-se na narrativa como sugestivos ou abertamente expressivos⁵; a diferença nessa distinção, de acordo com o autor, está no grau de conexão com o léxico da língua. Dessa forma, no caso de nomes expressivos, “os elos com o léxico do idioma e, portanto, a carga semântica do nome, são mais evidentes do que no caso dos nomes ‘sugestivos’ (HERMANS, 2015, p. 14, tradução nossa)⁶.”

O autor sugere algumas alternativas de estratégias para a tradução de nomes próprios, que dialogam com as propostas por Franco Aixelá (2013), utilizadas para a presente análise, explicitadas no tópico a seguir. O nome pode ser reproduzido no texto de chegada de maneira idêntica à encontrada no texto de partida; pode ser adaptado por meio de transcrição ou transliteração; pode ser substituído; ou traduzido – quando o nome em questão está entrelaçado ao léxico da língua de partida, de modo a adquirir significado. Newmark (1988), dá destaque a essa última alternativa e argumenta a favor desse tipo de tradução para antropônimos que produzem *undertones* (conotações sutis) na narrativa⁷. Vemos, portanto, como as potencialidades do nome pessoal podem se configurar na narrativa literária.

Itens Culturais-Específicos e estratégias de tradução

Normalmente, os Itens Culturais-Específicos (ICEs) aparecem no texto na forma de “instituições locais, ruas, personagens históricos, nomes de lugares, nomes próprios, jornais, obras de arte, etc. – que geralmente apresentarão problemas na tradução em outras línguas” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 191). Mas a dimensão de um ICE vai além, como vemos na tentativa de definição do autor:

Aqueles itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual

4 O autor utiliza os termos *loaded e motivated*.

5 O autor utiliza os termos *suggestive e expressive*.

6 No original: “[...] *the links with the lexicon of the language, and hence the semantic load of the name, are more in evidence than in the case of ‘suggestive’ names.*”

7 Nesse sentido, quando o nome está diretamente associado ao léxico da LP (língua de partida), o tradutor poderia traduzir a palavra que está implícita no nome próprio da LP para a LC (língua de chegada), para então naturalizar a palavra traduzida em um novo nome próprio que ainda está associado à LP. Newmark dá o exemplo da possibilidade de tradução do nome da personagem ‘Miss Slowboy’ para o alemão. Primeiro, se traduziria os lexemas *slow (flau)* e *boy (bub)*, o que geraria Flaubub, resultando, assim, na tradução ‘Flowboob’. Os sentidos do nome original são recuperados na tradução para o alemão, mas este ainda pode ser associado à LP. (NEWMARK, 1988, p. 215).

diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 193).

O autor rejeita a “ideia de que há ICEs permanentes, independente do par de cultura que está envolvido e da função textual (em um texto ou em outro) do item estudado” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 191, 192). Portanto, um ICE possui uma dinamicidade e, por isso, não existe de forma estanque, isolada ou independentemente de sua materialização textual. Por causa dessa natureza dinâmica, qualquer item linguístico que apresente um problema de tradução em decorrência da sua inexistência ou diferença de valor, no que tange a cultura fonte e alvo, pode ser considerado um ICE, “dependendo não apenas dele próprio, mas também da sua função no texto e de como é percebido na cultura de chegada” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 193).

A problemática provocada pela tradução dos ICEs aponta para a opacidade da língua, em vez de sua transparência: “Um ICE constitui, por exemplo, um problema de opacidade ideológica ou cultural, ou de aceitabilidade para o leitor comum ou para qualquer agente com poder na cultura alvo” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 193). A configuração de um item cultural-específico depende, portanto, da cultura de chegada.

O autor apresenta duas categorias básicas de ICEs: “nomes próprios e expressões comuns (por falta de um termo melhor para abranger o mundo de objetos, instituições, hábitos e opiniões, restritos a cada cultura e que não podem ser incluídos no campo dos nomes próprios)” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p.194). Neste capítulo, portanto, consideramos a categoria de nomes próprios literários, ou nomes escolhidos estrategicamente pelo autor para ativar relações de sentido com o contexto da história e com a natureza das personagens, como ICEs.

Ao apresentar as estratégias de tradução para tratar os ICEs, Franco Aixelá as categoriza, com base no grau de manipulação intercultural, em dois grupos principais – conservação e substituição. O tradutor, então, fará escolhas dentro desse espectro. Ele esclarece que pode haver casos que não parecem se encaixar em nenhuma das categorias e que, no mesmo texto, é possível o uso de estratégias diferentes para se tratar o mesmo item.

A primeira estratégia de tradução natureza conservativa citada por Franco Aixelá é a **repetição** – “quando os tradutores mantêm o máximo possível da referência original”, de modo a provocar estranhamento no leitor da cultura de chegada (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 196). Ainda no domínio da conservação, a estratégia da **adaptação ortográfica** “inclui procedimentos como transcrição e transliteração”, utilizada especialmente quando o tradutor lida com um alfabeto diferente (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 197). No caso da estratégia

conservativa da **tradução linguística (não-cultural)**, “o tradutor escolhe, em muitos casos, uma referência linguística muito próxima do original, aumentando sua compreensão ao oferecer uma versão da língua alvo que ainda pode ser reconhecida como pertencente ao sistema cultural do texto fonte” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 197). A **explicação extratextual** refere-se a quando o tradutor conserva o ICE, mas “considera necessário oferecer alguma explicação do significado ou implicações do ICE”, mas não o faz no corpo do texto (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 198); e a **explicação intratextual** acontece quando “os tradutores acham que podem ou devem incluir seu comentário em uma parte indistinta do texto, geralmente para não atrapalhar a atenção do leitor” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 198).

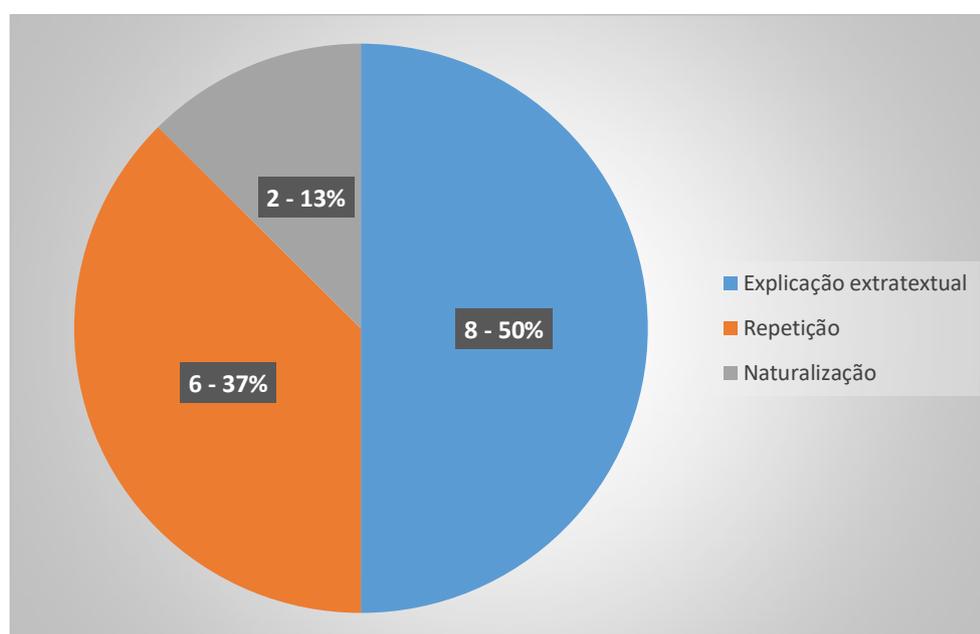
A primeira estratégia de natureza substitutiva citada por Franco Aixelá é o uso **sinônimos**, utilizados principalmente “para evitar repetir o ICE” (2013, p. 199). Já a **universalização limitada**, também de caráter substitutivo, ocorre quando “os tradutores acham que o ICE é muito obscuro para seus leitores ou que há um outro, mais comum, e decide substituí-lo”, porém eles ainda procuram um termo cultural do polo de partida, só que menos obscuro e específico (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 199); e no caso da **universalização absoluta**, “os tradutores não encontram um ICE mais conhecido ou preferem apagar quaisquer conotações estrangeiras e escolher uma referência neutra para seus leitores” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 199). Outro procedimento substitutivo é a **naturalização**, que acontece quando “o tradutor decide trazer o ICE para o corpus intertextual visto como específico pela cultura da língua alvo” (FRANCO AIXELÁ, 2013, p. 200). No extremo do espectro substitutivo de estratégias para tratar os ICEs estão a **eliminação** – “os tradutores consideram o ICE inaceitável nos níveis ideológico ou estilístico [...] ou, ainda, que é muito obscuro” e, por isso, preferem omiti-lo (2013, p. 200); e a **criação autônoma** – “em que os tradutores decidem que poderia ser interessante colocar algumas referências culturais não existentes no texto fonte para seus leitores” (2013, p. 200). São mecanismos mais radicais e menos utilizados do que os outros.

A tradução de nomes próprios literários na antologia *The Complete Stories*

Como discutimos anteriormente, todos os elementos que constituem a dimensão semântica de um texto literário merecem atenção. Em um texto clariceano, a presença dessas potencialidades é expressiva, de maneira que a percepção do tradutor acerca das conotações de elementos semânticos-culturais precisa estar aguçada para que possam ser exploradas ao

máximo. A questão dos nomes pessoais, e a maneira engenhosa como Clarice os manipula, permeiam sua obra. Para Moser (2017), a atenção que ela deu à questão da nomeação está ligada ao fato de a autora adotar um novo nome na sua infância, deixando de ser Chaya. Tendo tal informação em mente, vale pontuar como suas personagens relacionam nome e identidade, como Ângela Pralini, de *Um Sopro de Vida*: “Fiz uma breve avaliação de posses e cheguei à conclusão espantada de que a única coisa que temos que ainda não nos foi tirada: o próprio nome. Ângela Pralini, nome tão gratuito quanto o teu e que se tornou título de minha trêmula identidade” (LISPECTOR, 1978, p. 32, 33). A protagonista de *A paixão segundo G.H.* tornou-se seu nome: “O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro das minhas valises as iniciais G.H., eis-me” (LISPECTOR, 2009, p. 24). Dessa forma, os nomes de diversas personagens clariceanas podem ativar redes de relações e evocar reações no leitor. Mas o que dizer do leitor estrangeiro? No domínio dos contos, que estratégias a tradutora utilizou, portanto, para lidar com os nomes próprios literários?

Gráfico 1: Estratégias utilizadas na tradução de nomes próprios literários



Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

Como verificamos no gráfico acima, a estratégia tradutória mais utilizada foi a *explicação extratextual* que, como vimos anteriormente, ocorre quando o tradutor entende que é necessário fornecer algum tipo de explicação a respeito do termo em questão, no entanto, o faz fora do corpo do texto. Dentre os dezesseis nomes próprios literários que encontramos, a metade (oito) foi extratextualmente explicada. Outra estratégia de natureza conservativa

empregada de maneira recorrente na tradução desse tipo de nomes foi a *repetição*, utilizada em seis casos. Apenas dois ICEs dessa categoria foram substituídos ou domesticados, através da estratégia de *naturalização*. Analisaremos algumas ocorrências de tais estratégias, na tradução dessa primeira categoria, ao longo da antologia.

No segmento “Onde estivestes de noite”, encontramos o conto homônimo “*Where Were You at Night*”/ “Onde estivestes de noite”. Elementos profanos e sagrados se confundem nessa história sobre a busca hedonista de “supersensações”. Trata-se de uma narrativa construída por efeitos visuais, sonoros e sensoriais que permeiam os espaços e os indivíduos: “Fogo, grito, cor, vício, cruz” (LISPECTOR, 2016, p. 483). Judeus, escritores, milionários, padres e todos os que querem “viver em abundância” se unem para uma espécie de ritual orgástico comandado pela figura andrógena do/da Ele-ela/Ela-ele, personagem lasciva e envolvente, que como chama suas vítimas para a noite através de seus encantos. Na noite de sábado, atendem ao chamado e sobem à montanha – uma alegoria para um estado de renúncia dos medos e exploração dos instintos; no dia seguinte, ninguém se lembra ou prefere não se lembrar do que havia ocorrido: “Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-Deus.” (LISPECTOR, 2016, p. 493).

A/o Ela-ele/Ele-ela relata a experiência da personagem Psiu – alguém que não atendeu ao chamado da noite, da sirene, portanto, alguém que não se deixou entregar aos ímpetos humanos proibidos e cuja existência era atravessada por uma condição de autonegação: “sua vida era uma constante subtração de si mesma” (LISPECTOR, 2016, p. 496, 487), à semelhança de diversas personagens clariceanas. Ela/ele conta que Psiu era uma moça ruiva, vermelha por dentro e daltônica. Como vermelha e daltônica, ela não conseguia se ver, não conseguia se reconhecer (ANDRADE, 1998). Além disso, como lemos no quadro abaixo, seu nome também era vermelho.

Quadro 1: Ocorrência do ICE Psiu

Excerto do texto traduzido	Excerto do texto original	Estratégia(s) de tradução
<i>Her name was Psiu,* a red name.</i> (p. 463)	O seu nome era Psiu, nome vermelho. (p. 486)	Explicação extratextual Nota: * “Hey you” or “Psst.”

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

Dessa forma, estamos diante de uma personagem que carrega consigo, até no nome, uma latência em chamas, vermelha, que a consome, mas que não pode vir à tona em forma de autoafirmação.

“Psiu” é uma interjeição que pode referir-se tanto ao som que fazemos para chamar alguém, como também ao som que fazemos quando intencionamos calar alguém – “às vezes acompanhado do gesto de colocar o dedo indicador verticalmente na frente dos lábios” (DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2001). Sobre essa ambivalência, Andrade (1988, p. 157) assinala: “de um lado, proibição, sinal de calar-se, a interdição da saturnália. De outro lado, o chamamento. Entre o seu som e a sua imagem de palavra, Psiu! Vibra no corte silencioso entre a atração e o interdito”. Psiu escuta a sirene sob a forma do sedutor chamado da/do Ela-ele/Ele-ela (psiu), no entanto, é obrigada a aceitar o silêncio e a latência que o seu “eu” impõe (psiu!). Trata-se, portanto de um nome não apenas sugestivo, mas com um alto grau de expressividade (HERMANS, 2015).

Para lidar com a carga semântica que o ICE Psiu carrega, Katrina Dodson, tradutora dos contos para o inglês, reproduz o item de maneira idêntica no texto em inglês. Mas para que o leitor tenha ideia das conexões que o nome estabelece, ela fornece indicações de sentido desse nome, como vemos no quadro acima. Ela lança mão, assim, da *explicação extratextual*, por meio de uma nota de rodapé. Na nota, a tradutora traz as explicações “*Hey you*” e “*Psst*”, duas expressões empregadas em inglês para chamar, conseguir a atenção de alguém – a última especialmente utilizada em um contexto onde não se deseja que outras pessoas escutem o que está prestes a ser dito (GODDARD, 2011)⁸. Embora a tradução lance luz sobre a nuance de sentido do *chamado* que o nome produz, visto anteriormente, a alusão à nuance de *silenciamento* (psiu!) não fica evidente, já que os dois termos que ela utiliza não produzem essa última implicação em inglês. Há, portanto, um comprometimento da dupla conotação semântica que pode ser depreendida do item Psiu. Uma opção para lidar com essa questão poderia ser a adição da interjeição *Shh!* na nota, pois esta exerce a função na língua inglesa de solicitar silêncio a alguém ou a um grupo de pessoas (GODDARD, 2011).

Vale, aqui, pensar no porquê de a tradutora ter sentido a necessidade de adicionar uma nota e não apenas deixar *Psiu* no corpo do texto, ou traduzir o nome como *Psst*, por exemplo. Por um lado, ao repetir o ICE, ela mantém a escolha estilística da autora e a referência

⁸ Sobre o uso da expressão *Psst*, Goddard a exemplifica, de modo a explicá-la semanticamente: “*Psst!* Eu quero lhe dizer algo agora/Eu quero que você escute/Eu não quero que ninguém mais aqui escute”. No original: “*Psst!/I want to say something to you now/I want you to hear/I don’t want someone else here to hear it*” (GODDARD, 2011, p. 187, tradução nossa).

linguística em português. Por outro, ao utilizar a estratégia da explicação extratextual, inferimos que Dodson procura esclarecer o item em virtude de a conexão gerada pelo significado do nome (um item estabilizado do léxico da língua portuguesa) ser mais expressiva do que os nomes literários que ela repetiu sem nota, como veremos posteriormente. O leitor da versão em inglês poderá, portanto, produzir relações de sentido melhor embasadas. Tais relações podem ser, contudo, comprometidas, como vimos, uma vez que uma nuance de sentido significativa do nome Psiu não foi abarcada na explicação extratextual.

Na seção “A via crucis do corpo”, no conto “Praça Mauá” / “Praça Mauá”, uma escolha semelhante é feita. Esse conto, que culmina em um embate entre a dançarina de um cabaré e seu colega travesti, coloca em cena a questão da feminilidade e dos papéis de gênero. O que é ser uma “mulher de verdade?” (LISPECTOR, 2016, p. 576). Assim como em “*Where Were You at Night*” / “Onde estivestes de noite”, onde as personagens perdiam suas inibições no cenário da montanha, o cabaré “Erótica” da Praça Mauá configura-se em um espaço com uma função semelhante. A personagem Luísa expressa sua identidade sexual através do alter ego Carla, dançarina do “Erótica”. Casada e sem filhos, Carla é descrita como preguiçosa, um reflexo do seu eu doméstico, Luísa. Celsinho era seu confidente: “Nos seus momentos de infelicidade socorria-se de Celsinho, um homem que não era homem” (LISPECTOR, 2016, 574). O nome de guerra que a personagem Celsinho usa, como lemos no Quadro 2, é *Moleirão*, um termo geralmente usado para referir-se a alguém molenga⁹.

Quadro 2: Ocorrência do ICE *Moleirão*

Excerto do texto traduzido	Excerto do texto original	Estratégia(s) de tradução
<i>Celsinho's stage name was Moleirão.</i> * (p. 555)	O nome de guerra de Celsinho era Moleirão. (p. 574).	Explicação extratextual Nota: * <i>Clumsy, lazy; a softy.</i>

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

É relevante considerar o seguinte contraste: embora Luísa/Carla seja retratada com características relacionadas à languidez, Celsinho, uma figura que assume uma dinamicidade dentro do papel de gênero que performa, é quem vai carregar o nome de guerra Moleirão. Podemos observar, aqui, desse modo, relações de contra identificação entre o perfil da

9 **Adj** (Coloq) **1** indolente; molenga: o nosso guia era um sujeito moleirão, teve medo de seguir pela mata adentro. **Sm 2** pessoa indolente ou preguiçosa: Fiquem sabendo que vocês são todos uns moleirões, caso contrário, teriam socorrido a moça que estava sendo assaltada (DICIONÁRIO UNESP DO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO, 2004).

personagem e sua nomeação¹⁰. No texto em inglês, Dodson, mais uma vez, recorre a *explicação extratextual* para esclarecer que o item pode fazer referência a alguém atrapalhado, preguiçoso e sentimental. É intrigante atentarmos para o fato de Dodson decidir adicionar uma nuance de sentido que, a princípio, não é evidente no termo em português: *softy*, uma pessoa boba, molenga, de coração *mole*. O radical *mole* expande, portanto, o leque semântico de Moleirão. A tradução explora essas duas dimensões do ICE: além de a palavra fazer referência a alguém que faz corpo mole, pode também aludir a alguém cujo coração é mole.

A tradutora traz, assim, uma dimensão semântica que parece estar em maior conformidade com as particularidades e com a construção da personagem Celsinho/Moleirão. Sob tal perspectiva, a opção de tradução de adicionar o termo *softy* na nota explicativa pode ser melhor entendida se levarmos em conta que Celsinho/Moleirão, por não se identificar com seu sexo biológico, assume comportamentos culturalmente esperados do gênero feminino. Lemos que a personagem tem uma filha: “Celsinho tinha adotado uma meninazinha de quatro anos. Era-lhe uma verdadeira mãe. Dormia pouco para cuidar da menina” (LISPECTOR, 2016, p. 575). Além disso, no conflito climático do conto, Celsinho/Moleirão afirma que Luísa/Carla não é uma mulher de verdade, pois não sabia nem estalar um ovo, e assevera: “E eu sei! Eu sei! Eu sei” (LISPECTOR, 2016, p. 576). Por assumir papéis tradicionalmente femininos, como cuidar de uma criança e saber cozinhar, por exemplo, a personagem pode ser percebida como sensível, como alguém de coração mole, um moleirão – percepção esta que reflete uma noção essencialista de gênero¹¹. A tradutora opta por trazer essa nuance de sentido para a sua explicação extratextual, induzindo o leitor de língua inglesa a fazer inferências sobre as especificidades dos personagens.

Na narrativa “Mineirinho”/ “Mineirinho”, da terceira seção, “Legião estrangeira”, um criminoso é assassinado com 13 tiros: “O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro” (LISPECTOR, 2016, p. 387). Clarice questiona se sua morte foi, de fato, uma questão de justiça e atenta para a falta de humanidade na forma como ele foi exterminado:

10 Ainda sobre os sentidos produzidos por esse nome, Gebra chama a atenção para a dubiedade de Celsinho/Moleirão, “que usa batom e cílios postiços, que adota um nome masculino intensificado pelo sufixo –ão, mas com proximidades fonológicas de /mulheirão/”. (GEBRA, 2013, p. 31).

11 Sobre os paralelos irônicos que marcam a relação entre Luísa/Carla e Celsinho/Moleirão, Lanius (2017) destaca que, enquanto Moleirão viola convenções sociais por se identificar como mulher, ao mesmo tempo, ele/a se submete às expectativas sociais tradicionais relacionadas ao que é ser mulher, esperando, inclusive, que sua filha se adapte a tais papéis. Por outro lado, Luísa/Carla, que se identifica como mulher, seu sexo biológico, não se conforma, até um certo grau, às forças condicionadoras que restringem o existir no caso do gênero feminino: é descrita como preguiçosa, não tem filhos, é economicamente independente.

Já era tempo de, com ironia ou não, sermos mais divinos; se adivinhamos o que seria a bondade de Deus é porque adivinhamos em nós a bondade, aquela que vê o homem antes de ele ser um doente do crime. [...] Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado” (LISPECTOR, 2016, p. 388, 390).

O apelido Mineirinho, diferente dos nomes que vimos até aqui, é marcado por uma referência de origem cultural. Pode-se inferir que o termo no diminutivo seja carregado por matizes de sentido referentes aos estereótipos relativos à figura do mineiro, como a inocência do homem cujos erros são passíveis de perdão: “Sua violência inocente [...]” (LISPECTOR, 2016, p. 387); e a pureza que se alcança depois da morte: “Mas tenho certeza de que ele se salvou e já entrou no céu” (LISPECTOR, 2016, p. 386). Nesse sentido, a autora faz um paralelo entre ela e Mineirinho e se diz ser uma ‘sonsa essencial’, que dissimula sua ciência das injustiças frequentes, de modo que quando o também sonso Mineirinho é executado, ela acorda de seu jogo de fingimento, mas também morre porque ela é o outro. Ao discutir as implicações do uso do diminutivo no nome do bandido desse conto, Yudith Rosenbaum (2010) destaca ainda que tal índice de informalidade traz “para o espaço familiar uma personagem perigosamente estranha e alheia ao ambiente doméstico. O traço de afetividade no tratamento infantil é notório e faz de Mineirinho alguém a ser adotado pelo autor e por seus leitores” (p. 172). As potencialidades semânticas do nome podem, desse modo, influenciar a relação do leitor com as personagens, criando dinâmicas de familiaridade ou distanciamento. Trata-se de uma escolha tradutória que envolve manter ou substituir uma referência sugestiva para a leitura do texto em português, mas que no texto em inglês pode configurar-se como exótica caso não esclarecida.

Quadro 3: Ocorrência do ICE *Mineirinho*

Excerto do texto traduzido	Excerto do texto original	Estratégia(s) de tradução
<i>Yes, I suppose it is in myself, as one of the representatives of us, that I should seek the reasons why the death of a thug is hurting. And why it does me more good to count the thirteen gunshots that killed Mineirinho rather than his crimes. (p. 362).</i>	É, suponho que é em mim, como um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes. (p. 386).	Repetição

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

Na tradução, Dodson prefere conservar o nome *Mineirinho*, como observamos no Quadro 3, através da estratégia de *repetição*, o que pode resultar na quebra da fluência na leitura do texto em inglês através do estranhamento produzido pelo termo em português e em uma possível supressão de outras nuances semânticas que poderiam ser inferidas a partir do ICE. Pelo fato do item *Mineirinho* não estar imbricado no léxico da língua portuguesa no mesmo grau em que os termos que analisamos anteriormente estão, talvez a tradutora tenha entendido que a interpretação do conto não será afetada negativamente e, portanto, não oferece uma explicação extratextual do ICE. Tendo em mente a classificação de Hermans (1988) que consideramos, a tradutora pode ter interpretado *Mineirinho* como um nome literário carregado, que no plano semântico se configura como sugestivo.

Sob outra perspectiva, Dodson não sacrifica a alusão à origem cultural específica ligada à alcunha, de modo que há uma valorização do contexto da cultura de partida e o discernimento de se ler um texto traduzido pode ser mantido. A adição de uma nota informando o índice de informalidade do nome, que está no diminutivo, por outro lado, poderia exercer influência no aprofundamento da relação de proximidade entre leitor e personagem no contexto de leitura de chegada, a ponto de contribuir para que o leitor também se torne um outro, como Clarice se tornou.

No conto “*Journey to Petrópolis*” / “Viagem a Petrópolis”, encontrado na terceira seção, uma velhinha, que morava de favor com uma família, vivia já meio que instintivamente. A expectativa de uma viagem aflora sua sensibilidade. O que fazer quando não se tem mais ninguém? Na última fase da vida, ainda se pode fazer algo? Trata-se de uma narrativa a respeito da desvalorização da vida humana, que na sua forma mais simplória, pode deixar de ser encarada como vida.

A personagem principal é Mocinha. Como no caso do ICE anterior, temos também, aqui, um apelido no diminutivo. Tal fator, como foi considerado, pode influenciar a relação de familiaridade e afetividade entre leitor e personagem. Ao chamá-la de Mocinha, Clarice faz um contraste instigante e irônico entre a constituição física da personagem e seu nome; um nome que também evoca o espírito ingênuo e pueril da “velha” – uma identificação recorrente ao longo do conto. Quando dizia que seu nome era Mocinha, as pessoas riam e ela explicava: “Nome, nome mesmo, é Margarida” (LISPECTOR, 2016, p. 316). Esse contraste irônico também é refletido na forma como a autora constrói paralelos entre velhice e infância. Vemos essas relações, por exemplo, quando lemos sobre a baba que ressurgia em Mocinha “em lembrança do berço” (LISPECTOR, 2016, p. 316); na forma em que a personagem perde

volume e passa a ocupar menos espaço¹² na velhice, de modo que sua outrora figura alta e clara dá lugar a um corpo pequeno e escuro; na identificação de outras personagens jovens, chamadas de “moças da casa”; nas ocorrências em que memórias frenéticas da juventude acometem a “velha”. Como a tradutora decidiu lidar, portanto, com a tradução desse nome próprio, tendo em mente as implicações contextuais que esse provoca?

Quadro 4: Ocorrência do ICE *Missy*/Mocinha

Excerto do texto traduzido	Excerto do texto original	Estratégia(s) de tradução
<i>Whenever they asked her name, she'd say in a voice purified by frailty and countless years of good manners: "Missy."</i> (p. 290).	Quando lhe perguntavam o nome, dizia com a voz purificada pela fraqueza e por longuíssimos anos de boa educação: – Mocinha . (p. 316).	Naturalização

Fonte: Elaborado pelas autoras (2020)

Como observamos no quadro acima, a tradutora utiliza a estratégia de natureza substitutiva da *naturalização*, trocando o ICE por um item familiar do corpo da cultura de chegada. Por sentir que há uma opção correspondente na língua de chegada que produza um efeito de recepção adequado, explorando, assim, a transparência do termo, Dodson prefere remover o nome original. De fato, o termo *Missy* em inglês consiste em uma forma de dirigir-se a uma jovem e também é utilizado como apelido. No corpo principal do texto, o leitor de língua inglesa poderá inferir interpretações similares às feitas no contexto de leitura da cultura de partida, com o termo em português, Mocinha. É um apelido, nessa perspectiva, com graus de transparência e expressividade mais acentuados do que Mineirinho, por exemplo.

Ao mesmo tempo, a planificação do ritmo do texto, já que não há a repetição do termo estrangeiro e nem nota explicativa, pode acarretar em uma espécie de desbotamento do *status* de tradução do texto, o que além de contribuir para o apagamento dos valores da cultura de partida, pode levar também ao apagamento da figura do tradutor (VENUTI, 2008). Diante de tais escolhas de conservação e substituição, e todos os espectros entre esses dois extremos, traduzir passa a ser, como coloca Ricoeur (2012, p. 22, 23), (em uma comparação entre tradução e o sentido dado por Freud à palavra “trabalho”) um trabalho de lembrança e luto, pois quando não é possível “uma certa salvação”, é preciso aceitar a perda. Outra ocorrência de naturalização acontece no conto “*The Conjurations of Dona Frozina*” / “As manigâncias de dona Frozina”, em

12 Uma redução de espaço não apenas físico, como também social.

que o marido da protagonista é apelidado de Moço. A tradutora também substitui o ICE, traduzindo-o como *Buddy*, ou camarada.

Considerações finais

Refletir acerca do que está por trás dos nomes das personagens clariceanas é, diante do que consideramos, um fator de peso para se recuperar subsídios importantes para a interpretação da narrativa e para entendermos as escolhas de estratégias tradutórias. Conhecer Psiu é também enxergar vermelho, é também ouvir o chamado (psssiu) para subir a montanha, como também o comando de silenciamento (psiu!). Esse efeito sonoro imediato e, conseqüentemente, a reação que provocaria, além do sentido ambivalente do nome – chamamento e silenciamento – são afetados na tradução, especialmente em detrimento dessa segunda conotação. Mas o efeito visual (vermelho) aliado ao esclarecimento na nota de rodapé, que faz referência à conotação de chamado do item Psiu, ainda podem ser acessados. Ao ler sobre Moleirão, podemos fazer escolhas de interpretação: seria Celsinho um *moleirão* por ser fazer *corpo mole*, ou por ter o *coração mole*, como sinaliza a nota extratextual da tradutora? A tradução produz uma ampliação significativa e intrigante da gama de significação que o nome produz. Conhecer e refletir sobre Mineirinho é também ser, de alguma forma, atingido pelo décimo tiro; é também ser o outro. Ao conservar o nome Mineirinho, Dodson conserva sua origem e abre o caminho para o leitor estrangeiro ser esse outro cultural. Pode o leitor da língua de chegada se sentir um ‘sonso essencial’ sem ter acesso imediato às implicações culturais do apelido? Trata-se, sem dúvida, de um processo mais intrincado. Em “*Journey to Petrópolis*” / “Viagem a Petrópolis”, o leitor de língua portuguesa viaja junto com Mocinha, enquanto o de língua inglesa viaja com Missy. Não é a mesma personagem e não é a mesma viagem, embora a carga semântica de Missy possa produzir um efeito de aproximação parecido ao criado em português.

Percebemos, dessa forma, que ao lidar com nomes próprios utilizados por Clarice para estabelecer conexões intra e extratextuais, há uma orientação predominantemente estrangeirizadora (VENUTI, 2008) na tradução de Katrina Dodson, que procura conservar, ao máximo, as referências culturais e estilísticas utilizadas pela autora por repetir o nome próprio. Quando a tradutora percebe que a implicação de sentido que o nome produz é significativa ao ponto de interferir no entendimento do leitor do texto, ela, além de manter o nome no corpo principal do texto, faz uso de explicações extratextuais, através de notas de rodapé. Verificamos que em outros momentos, porém, Dodson optou por naturalizar e, assim, substituir alguns

nomes. Tal escolha pode, além de manter a fluência de leitura da tradução, gerar interpretações similares às que poderiam ser feitas na língua de partida. No entanto, como comentamos, a tradução é planificada, o que pode repercutir sobre (in)visibilidade da tradutora (VENUTI, 2008). Observamos que os nomes que ela se propõe a traduzir, seja no corpo do texto principal, seja através de notas extratextuais, são, dessa forma, aqueles marcados por uma carga semântica expressiva ou sugestiva e que estão imbricadas no léxico da língua portuguesa.

Identificamos na tradução desse tipo de nomes como o tradutor expõe os traços de sua interpretação criativa pessoal (BASSNETT, 2003), principalmente através do uso de notas de rodapé, demarcando sua posição como agente produtor de sentidos. Outro aspecto significativo é que, como aponta Hermans (2015, p. 14), sobre a tradução de nomes próprios, “a maneira como o tradutor lida com eles fornecerá indícios valiosos da orientação geral da tradução”¹³. A escolha prevalente de estratégias estrangeirizadoras nessa categoria indica, portanto, o alinhamento poetológico (LEFEVERE, 2007) da tradução com o projeto de tradução idealizado por Moser. Nesse sentido, as notas explicativas, utilizadas em 50% dos casos nessa categoria, sinalizam para uma posição mais conservadora da tradução - que procura se aproximar o máximo possível do texto de partida - como também garantem uma direção na interpretação do texto fundador, de modo que tal posição é uma indicação da “reverência ao prestígio cultural que o original adquiriu” (LEFEVERE, 2007, p. 85).

Referências

- ANDRADE, A. L. Saturno devorador da modernidade. **Revista brasileira de literatura comparada**. Rio de Janeiro, vol. V, n. 4, 1998. p. 147-160.
- FRANCO AIXELÁ, J. Itens Culturais-Específicos em Tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. **Traduções**. Florianópolis, v. 5, n. 8, 2013. p.185-218.
- BASSNETT, S. **Estudo de Tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- GEBRA, F. M. Profanas epifanias em contos de *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector. **Revista Contracorrente**. Manaus, v. 4, n. 4, 2013. p. 21-48.
- GODDARD, C. **Semantic analysis: a practical introduction**. New York: Oxford University Press, 2011.
- HERMANS, T. On Translating Proper Names, with reference to De Witte and Max Havelaar. In: WINTLE, M. J. (Ed). **Modern Dutch Studies: essays in honour of Professor Peter King on the occasion of his retirement**. Great Britain: Bloomsbury Academic, 2015. p. 11-24.

13 No original: “The manner in which they are handled by the translator will provide valuable clues to the overall orientation of the translation.”

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LANIUS, M. **Diálogos com a esfinge**: as Clarices de língua inglesa. 2017. 134 p. Dissertação (Mestrado em Letras/Estudos da Linguagem) - PUC, Rio de Janeiro.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **The Complete Stories**. New York: New Directions, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MOSER, B. **Clarice**, uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NEWMARK, P. **A textbook of translation**. London: Prentice Hall, 1988.

RICOEUR, P. **Sobre a tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2012.

ROSENBAUM, Y. A ética na literatura: leitura de “Mineirinho”, de Clarice Lispector. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 24, n. 69, 2010. p. 169-182.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**: A history of Translation. 2. ed. London:Routledge, 2008.

Itens culturais e notas do tradutor na tradução francesa de *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado¹

*Ellivelton Pereira Lima*²

*Marta Pragana Dantas*³

1 – Introdução

O capítulo propõe uma discussão sobre a tradução de segmentos textuais culturalmente marcados e que contaram com notas do tradutor Hubert Tézénas, em sua tradução para o francês do romance *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado (Todavia, 2018). A tradução foi publicada em 2020, na França, pela editora *Métailié*. O romance parece concebido para dialogar com a cena política brasileira contemporânea, marcada por uma forte presença de discursos autoritários e ultraconservadores. Isso talvez tenha despertado o interesse da editora francesa, que publica o livro pouco tempo após o lançamento no Brasil.

O romance de Samir Machado de Machado conta a história de um parque de diversões chamado *Tupinilândia*, construído por um milionário que queria celebrar o nacionalismo e o retorno da democracia no Brasil, após o fim da ditadura. Entretanto, o parque é tomado por militares que não queriam o fim da ditadura, e, como consequência, o parque de diversões nunca abriu suas portas ao público. Anos depois, um arqueólogo é encarregado de estudar as “ruínas” desse parque e, lá chegando, encontra uma sociedade vivendo em uma realidade distópica e presa nos anos 1980, comandada por militares ultraconservadores.

Machado de Machado instaura em seu texto uma rede de referências intertextuais e de itens culturais específicos (AIXELÁ, 1996), recursos que atraem o leitor, mas, ao mesmo

1 Uma versão em francês deste capítulo encontra-se no prelo e será publicada sob o título “*Le rôle des notes du traducteur dans le procès de traduction : le cas du roman Tupinilândia, de Samir Machado de Machado*”, na coletânea *Diálogos e trocas em espanhol e francês: literatura, linguística e língua* (org. LÓPEZ, Juan Ignacio J. C. e outros), editora do CCTA-UFPB, 2023. A coletânea reúne trabalhos de conclusão do Curso de Especialização em Língua Espanhola e suas Literaturas e do Curso de Especialização em Língua Francesa e suas Literaturas (DLEM/UFPB, 2020-2022). A tradução para o português foi realizada pelos próprios autores deste capítulo, que fizeram modificações e ajustes em relação ao original, os quais acarretaram a mudança do título.

2 Especialista em Língua Francesa e suas literaturas. Universidade Federal da Paraíba – UFPB. elliveltonlimap@gmail.com

3 Doutora em Literatura Francesa. Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. marta.pragana.dantas@academico.ufpb.br

tempo, podem causar problemas para a tradução. As notas de rodapé constituem, então, uma estratégia à qual o tradutor pode recorrer para enfrentar esses problemas.

O estudo das notas do tradutor (doravante NdTs) nos remete ainda a uma interessante problemática que permite, dentre outras coisas, revelar a posição do tradutor face às particularidades presentes na língua-fonte e que constituem problemas de tradução.

Em relação à estrutura deste capítulo, discutiremos, inicialmente, a fundamentação teórica mobilizada para a análise, debruçando-nos sobre a (re)categorização das técnicas de tradução proposta por Heloisa Gonçalves Barbosa (2020); os conceitos de domesticação e estrangeirização de Lawrence Venuti (1995), e na elaboração de Xavier Franco Aixelá (1996) sobre os itens culturais específicos (ICEs). Ainda nessa parte teórica, nos voltaremos para uma discussão sobre as notas como recurso utilizado pelo tradutor e, por fim, procederemos à análise propriamente dita. Em relação a esta última, importa dizer que nos debruçaremos sobre os procedimentos mobilizados para a tradução do segmento textual e respectiva NdT, à luz das categorias discutidas no quadro teórico.

Este capítulo é o resultado de uma pesquisa⁴, a qual envolveu o tratamento de dados mais abrangentes que, por questão de espaço, não poderão ser descritos aqui em sua integralidade. Portanto, a análise recairá apenas sobre alguns casos, a título de exemplificação.

2 –Fundamentação teórica

A tradução é um processo complexo, que pode ser compreendido para além da transposição do código linguístico de um texto para outro. Com efeito, quando falamos de “tradução”, esse termo recobre, segundo José Pinheiro de Souza (1998), diversas ideias, como: a atividade de traduzir, o objeto traduzido, o processo do ato tradutório e a ciência que estuda o fenômeno da tradução. De acordo com Barbosa (2020), a tradução é uma “atividade humana realizada através de estratégias mentais empregadas na tarefa de transferir significados de um código linguístico para outro”.

Para Marianne Lederer,

[...] o tradutor pode aplicar dois métodos diferentes: ou ele passa de uma língua para outra, introduzindo no seu texto correspondências lexicais ou sintáticas pré-existentes entre duas línguas, ou ele constrói uma imagem mental da situação e, tendo encontrado o “sentido” do texto, ele o expressa

4 Pesquisa realizada no âmbito da monografia de conclusão do Curso de Especialização em Língua Francesa e suas Literaturas (ver nota 1).

por equivalências, de forma idiomática na língua de chegada.⁵ (LEDERER, 2002, p. 17 – tradução nossa).

Nesse trecho, observamos que Lederer vai mais longe em relação às afirmações feitas por Souza e Barbosa. Na perspectiva da autora francesa, o tradutor pode se comportar seja como um intercambista de palavras (entre língua-fonte e língua-alvo), seja como uma pessoa capaz de exprimir o sentido da língua-fonte na língua-alvo.

Discussões como essas, sobre a tradução e as formas de traduzir, atravessam a história da tradução; entretanto, esse não é o foco deste trabalho. Interessa-nos chamar a atenção para o papel de mediação entre as culturas que a tradução desempenha, e perceber, no caso de uma obra literária traduzida, que a tradução permite acessar culturas diferentes da nossa.

Tal abertura à cultura do outro é possível graças aos tradutores, que são as figuras principais nessa mediação cultural. Aliás, esse papel já foi discutido por vários teóricos, entre os quais Snell-Hornby (1988), para quem o tradutor precisa ser bilíngue e bicultural: “[s]e a língua é parte integrante da cultura, o tradutor precisa não apenas ter proficiência nas duas línguas; ele deve também se sentir em casa nas duas culturas. Em outras palavras, ele deve ser bilíngue e bicultural.” (SNELL-HORNBY, 1988, p. 42 – tradução nossa).⁶ Neste contexto, o mediador se vê obrigado a escolher as estratégias e as técnicas ao pensar no seu leitor-alvo.

Dessa forma, nos debruçaremos sobre as técnicas de tradução propostas por Barbosa (2020), bem como os conceitos de Venuti (1995) e a reflexão de Aixelá sobre itens culturais-específicos (1996).

2.1 – A (re)categorização proposta por Barbosa

Na sua obra, Barbosa propõe uma recategorização de treze procedimentos técnicos de tradução propostos por outros teóricos, dentre os quais Vinay e Darbelnet (1977)⁷ e Newmark (1981; 1988)⁸. Esses procedimentos estão apresentados no Quadro 1.

5 Texto original: [...] *le traducteur peut appliquer deux méthodes différentes : soit il passe d'une langue à l'autre, introduisant dans son texte des correspondances lexicales ou syntaxiques préexistantes entre deux langues, soit il se construit une image mentale de la situation et, ayant trouvé le 'sens' du texte, il l'exprime par équivalences, de façon idiomatique en langue d'arrivée.*

6 Texto original: *If language is an integral part of culture, the translator needs not only proficiency in two languages, he must also be at home in two cultures. In other words, he must be bilingual and bicultural.*

7 VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris, Didier, 1977. Nova edição revista e corrigida. Primeira edição: 1958.

8 NEWMARK, Peter. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon, 1981; *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall, 1988.

Quadro 1 – Procedimentos técnicos de tradução – recategorização proposta por Barbosa (2020)

CONVERGÊNCIA DO SISTEMA LINGUÍSTICO, DO ESTILO E DA REALIDADE EXTRALINGUÍSTICA	DIVERGÊNCIA DO SISTEMA LINGUÍSTICO	DIVERGÊNCIA DO ESTILO	DIVERGÊNCIAS DE REALIDADE EXTRALINGUÍSTICA
Tradução palavra por palavra*			
Tradução literal*			
	Transposição		
	Modulação		
	Equivalência		
		Omissão vs. Explicação	
		Compensação	
		Reconstituição de períodos	
		Melhorias	
			Transferência (Estrangeirismo*, Transliteração, Aclimação, Transferência com explicação*)
			Explicação
			Decalque
			Adaptação

Fonte: Barbosa, 2020, p.103. O asterisco indica que o procedimento foi identificado na nossa análise.

A recategorização de Barbosa é dividida em quatro eixos conforme o grau de convergência ou divergência entre os sistemas linguísticos envolvidos, o estilo e a realidade extralinguística. “Quanto maior for a convergência entre as línguas, mais simples e mais fáceis os procedimentos tradutórios necessários para a passagem de uma para outra.” (BARBOSA, 2020, p. 91). Esse grau de convergência/divergência encontra-se representando no Quadro 1 por meio do efeito visual em cascata, sendo o maior grau de convergência o procedimento de tradução palavra por palavra, e o maior grau de divergência, a adaptação.

Apresentaremos, a seguir, a partir da autora, uma breve explicação sobre os procedimentos utilizados na tradução dos segmentos textuais que foram objeto de uma NdT em *Tupinilândia* – esses procedimentos estão acompanhados de um asterisco no Quadro 1.

O primeiro eixo proposto por Barbosa (2020) reúne dois procedimentos que apresentam uma convergência do sistema linguístico, do estilo e da realidade extralinguística. Ambos foram utilizados pelo tradutor para traduzir elementos do texto que receberam uma NdT:

- **Tradução palavra por palavra:** seguindo a definição proposta por Aubert (1958)⁹, Barbosa afirma que, quando o segmento textual (palavra, frase, oração) expresso na língua-alvo guarda as mesmas categorias numa mesma ordem sintática, empregando palavras cujo semanticismo é quase idêntico àquele das palavras na língua-fonte (BARBOSA, 2020, p. 71).
- **Tradução literal:** para Barbosa, “corresponde à ideia mais difundida a respeito da tradução”, acrescentando, na esteira de Aubert, que se trata da tradução em que o segmento textual traduzido mantém uma fidelidade semântica com uma morfossintaxe adaptada às normas gramaticais da língua-alvo (BARBOSA, 2020, p. 71).

Já o segundo eixo reúne três procedimentos que apresentam divergência dos sistemas linguísticos envolvidos na tradução, divergência esta que pode ser encontrada nos níveis lexical, morfológico ou sintático. Desse eixo, nenhum procedimento foi utilizado nos segmentos textuais objeto de nossa análise, de forma que não teceremos comentários a respeito.

Em relação ao terceiro eixo, no qual a autora inclui estratégias que envolvem divergência de estilo, também nenhum dos procedimentos previstos foi encontrado na análise dos segmentos que estão acompanhados de NdT.

Por fim, o quarto eixo reúne os casos mais extremos de divergência: a divergência da realidade extralinguística. Dos quatro procedimentos que compõem esse eixo, apenas um foi utilizado na tradução dos segmentos textuais analisados.

- **Transferência (estrangeirismo, transliteração, aclimatação, estrangeirismo com explicação):** de uma forma geral, podemos dizer que este procedimento consiste em transferir um segmento textual na sua integralidade, sem modificação, do texto-fonte para o texto-alvo (BARBOSA, 2020, p. 78). Ele se desdobra em quatro subcategorias, duas das quais apareceram na nossa análise dos segmentos textuais que receberam uma NdT:
 - a) Estrangeirismo:** procedimento de transcrição ou de cópia de palavras ou de expressões fazendo referência a um conceito, a uma técnica ou a um objeto no texto original e que são incomuns para o leitor do texto traduzido (BARBOSA, 2020, p. 79).

9 AUBERT, Francis Henrik. *Os procedimentos da tradução – por uma redefinição do modelo de Vinay e Darbelnet* (1958). s/d. Mimeografado.

b) Estrangeirismo com explicação: explicação de partes do texto-fonte sob a forma de paratexto no texto-alvo (BARBOSA, 2020, p. 82).

2.2 – Os conceitos de Domesticação e Estrangeirização de Venuti

Venuti trata questões importantes ligadas à atividade tradutória, dentre as quais focaremos as perspectivas de domesticação e de estrangeirização. Para ele:

[u]m tradutor poderia escolher o agora tradicional método de domesticação, uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais dominantes em inglês; ou um tradutor poderia escolher um método de estrangeirização, uma pressão etnodesviante sobre esses valores para registrar as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro. (VENUTI, 1995, p. 81 – tradução nossa).¹⁰

Dessa forma, a domesticação é uma perspectiva de tradução na qual o tradutor é capaz de modificar os segmentos textuais do texto-fonte para chegar a uma tradução mais fluida, a qual não mostra o estranho, o diferente de uma outra língua ou outra cultura. Já a perspectiva da estrangeirização leva o tradutor a mostrar ao seu leitor essa diferença, o novo, o contexto sociocultural de uma outra língua-cultura. Tais perspectivas, que se inscrevem dentro de uma reflexão sobre a ética tradutória, são, antes, tendências, não se efetivando no texto de forma absoluta.

Destacamos a importância de não se associar, *a priori*, julgamento de valor a uma ou outra perspectiva que venha a ser adotada por um tradutor. Entretanto, um texto traduzido no qual predomine a estrangeirização tenderá a oferecer uma maior dificuldade de compreensão para o leitor. Novamente, ressaltamos que isso não remete a um julgamento sobre a qualidade da tradução.

Além disso, é importante frisar que Venuti não propõe procedimentos voltados à efetivação das duas perspectivas no texto, ou seja, diferentemente de Barbosa, ele “não chega a elencar procedimentos técnicos pelos quais a ética estrangeirizadora ou domesticadora possa ser materializada nas traduções.” (LIMA, 2022, p. 134). Aliás, prossegue Priscila Lima (2022, p. 134), “[e]sse é um fator que pode contribuir para que os pesquisadores brasileiros se refiram aos seus conceitos ora na instância do modelo, ora na instância do procedimento”.

¹⁰ Texto original: *A translator could choose the now traditional domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to dominant cultural values in English; or a translator could choose a foreignizing method, an ethnodesviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text.*

2.3 – Os Itens Culturais-Específicos

No contexto de trocas culturais e de culturas diferentes postas em contato por meio da tradução, torna-se necessário discutir o conceito de itens culturais-específicos (ICEs) elaborado por Aixelá (1996). O autor desenvolve esse conceito a fim de identificar e classificar as estratégias que vêm sendo empregadas pelos tradutores para dar conta dos problemas tradutórios oriundos das lacunas entre culturas. Segundo o autor, os ICEs são definidos como:

[a]queles itens textualmente efetivados cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo. (AIXELÁ, 1996, p. 58, tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva).¹¹

Esses elementos são particularidades presentes no contexto cultural de um povo e podem constituir um problema no ato da tradução. Além disso, eles podem ser textuais ou não, tais como nomes de instituições locais, ruas, personagens históricos, obras de arte, etc. Ainda segundo o autor, as lacunas interculturais podem receber tratamentos diferentes, correspondendo a duas estratégias principais: a conservação e a substituição da referência cultural, isto é, o ICE (AIXELÁ, 1996). Os dois grupos se dividem em diferentes categorias, em uma escala que varia do menor e ao maior grau de manipulação intercultural (Quadro 2).¹²

Quadro 2 – Classificação dos procedimentos para tratar ICEs – Aixelá (1996)

CONSERVAÇÃO	SUBSTITUIÇÃO
Repetição	Sinonímia
Adaptação ortográfica	Universalização limitada
Tradução linguística	Universalização absoluta
Glosa extratextual	Naturalização
Glosa intratextual	Exclusão
-----	Criação autônoma

Fonte: elaborado pelos autores, baseado em Aixelá, 1996.

¹¹ Texto original: *Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text.*

¹² O leitor encontrará explicações sobre essas categorias em Aixelá (1996).

Assim, constatamos que os ICEs evidenciam a importância de o tradutor estar mergulhado nos contextos socioculturais envolvidos na tradução, ou seja, o de partida e o de chegada, pois, a partir desse conhecimento duplamente situado, ele poderá escolher entre os vários procedimentos para traduzir um ICE. Dessa escolha resultará uma tradução culturalmente mais próxima ou mais distante do leitor-alvo, isto é, em que predomine a domesticação ou a estrangeirização, nos termos de Venuti¹³. De acordo com a escolha, o ICE pode, por exemplo, ser objeto de uma explicação em uma nota, precisamente, uma nota de tradutor. Tal recurso é importante para compensar as lacunas interculturais entre as duas línguas.

2.4 – As Notas de Tradutor (NdT)

Antes de falarmos das notas do tradutor em *Tupinilândia*, é importante definir nota em sentido geral. Em *Seuils*, Genette (1987), define a nota como:

[...] um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um segmento mais ou menos determinado de um texto, e disposto seja em frente seja como referência a esse segmento. O caráter sempre parcial do texto de referência e, conseqüentemente, o caráter sempre local do enunciado colocado em nota, parece-me ser o traço formal que melhor distingue esse elemento de paratexto e que o opõe, entre outros, ao prefácio – inclusive aos prefácios ou posfácios que, modestamente, se intitulam “Nota” [...]. (GENETTE, 1987, p. 293, tradução de Álvaro Faleiros, 2009, p. 281).¹⁴

A nota é, portanto, um paratexto, isto é, um enunciado que acompanha o texto principal, com a particularidade de ser acessada por meio de um indicativo de chamada, o que marca a sua diferença em relação aos outros paratextos (títulos, subtítulos, prefácios, epígrafes, ilustrações, etc.).

Historicamente, a presença, a posição e o conteúdo da nota variaram muito. Ainda de acordo com Genette (1987), os primeiros registros de uma nota remontam à Idade Média, quando o texto, centrado, era bordado de notas. Somente a partir do século XVI é que as notas

13 A relação entre as categorias de Aixelá e as duas perspectivas de Venuti é particularmente explorada por Carla Melibeu Bentes em sua dissertação de mestrado *Clifford Landers - tradutor do Brasil*, orientada por Márcia do A. P. Martins, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

14 Texto original: [...] un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note, me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte, qui l'oppose entre autres à la préface – y compris de ces préfaces ou postfaces qui s'intitulent modestement Note.

diminuíram de tamanho e se fixaram sobre certas partes do texto, podendo se encontrar nas margens do texto, de onde a designação de notas marginais. No século XVIII, essas notas foram cada vez mais utilizadas e ganharam um enquadramento mais específico: embaixo da página do texto (origem de “nota de rodapé”). Atualmente, as notas são dispostas em diferentes lugares de um texto, seja no rodapé, no interior do próprio texto, ao lado do texto ou ainda ao fim do volume (HENRY, 2000).

Esse paratexto é dirigido ao leitor com diferentes finalidades, das quais sublinhamos: explicar e/ou definir um termo (até mesmo referenciá-lo), podendo ser inserido no texto pelo autor, pelo editor ou pelo tradutor. Segundo Genette (1987), há duas categorias principais de notas: as autorais e as alógrafas. Neste estudo, trataremos de um tipo específico de nota alógrafa: as notas do tradutor, doravante NdTs.

Em tradução, a utilização desse recurso é baseada em uma hipótese subjetiva do mediador, o tradutor, o qual estima que o leitor-alvo necessitará de maiores informações para compreender plenamente uma referência (um termo, uma expressão, etc.) do texto, além daquelas expressas em sua escolha tradutória. Assim, ele recorre à NdT como lugar de desenvolvimento de partes do texto principal que necessitam de uma explicação. Refletindo sobre o tema, Mumtaz Kaya afirma que a nota do tradutor “[...] pode, em certos casos, trazer uma explicação relativa à tradução ou à abordagem do tradutor, informar o leitor a respeito de certos aspectos culturais que se diferenciam dos do leitor da tradução, ou mesmo remeter a referências.” (KAYA, 2003, p. 147, tradução nossa)¹⁵.

A escolha por utilizar ou não a nota varia segundo a abordagem do tradutor. Entretanto, o fluxo da leitura pode ser afetado pela quantidade de notas presentes em um texto. Em outros termos, no texto literário as notas podem ser vistas, por alguns, como um elemento perturbador do fluxo de leitura, interpondo-se entre o leitor e o texto principal.

Importa destacar que a nota permite ao tradutor inscrever sua voz de uma forma ativa no texto traduzido. É o que reconhece Pablo Soto (2017) ao afirmar que a visibilidade do tradutor é expressa, entre outros recursos, na produção de uma NdT.

De acordo com Regina Lyra, em artigo em que discute NdTs, o objetivo do tradutor é “transmitir uma história, sem a preocupação de debater ideias ou conceitos” (LYRA, 1998, p. 76). Todavia, acrescenta a autora, é impossível para o tradutor ficar à margem de uma tradução, como se fosse um ser invisível. Ao fim de seu artigo, conclui ela:

15 Texto original: *Elle [la note du traducteur] peut, dans certains cas, apporter une explication concernant la traduction ou l'approche du traducteur, informer le lecteur sur certains points culturels qui se différencient de ceux du lecteur de la traduction ou même renvoyer à des références.*

[é] humano o impulso de apropriação e exercício de autoridade sobre informações e conhecimentos obtidos em primeira mão e que os demais não possuem. O tradutor, como ser humano, não está imune a este impulso e, além disso, mais ou menos conscientemente, sabe que o mistério que desvendou só será repassado a outros através da sua mão. (LYRA, 1998, p. 83-84).

Assim, no âmbito deste artigo entendemos a NdT como um paratexto alógrafo (inclusive também autoral) que oferece ao tradutor um meio de clarificar certas partes do texto traduzido, permitindo-lhe ali inserir a sua voz.

Isso posto, passaremos a discutir algumas notas de tradutor extraídas do romance *Tupinilândia*.

3 – Análise

A tradução francesa do romance apresenta 56 notas de rodapé, organizadas da seguinte maneira: uma nota do autor, cinco notas da editora e cinquenta notas do tradutor. Nosso intuito será o de identificar as estratégias do tradutor Hubert Tézenas para traduzir segmentos marcados por itens da cultura brasileira, apoiando-nos nas formulações de Barbosa, Venuti e Aixelá discutidas anteriormente.

Dessa forma, procedemos à classificação dos cinquenta segmentos textuais e respectivas NdTs e, dentro da categorização de Barbosa, constatamos que predominou a Transferência como procedimento mais utilizado (37 ocorrências). Entre as duas perspectivas discutidas por Venuti, predominou a estrangeirização (44), e, no que diz respeito às duas categorias propostas por Aixelá, prevaleceu a Conservação (49) – (Quadro 3).

Quadro 3 – Ocorrência das categorias de Barbosa, Venuti e Aixelá nos segmentos textuais acompanhados de NdTs

BARBOSA	VENUTI	AIXELÁ
Transposição (1)	Domesticação (6)	Substituição (1)
Modulação (2)	Estrangeirização (44)	Conservação (49)
Palavra por palavra (2)	-----	-----
Tradução literal (8)	-----	-----
Transferência (Estrangeirismo com explicação) (37)	-----	-----

Fonte: elaborado pelos autores. O algarismo entre parênteses indica a quantidade de ocorrências de cada categoria.

Destacamos que o tradutor decidiu deixar a maior parte dos ICEs em português (estrangeirização e conservação). Isso indica que Tézenas foi cuidadoso ao apresentar ao público francófono elementos constituintes da cultura brasileira. Provavelmente, isso se deve ao fato de ser o tradutor um grande conhecedor da cultura brasileira, já tendo vivido na cidade do Recife, situada na região Nordeste do Brasil.

Discutiremos, agora, alguns exemplos que ilustram as estratégias do tradutor sistematizadas no Quadro 3. Iniciaremos com a NdT número 5¹⁶.

Quadro 4 – Ocorrência da NdT 5

ORIGINAL	“A mera sugestão da presença do passageiro ilustre já basta para atizar repórteres e fãs num frenesi tal que, olhando para aquela pequena multidão ao seu redor, Érico Veríssimo sorri e murmura: <i>deus ex-machina</i> .”. (Grifo nosso).
TRADUÇÃO	« <i>La seule suggestion de la présence à bord du passager illustre suffit à plonger les reporters et les fans dans une telle frénésie que, en observant la petite foule qui l’entoure, Érico Veríssimo⁵ sourit et murmure : Deus ex machina.</i> ». (Grifo nosso).
NdT	« <i>5 Écrivain brésilien (1905-1975) parmi les plus populaires du XX^e siècle.</i> »
TRADUÇÃO NOSSA DA NdT	Escritor brasileiro (1905 -1975) entre os mais populares do século XX.
BARBOSA	Transferência – Estrangeirismo
VENUTI	Estrangeirização
AIXELÁ	Conservação

Fonte: elaborado pelos autores.

De acordo com o quadro teórico proposto por Barbosa (2020), observamos que a técnica adotada pelo tradutor é a transferência (estrangeirismo), ou seja, ele seguiu a transferência lexical direta da língua-fonte para o texto-alvo. Ainda no exemplo mostrado, o nome próprio “Érico Veríssimo”, presente no texto original, foi conservado no segmento textual traduzido. Em relação à NdT, o tradutor lançou mão desse procedimento para explicar e qualificar a personalidade literária presente na versão de partida.

O nome do escritor brasileiro constitui um ICE, haja vista que ele não é necessariamente conhecido pelo público francófono. Então, o tratamento escolhido pelo tradutor proporciona a esse público uma maior proximidade com uma importante referência da cultura brasileira. Também é importante notar a voz ativa do tradutor, assumindo uma posição valorativa, a partir do momento em que utiliza um superlativo (“*parmi les plus populaires du XX^e siècle*”/ “entre os mais populares do século XX”) para fazer referência ao escritor brasileiro. Relembremos que

¹⁶ O número corresponde à chamada da NdT no texto principal.

a NdT é o local do texto traduzido onde a voz ativa do tradutor se expressa de uma forma mais livre.

Cabe destacar que Machado de Machado estabelece relações de intertextualidade em seu romance, como podemos notar no exemplo supracitado, por meio da referência feita ao autor gaúcho Érico Veríssimo, ou ainda, em outros trechos, com referências a Ziraldo, Machado de Assis e Carmem Miranda.¹⁷

Essas redes intertextuais são pontos importantes na construção dos sentidos da obra, merecendo atenção especial do tradutor no momento de fazer suas escolhas tradutórias. Na NdT em análise, as informações fornecidas, bastante genéricas, parecem-nos não dar conta das implicações culturais do ICE *Érico Veríssimo*. Afinal, em que pesem as práticas editoriais geralmente restritivas quando se trata de NdTs, fornecer informações que contextualizassem o escritor na cultura brasileira poderia despertar o interesse do leitor francófono em querer se informar melhor sobre o autor. No entanto, predominam na tradução notas mais objetivas.

No tocante à perspectiva de Venuti (1995), constatamos que o tradutor utilizou uma orientação para a estrangeirização, mantendo o nome do escritor tal qual grafado na língua portuguesa, incluindo os acentos no primeiro e segundo nomes. Ou seja, ele segue a norma tradutória mais aceita para a tradução de nomes próprios.

Para Aixelá (1996), exemplos como esse caracterizam uma estratégia de conservação, na qual o tradutor opta por não mudar o segmento textual do texto-fonte, mantendo-o tal qual no texto-alvo.

Observamos, a partir de exemplos como esse no romance, que as ocorrências de intertextualidade receberam do tradutor (conscientemente ou não) um tratamento estrangeirizador.

Como segundo exemplo, discutiremos a ocorrência da NdT 39 (Quadro 5).

Quadro 5 – Ocorrência da NdT 39

ORIGINAL	“A marquise sobre a bilheteria anunciava a atração como se fosse a estreia de um filme, num letreiro grande e erodido com ares pré-históricos: VIAGEM À AURORA DO MUNDO. ” (Grifo nosso).
TRADUÇÃO	« <i>Le nom de l'attraction barrait le fronton qui surplombait la billetterie comme si c'était celui d'un film en avant-première, en lettres géantes et érodées qui semblaient venues du fond des âges : VOYAGE A L'AUBE DU MONDE³⁹.</i> » (Grifo nosso).
NdT	« <i>39 Livre pour enfants d'Érico Veríssimo paru en 1939.</i> »
TRADUÇÃO	Livro infantil de Érico Veríssimo publicado em 1939.

17 A intertextualidade em *Tupinilândia* foi tratada no artigo Distopia do passado em *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado, de Pedro Fortunato e Ildney Cavalcanti (Revisa de Ciências Humanas, v. 19, n. 1, 2019, p. 73-89. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/9200/6325>).

NOSSA DA NdT	
BARBOSA	Tradução literal
VENUTI	Domesticação
AIXELÁ	Conservação

Fonte: elaborado pelos autores.

Trata-se de uma tradução literal do segmento textual “Viagem à aurora do mundo”, título da obra de Veríssimo, ainda sem tradução para o francês, objeto de uma NdT. Para Barbosa (2020), numa tradução literal observa-se uma fidelidade semântica estrita, com adequação morfossintática às normas gramaticais da língua alvo.

Destaca-se que, nesse caso, o tradutor não faz, em sua nota, uma caracterização do escritor brasileiro, uma vez que Veríssimo já tinha sido objeto de uma nota precedente, a NdT 5. Há ainda que se observar que a NdT em análise não fornece informações sobre o conteúdo do livro, mas dá uma espécie de pista ao informar o título, como que despertando a curiosidade do leitor-alvo para procurar a obra.

Segundo a perspectiva de Venuti (1995), o exemplo mostra uma tendência à domesticação, quando o tradutor transformou o segmento textual da língua-fonte em um segmento textual na língua-alvo. No entanto, essa escolha pode ser considerada uma domesticação relativa, uma vez que foi insuficiente para preencher de forma satisfatória a lacuna cultural, tornando necessária uma NdT a fim de supri-la; nesse sentido, a escolha do tradutor tendeu à estrangeirização.

Já de acordo com as categorias de Aixelá (1996), temos novamente um caso de conservação, pois o tradutor lançou mão de uma tradução linguística muito próxima do original.

O terceiro exemplo diz respeito à NdT 30, que ilustra novamente um caso de tradução literal descrito por Barbosa (2020).

Quadro 6 – Ocorrência da NdT 30

ORIGINAL	“Na embalagem, o rosto sorridente de D. Pedro II dizia: quero já! ”. (Grifo nosso).
TRADUÇÃO	« <i>Sur la boîte, le visage souriant de l'empereur Pedro II s'exclamait : j'en veux tout de suite !³⁰ » ». (Grifo nosso)</i>
NdT	« 30 <i>Clin d'œil à la phrase que le futur Pedro II, alors âgé de quatorze ans, aurait prononcée en 1840, quand une délégation de parlementaires vint lui demander s'il voulait monter sur le trône avant d'avoir atteint sa majorité : “Quero já !”, “Je le veux tout de suite”</i> ». (Grifo nosso).
TRADUÇÃO NOSSA DA NdT	Um aceno à frase que o futuro Pedro II, então com catorze anos, teria proferido, em 1840, quando uma delegação de parlamentares veio perguntar-lhe se queria subir ao trono antes de atingir a maioria: “Quero já!”, “Eu o quero imediatamente”.
BARBOSA	Tradução literal

VENUTI	Estrangeirização
AIXELÁ	Conservação

Fonte: elaborado pelos autores.

Trata-se aqui de uma expressão lexical brasileira traduzida literalmente. Devido a sua carga cultural na língua-fonte, uma explicação extratextual foi inserida pelo tradutor.

Assim, no que diz respeito à NdT, o tradutor explica o fato histórico que deu origem à expressão. A nota, relativamente longa se considerarmos a prática editorial vigente para a tradução de ficção, é, contudo, essencial para ajudar o leitor francófono a compreender o sentido da expressão no contexto da cultura brasileira.

À luz de Venuti (1995), a opção do tradutor implica uma relativa estrangeirização, tendo em vista que, mesmo estando os signos em francês, a frase pode parecer estranha para o público francófono. Isso porque a expressão em francês não traz, evidentemente, a informação cultural (ou conotação) que a expressão possui na língua-cultura de partida. Já de acordo com as estratégias de Aixelá (1996), trata-se de um caso de conservação.

Importa destacar que, dentre as cinquenta notas do tradutor presentes no romance traduzido, outros procedimentos e orientações de tradução foram identificados, tais como: conservação, tradução palavra por palavra, transposição e um exemplo de substituição. Alguns procedimentos, seguindo a categorização de Barbosa, não foram encontrados, como a aclimatação e o decalque.

De toda forma, percebemos que na tradução de Tézenas predominou a orientação para a estrangeirização (transferência/estrangeirização e conservação). Essa escolha do tradutor nos aparenta ainda mais necessária e justificada se pensarmos na rede de referências intertextuais que caracteriza o romance, e que seria perdida sem essa orientação para a estrangeirização. Além disso, a análise dos segmentos textuais, os quais foram objetos das NdTs, permite-nos formular a hipótese de que essa perspectiva teria sido adotada também na tradução do texto principal.

Essa postura do tradutor é louvável e contribui para a divulgação da cultura brasileira no mundo francófono. Vale lembrar que o Brasil ocupa uma posição desfavorável nas trocas literárias com a França, o que pode ser observado quando se compara o volume e o grau de reconhecimento de que goza cada uma dessas literaturas no país homólogo. Nesse sentido, podemos afirmar que Hubert Tézenas é um mediador que contribui para a divulgação dos ICEs da cultura brasileira.

4 – Considerações finais

As NdTs são paratextos importantes dentro de uma obra literária traduzida, seu uso sendo feito na tentativa de se reduzir uma lacuna sociocultural entre os contextos de partida e de chegada. De forma objetiva e fora do texto principal, elas constituem um recurso à disposição do principal mediador do processo tradutório, o tradutor.

Entretanto, é necessário saber reconhecer a linha tênue que existe entre a real necessidade de produzir uma NdT (em razão da intraduzibilidade do segmento textual fonte) e um simples comentário do tradutor (bilíngue e bicultural) que julga e faz suposições sobre o seu destinatário, o leitor. Essa posição bilíngue e bicultural constitui um aspecto importante e que deve ser levado em conta na hora de traduzir, pois pode aproximar, de forma mais forte e harmoniosa, sociedades marcadas por contextos socioculturais bastante diferentes.

A partir deste estudo, observamos que, embora Tézenas utilize diferentes técnicas na tradução dos segmentos textuais que contaram com a elaboração de NdTs, suas escolhas são marcadas pela conservação e o respeito dos ICEs brasileiros. Isso nos leva a fazer a suposição de que ele seguiu o mesmo caminho em relação ao restante da tradução, ou seja, mesmo nas ocorrências que não foram objeto de uma nota de tradutor. Ressaltamos a importância dessa posição ética do tradutor, que contribui para difundir internacionalmente a cultura brasileira.

Por fim, convém frisar que a cultura brasileira ganha mais espaço no campo literário mundial cada vez que tem uma obra literária traduzida em outro país. Isso é ainda mais relevante quando o país em questão desempenha um papel de destaque na circulação internacional das literaturas, como a França.

Referências

- AIXELÁ, J. F. Culture-specific items in Translation. *In*: ALVAREZ, R. and Carmen-Africa Vidal, M. **Translation, power, subversion**. Clevedon: Multilingual Matters, p. 52-78, 1996.
- AIXELÁ, J. F. Itens Culturais-Específicos em Tradução. Tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. **In-Traduções**, v. 5, n. 8, jan./jun., p. 185-218, 2013.
- BARBOSA, Heloisa Gonçalves. **Procedimentos técnicos da tradução**. Uma nova proposta. 3. ed. Campinas: Pontes, 2020.
- GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Editions du Seuil. fev.1987.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo : Ateliê Editorial, 2009.

HENRY, J. De l'érudition à l'échec : la note du traducteur. **Meta**, v. 45, n. 2, p. 228-240, 2000.

KAYA, Mumtaz. L'usage de la note en traduction : différentes approches adoptées par les traducteurs. **Revue de traduction et d'interprétation**. Ankara : Université Hacettepe, v. 13, p. 143-155, 2003.

LEDERER, Marianne. Correspondances et équivalences - Faits de langue et de discours en traduction. *In*: ISRAEL, Fortunato. **Identité, altérité, équivalence** – La traduction comme relation. Paris : Didier Erudition, janv., p. 17-34, 2002. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/279679706_La_theorie_interpretative_de_la_traduction_un_resume. Acessado em: 2 mar. 2022.

LIMA, Priscila de Oliveira Novais. **Venuti no Brasil: um estudo bibliométrico em teses e dissertações**. 2022. 180 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefndmkaj/https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/24249/1/PriscilaDeOliveiraNovaisLima_Tese.pdf. Acessado em: 7 abr. 2023.

LYRA, Regina Maria de Oliveira Tavares de. Explicar é preciso? Notas de tradutor: quando, como e onde. **Fragmentos**. Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 73-87, jul.-dez., 1998. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6039/5609>. Acessado em: 2 mar. 2022.

MACHADO, de Machado Samir. **Tupinilândia**. São Paulo: Todavia, 2018.

MACHADO, de Machado Samir. **Tupinilândia**. Tradução Hubert Tzénas. Paris: Éditions Métailié, 2020.

SARDIN, Pascale. De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte, **Palimpsestes**, v. 20, p. 121-136, 2007. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/palimpsestes/99> . Acessado em: 2 mar. 2022.

SNELL-HORNBY, Mary. Language and culture. *In*: SNELL-HORNBY, M. **Translation Studies: an integrated approach**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 39-48, 1988.

SOTO, Pablo Cardellino. **Notas do Tradutor em uma tradução comentada e anotada de Casa Velha, de Machado de Assis, para o espanhol**. 2017. 369 p. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

SOUZA, José Pinheiro de. Teorias da tradução: uma visão integrada. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 20, n. 1/2, p. 51-67, jan./dez. 1998. Disponível em:

<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2115/1594> . Acessado em: 2 mar. 2022.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. *In*: VENUTI, Lawrence. **The Translator's invisibility: a history of translation**. London/New York: Routledge, cap. 1, p. 1-42, 1995.

A composição de uma língua: tawada entre a tradução e o sonho

Helano Ribeiro¹

João Gabriel Gomes²

*Le roman, le récit, la poésie s'écrivent seuls
et l'on peut ainsi être seul à vouloir embrasser
la mémoire du monde.*

(Goldschmidt)

Em um além-mar (*Übersee*) sem fim ou fundo, há fluxo rítmico, fluido e livre onde a escritora Yoko Tawada transita, movendo-se no entre-margens das línguas que também nela confluem. Passando por sonhos, dicionários e contos, no livro *Überseetzungen*³ ela estabelece esse entre-espço, no qual - em um profundo mergulho - é imaginado um conjunto de formas composicionais que não necessariamente comunicam, mas carregam em si um nó de significados. É performado um trabalho minucioso não só com a palavra em superfície, mas com sua materialidade sonora, sua latência e suas possíveis deformações.

Em alguns contares deste livro, e já no primeiro "Dança da língua", a língua que se fala, se confunde com a língua com que se fala (*Zunge*). O músculo se torna um conjunto com a outra língua e se estranha com a língua do outro, passa por metamorfoses. Assim como o peixe linguado (*Seezunge*) se deforma - fisicamente - para viver nas profundezas, quanto mais adentramos esse mar (*see*) que nos convida a autora percebemos que há sobretudo uma língua que perpassa as experiências da falante-escritora e há modificações que se passam no músculo, na fala e nas estruturas rítmicas e/ou formais. Há um encontro em "um todo cósmico e transcendental" (DAUDT; NEUMANN, 2019, p.105) da comunicação onde se quer abraçar a memória do mundo.

A esse ponto seria insuficiente pensar as traduções - presente no título *Übersetzungen* - somente como um transporte (*übersetzen*) de uma língua para outra - de uma margem para outra. Logo, não se propõe comunicar por equivalências, ou correspondências biunívocas, mas

1 Doutor em Teoria Literária. Professor do Curso de Tradução na Universidade Federal da Paraíba, coordenador do Núcleo de Estudos Benjaminianos em Tradução e Imagem (NEBETI).

2 Graduado em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais na Universidade Federal da Paraíba, bolsista PIBIC-CNPQ (2022-2023). joao_rgomes@hotmail.com

3 O livro *Überseetzungen* é lido na sua tradução para o português feita pela Mariana Daudt e Gerson Neumann, que são também autores do posfácio do livro.

explorar os encontros e desencontros dos falantes, das palavras, dos lugares, durante e também fora da sua ocorrência histórica. As línguas, ou melhor, a língua com que se tece o material poético, não tem como essência o transporte para os falantes estrangeiros (BENJAMIN, 2019), ela coabita em um mesmo fluxo rítmico, fluido e livre. “A traduzibilidade (é) essencial às obras” (BENJAMIN, 2011).

Proporcionar um esclarecimento (*aufklären*) à textos de tamanha profundidade como os de Tawada seria esgotá-los em algum sentido, mesmo partindo da impossibilidade de fazê-lo. Percorrer esse caminho de pesquisa não seria fecundo nem as próximas leituras da autora, nem a que fazemos agora, pois acabaria em um negação, já que estaremos sempre abordando o poético, o onírico, o que se condensa e desloca (FREUD, 2010), na língua e no próprio texto, em movimento próximo à análise freudiana no sonho-modelo, no texto “psicologia dos processos oníricos” de 1915, no qual no relato do sonho é observado uma experiência onírica que fala da realidade: um pai percebe que seu filho tinha morrido queimado pois, no seu sonho, seu filho o falou: “Pai, você não vê que estou queimando?!” (FREUD, 2010, p.638). Esse será meu objeto/objetivo. Esclarecê-lo seria escancarar a possibilidade de leitura do nó composto no condensamento de imagens da lembrança diurna que carrega o texto e configura o umbigo do sonho (FELMAN, 2011, p.31), nesta perspectiva, essa não pode ser a proposta de quem lê (um sonho), por uma questão lógica.

Erramos então por uma(s) das possibilidades interpretativas que o texto traduzido nos apresenta, galgando nossos passos pela de imagens oníricas buscando rastros de experiências da autora, lembradas no sonho, que são afetadas pelos pensamentos oníricos (FREUD, 2010, p.656), trabalhando com os significantes em português, mas buscando, no texto em alemão, algumas palavras que se fazem necessárias para tornar a análise mais consistente; a apresentação de uma palavra na língua estrangeira não visa compará-la, mas “enlarguecer” seu campo semântico.

Seguindo os próprios movimentos de questionamentos que perpassam os temas dos textos que serão abordados durante esse ensaio, prosseguiremos com uma leitura-análise dos contos tendo como guia, sobretudo, o método analítico dos sonhos freudiano, fundamentado no seu texto de 1915, e a leitura feita pela Soshanna Felman(2011) sobre o umbigo dos sonhos, onde ela relê o sonho de Irma, por uma perspectiva do enodamento das figuras oníricas, do umbigo do sonho, o que já tinha sido apontado por Freud em uma nota que fez como comentário posterior a seu texto (FELMAN, p.30). Buscaremos fazer uma despatriação de forma, frases, momentos e significantes, que estão traduzidos, para o lugar onde a autora se hospeda e é hospedeira (*hôte*). Nesse entre-línguas para onde se desloca o mistério, a leitura da poesia no

segundo conto serve como um possível guia a esse texto e aos que o antecedem e o seguem. O tempo do nó é outro e esse é o tempo visado pela Tawada, e como veremos um tempo próprio à tradução.

Os dois textos que serão analisados neste ensaio - e respectivamente seus nós, que são mais filosóficos do que analíticos como propõe o Paul de Man em seu comentário ao texto da psicanalista americana (FELMAN, 2011, p.40), fazem parte do livro *Überseesungen*, da escritora Tawada Yoko. O primeiro, que também é o texto que abre o livro, é intitulado “Dança da língua”; dois sonhos narrados em primeira pessoa, que transcorrem devaneios, desejos, preocupações e memórias da autora. Veremos que o texto apresenta em sua própria forma os caminhos que pretende seguir - um motivo à tradução - enquanto apresenta uma visão própria da língua e do eu falante. No caso do conto, a Língua que fala a língua que se fala.

O segundo é uma narração em que a contista entra em um processo de devaneio quando se depara com um poema em uma língua que lhe é estrangeira e começa a fazer uma procura pela letra, compartilhada entre este idioma e os conhecidos por ela, vai investigando as pistas de significantes, codificados na língua do outro, que se escondem no para-além do que se apresenta enquanto *incompreensível*. As “descobertas” provocam, na autora, um acontecimento: a experiência do texto está entrelaçada a sua “ilegibilidade mágica”. O que nos leva a pensar em seu texto como um texto *mise en abyme*.

E nessa perspectiva do texto que se ensaia, o livro segue um percurso de questionamentos que parece ter como itinerários os destinos da língua. É por este percurso que o livro discute locomoção, pertencimento, identificação e linguagens (DAUDT, NEUMANN, 2019, p.105); feito sem que seja exposta a fisicalidade de tais termos, ela os coloca em um lugar para que o leitor possa vê-los em uma “operação outra”; deslocando os conceitos para onde aqui chamamos de *entre-espaço*, também pensado por Salman Rushdie (1991) como *entre-lugar*.

Como o corpo literário construído pela autora é constituído por um vasto campo do conhecimento e nos permite explorar questionamentos envoltos no âmbito da linguagem, no caso específico do nosso ensaio, iremos pensar a tradução, enquanto ação constante do estrangeiro, pois a escritora “entende que a capacidade de pensar e escrever em uma língua diferente da materna exerce grande influência no que é pensado e escrito” (NEUMANN, DAUDT, 2019, p.12), ela mesmo se põe nesse entre-lugar estrangeiro (RUSHDIE, 1991), é nele que exploraremos a tradução, e o potencial que elas têm para comentar a tarefa da tradução⁴.

4 Aqui podemos nos direcionar para dois trabalhos que buscam a fundo essa relação existente entre o conteúdo da obra da autora e a tarefa da tradução, como um material engrenhado. Elas são o TCC e a dissertação do mestrado

Para conduzir-nos nessa exploração, nesse mergulho que daremos no mar que nos propõe a autora, buscaremos colocar no horizonte de nossas preocupações, enquanto leitores da obra dela, todo o livro. Mesmo que restrinjemos a análise específica a dois contos, tudo que é do livro - e outras contribuições da autora, como entrevistas - serão levadas em consideração para a construção da linha argumentativa. Assim será feita a abordagem neste ensaio: como se tivéssemos somente um instrumento, mas, em mente, as notas e ritmos que compõem a peça estão sempre dispostas. Um fragmento que nos dá pistas do próximo fragmento, da composição de um texto, de um corpo, de uma tradução, de uma língua.

Dança da língua

*Por isso começo pelo descomêço e
me teço um livro onde tudo seja
fortuito*
(Haroldo de Campos)

Quando, em português, começamos a ler o conto “A dança da língua”, vem à mente o duplo sentido deste último significante: língua, órgão de fala, e língua, idioma. Esse duplo sentido não está presente no alemão, mas será inseparável de como iremos nos aproximar dos seus traços: “Eu era uma língua. Sai de casa assim nua, rosa e insuportavelmente húmida” (TAWADA, 2019, p.6). Essa é a primeira imagem que temos da autora no sonho, a de um órgão nu, rosa, descoberto e insuportavelmente húmido; uma língua que se encontra exposta, ou uma língua que expõe, em oposição aos outros (bonecos-humanos) que são de plástico e neutros, secos. Sua presença “Era fácil [de] causar admiração nas pessoas na rua [...] mas cidadãos prudentes tocam apenas em línguas bem embaladas em folhas plásticas” (ibidem, p.7).

Essa língua é agora todo o corpo da escritora, ou em ordem inversa: agora a escritora se vê em conflito com sua nova forma, seu corpo “era todo uma língua” (ibidem, p.7). A língua, enquanto o próprio corpo da escritora, não é mais uma superfície, um músculo; ela passa, assim como esse corpo, a ter memória e a registrar novas experiências, sofrer de angústias e preocupações humanas - “A minha pessoa era toda uma língua. Por isso eu não conseguia um emprego” (ibidem, p.8) - Ao passo que também compartilha dos desejos da outra língua (*Sprache*), de se contar, se escrever e não ser só uma língua condenada à morte (esquecimento?). “Então escrevi uma autobiografia. A história da vida de uma língua.” (ibidem, p.8).

da Mariana Daudt, que podem ser encontrados nas referências, sendo a primeira uma pesquisa específica do livro “Überseetzungen”.

Logo que as palavras sobre a história da língua são postas, (ins)escritas, elas se distanciam da Língua que as escreve: as letras formam obstáculos, elas “criam um muro no papel manuscrito” (ibidem, p.8) onde “não há nenhuma porta, nenhuma janela, nem mesmo uma campainha” (ibidem, p.8). A língua escrita se torna impenetrável, sua história se torna impenetrável, o conceito do eu, do indivíduo, é corrompido. Mas, ainda assim, a Escritora-Língua tem que se pronunciar em leituras públicas do seu livro por toda a Alemanha: “Como posso dizer ‘eu’ tão levemente? Tão logo as linhas ficam prontas, afastam-se de mim e transformam-se em uma outra língua, que já não posso entender” (ibidem, p.8).

Mesmo assim, a Língua continua a procurar suas palavras, que aparecem distantes, estrangeiras. “Sem saber o que fazer, começo, de alguma forma, a pronunciar as primeiras palavras” (ibidem, p.8). O que incita a continuidade do sonho? Ou melhor, o que a mantém sonhando? Agora que se encontra barrada por palavras que ela não sabe nem mesmo por onde começam ou terminam, e que ela continua a escalar as letras para descobrir o que se esconde entre elas. Ela continua em uma busca que passa sempre pela letra, uma análise minuciosa da palavra e do que pode-se encontrar escondido em suas entranhas. Ela adentra suas próprias palavras, reconhece seu abismo.

Em seguida começam a surgir letras dentro das letras. Onde começa uma palavra? Onde termina? Minha coragem, toda coragem de uma língua, encolhe até ficar menor que uma vírgula. Com pezinhos minúsculos tento escalar cada letra sem conseguir ver o que está por trás dela. (ibidem, p.8)

A autora nos coloca no seu abismo, que é o abismo da letra do texto que está sendo lido - pela Língua no texto. Esse acontecimento no enredo é o que precede uma queda, para trás das palavras que compõem a tessitura - “A cada som, uma queda” (ibidem, p.8) - que se torna um sintoma da Língua, ao mesmo tempo que torna a língua (*Sprache*) um sintoma: “Minha doença é toda uma língua” (ibidem, p.9). E a investigação desse sintoma me parece ser então o motivo de continuação do sonho.

Para investigar as “dores e quedas linguísticas” (ibidem, p.9), a Língua segue para um *médico linguista*⁵. A figura do médico aparece no sonho como um conhecedor da forma e do ritmo de funcionamento de uma língua, ou como esta deveria “normalmente” - plasticamente - funcionar. O *médico linguista* reafirma a ambiguidade do sintoma da Língua no conto, pois

⁵ As próximas palavras ou frases que estão destacadas em itálico são significantes presentes no texto que eu removo de forma à “desconectá-los” momentaneamente para que eles conservem neste o ensaio o tecido argumentativo que os circunda no texto da escritora.

sendo um médico de línguas (*zunge*) ou de línguas (*sprache*) saberia lidar com o *problema*: as barreiras que impedem de adentrar um texto escrito - ou pronunciá-lo.

Nesse ponto, parece que parte do conflito existente no confronto com o texto escrito é dado pelo fato de que a Língua - a autora - tem origem nipônica, o que faz com que ela começasse, mesmo querendo pronunciar corretamente o texto em alemão, *a falar em japonês*. Seguindo as recomendações médicas em uma tentativa de acabar com a *anarquia na região bucal*, pretende fazer mudanças fonéticas na sua pronúncia, mas termina sempre falando em japonês - como se fosse *gravações estrangeiras em um toca-fitas?*. Ao contrário do que lhe parece ser natural, a falante teria que provocar “cortes” de acento na frase, enfatizando uma só palavra, “não com o tom de voz, mas lhe atribuindo uma importância maior” (ibidem, p.9). E aí parece residir uma impossibilidade de leitura: na importância que é direcionada de forma estática à uma palavra sozinha.

E como outras pistas que o texto nos deixa sobre o objeto composicional da obra, a possibilidade de leitura parece estar sempre envolta em um mistério; a *poesis* desloca a obviedade epistêmica para uma não obviedade de carácter mágico. Reconhecer a presença mesmo quando não se tem, ver a falta mesmo se todas as linhas estiverem preenchidas. O texto, enquanto escrito, é infamiliar, incômodo (*Unheimlich*) a sua própria escritora, assim como é infamiliar a si mesmo e a forma plástica que é estabelecida para que ele seja construído. Por isso sua leitura não deve se dar fora dessa compreensão da sua essência paradoxal, se estabelecendo ela mesmo sobre esse método: “É estranho: para poder ler, eu tenho de olhar para o texto. Mas, para não tropeçar, eu tenho de fazer de conta que as letras não estão ali. É o mistério do alfabeto: as letras já deixaram de estar, mas não desapareceram.” (ibidem, p.9-10)

E desse sonho o texto se desloca diretamente para outro sonho. Um novo personagem surge então como figura central, ele se chama Zoltán, me arrisco associar com o Zoltán Kodály (1882–1967) que foi não somente compositor, como também linguista e pedagogo. Seria ele outro personagem de um sonho que ensaia aproximar-se da compreensão rítmica e linguística dele mesmo, ou do que o impede de ser compreendido - do que empata a Língua? Um leitor incompreensível, que tem, nas entranhas de seu corpo, as letras, que agora se encontram visíveis a olho nu, impondo-se.

Essas letras para a autora-Língua, em especial a letra “n” que ela observa “na parte de dentro da sua [de Zoltán] coxa nua”, faz que se suscite novamente um (possível) corte provocado pela letra: agora envolvendo o nome do outro. “Sem pronunciar corretamente o ‘n’ cortaríamos para sempre a última parte do seu [de Zoltán] nome” (ibidem, p.10), mas para ela

“se o ‘n’ não vem depois de uma vogal, não há como trazer a língua para frente.” (ibidem, p.10), logo pronunciá-lo como desejado.

Essa tensão que antecede o corte, provocada pelo n na perna do Zoltán, parece tensionar também os pensamentos da autora, guiado principalmente pelo seu lugar fonético nas palavras - quando em uma palavra o *n* vem precedido de uma vogal parece que “a língua não pressiona a consoante, mas o suave membro de Zoltán.” (ibidem, p.10). A palavra indivíduo é mais uma vez posta em questão, agora por causa da sua pronúncia, mas como a autora nos lembra: “Eu, porém, não sou um indivíduo, sou uma língua.” (ibidem, p.11). E termina por solucionar o seu (sonho) problema de pronúncia gritando *inodivíduo*, o que provoca um rompimento na perna de Zoltán fazendo jorrar *palavras líquidas* do seu interior. A letras não são mais muros: “Nesse momento explode o membro de Zoltán. Palavras líquidas Jorram do seu interior, refletem o neon e voltam a desaparecer na tranquilidade de um mudo paladar” (ibidem, p.11).

Música das Letras

O conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha da página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia um livro todo livro é um livro de ensaios do livro.

(Haroldo de Campos)

Na leitura do primeiro conto, nos deparamos com uma Língua - a autora - se confrontando com os impedimentos à leitura de um texto no sonho, uma autobiografia, escrita em alemão; o ambiente onírico era guiado por essa característica de exposição Kafkiana, onde o eu é levado ao extremo, no caso de Yoko: esse extremo é tornar-se por completo o que a expõe nuamente: Uma Língua. Os impedimentos enfrentados pela autora - a Língua - para ler o texto e pronunciá-lo eram postos em questão com a composição gramatical e formal da língua (*sprache*); e a Língua - estrangeira - se encontrava obrigada a plastificar-se, alterar seu ritmo, provocar cortes nas frases para conseguir ler/pronunciar o texto em alemão.

Se antes havia letras edificadoras de muros, que escondiam significados entre seus abismos; não há mais (ou como veremos, o texto não está sendo lido assim nesse momento). A letra aqui faz parte da composição rítmica pela qual este próximo conto vai se desenvolver, e pela qual um poema no conto será lido, o que já aparece como indício em seu título: “Música das Letras”. A letra não vai mais aparecer com um empecilho à leitura, à pronúncia, mas como

uma chave para a leitura de um poema, ou sua primeira pista de significante. “Parece-me muito estranho que eu não entenda absolutamente nada. Afinal conheço todas as letras que aparecem no texto” (ibidem, p.24).

Primeiro, é necessário que pensemos na diferença entre os dois textos expostos nos contos: o primeiro se trata de uma autobiografia, escrita pela personagem do sonho em alemão, língua que era estrangeira, mas conhecida por ela, em que os problemas se desenvolvem no âmbito gramatical-formal da língua. Já no segundo, a autora se depara com um texto em uma língua que lhe é, além de estrangeira, desconhecida. Aqui consideramos a diferença a nível da letra, ou melhor, onde a letra deixa de ser corte. “Será possível que eu não consiga extrair absolutamente nenhuma informação de uma letra que conheço” (ibidem, p.24)?. Que informação guardam as letras?

O que pode, ou quanto pode conter uma palavra, que se encontra *infinitamente aberta e que nenhum significado fica no caminho?*. E para que compreendamos melhor a investigação do segundo conto: como funciona a letra nesse sistema de leitura que, como veremos mais tarde, é mais filosófico que analítico? “Uma língua que não se aprendeu é uma parede transparente. Pode-se ver longe através dela, pois nenhum significado fica no caminho. Cada palavra é infinitamente aberta.” (ibidem, p.24)

E agora cabe a leitora-escritora, que se encontra à frente de um texto que para ela é ilegível, buscar algo que a faça compreendê-lo, de alguma maneira. É como quando Gilberto Gil (1997) canta que “na lata do poeta tudo nada cabe, pois ao poeta cabe fazer com que na lata venha caber o incabível.”, ressaltando essa capacidade de ser recipiente, que cabe à leitora preenchê-lo; Acreditamos que ela tenha sua atividade de leitura no conto aproximada de um fazer poético, ou de uma observadora mágica (leitora-bruxa).

As letras estão esculpindo recipientes, ao ponto que elas mesmas também os são; em diferentes línguas comportam diferentes conteúdos, são viajantes, estrangeiras que trafegam por territórios, são sinais que arquitetam significantes e portam, mesmo que, temporariamente, significados. O pronome “du” que para o alemão é a segunda pessoa do singular e no francês é um pronome possessivo, no português segue um recipiente vazio, mas será que isso importa à elas que são lidas, ou à nós que as lemos ?

Talvez os caracteres não se interessem nem um pouco pelo que significam em cada país. Na Alemanha, significam uma coisa, na França, outra. São viajantes que, pelo caminho, vão sendo sempre compreendidos de formas diferentes, de acordo com a língua na qual pernoitam. Seus corpos porém, permanecem os mesmo, ou seja, um ‘d’ continua uma semicírculo com uma mão levantada, e um ‘u’, um recipiente vazio. (TAWADA, 2019, p.24)

As letras parecem pouco se importar com sua próxima destinação, estão dispostas aos jogos que os encontros com os falantes as propõe. E é jogando com as possibilidades que a Yoko continua ler o poema em francês; ela se depara com a palavra *bleu e blanc*, a leitora pensa nas relações categóricas entre línguas que elas conhece e essa outra língua -do poema, que estão presentes na sua memória, pois as viu em “um cardápio de um restaurante especializados em peixe e em uma vitrine de papelaria?” (TAWADA, 2019, p.25). São cores! “Ainda bem que a estranheza dessas línguas não é tão grande” (ibidem, p.25).

Mas restringir aqui o pensamento das categorias as línguas já conhecidas por ela seria ignorar a transitoriedade do significante, e “se existisse uma língua em que a cor azul fosse compreendida enquanto uma sensação táctil e o branco como um cheiro?” (ibidem, p.25). Como a palavra *Weiss* em alemão, que pode significar tanto *sei*, quanto *branco*, e se colocamos nela o incabível “o eu torna-se branco como uma folha de papel em branco, quando sabe alguma coisa” (ibidem, p.25). E, no texto, parece caber a nós buscar esse desejo de ser recipiente do incontível que a palavra expressa.

“Uma língua que não se compreende é lida de forma externa. Leva-se a sério sua aparência” (ibidem, p.25). Como tudo no livro, há uma relação discursiva dessa forma externa e a (in)formação, que é posta em cena quando a autora se depara com dois nomes próprios: *Bach e Bartók*. Por si só, eles já se apresentam como um significado próprio e ligam diretamente a informação à forma externa. Quando surge “dos contornos redondos das letras maiúsculas, duas vezes a letra ‘B’” (ibidem, p.25), chega até a leitora o ritmo do poema, que está sendo carregado pelos nomes, em um enodamento.

A esperança que a autora tem em receber uma correspondência com a versão traduzida deste poema, não a impede de querer “passar alguns dias apenas com original ilegível” (ibidem, p.26). Observando o texto em sua potência de formas, ritmos e cores: carregando consigo a ilegibilidade mágica, que se entranha na matéria bruta do texto e com a qual a “tradução bruta, produzirá energia” (ibidem, p.26), uma energia desviante, não linear da própria língua.

Talvez receba uma tradução interlinear, que me liberte da linearidade da língua. Se um dia eu traduzir esse texto, vou querer encontrar uma música. A música já está lá, Bach e Bartók, mas essa música tem de ser alcançada mais de uma vez na tradução, através de um grande desvio, com a ajuda de diálogos, dicionários e sonhos. Através de um tamanho desvio da tradução desejarei reencontrar a ilegibilidade mágica de um poema. (TAWADA, 2019, 26)

Considerações sobre a tradução e o sonho

*Um livro onde tudo seja não esteja seja um
umbigodomundolivro um umbigodolivromundo
(Haroldo de Campos)*

Sonho

Pode uma flor revelar toda a beleza do mundo empírico das plantas? Pode uma língua, a língua com nome próprio, falar da estranheza do empírico mundo babélico? Antes de responder estas perguntas, seria mais intuitivo perguntar: o que quer uma flor, ou o que quer uma língua? Levar a possibilidade de um significante aos seus *deslimites* é concebê-los em devir. Um devir tradutório, poético.

Sei que quando fazemos tais perguntas, que parecem não mais se restringir só ao texto e aos questionamentos da autora, as fazemos com um “imperativo de ironia”, como nos indica Shoshana Felman, mostrando que tais questionamentos só podem ser feitos a nível do umbigo (FELMANN, 2011):

Dizer que alguém faz uma pergunta ao nível do umbigo é, entretanto, minar [undercut] a autoridade cognitiva desse alguém em relação a sua própria questão, engajar performativamente, auto-subversivamente, em um imperativo da ironia; sugere que alguém pergunta, precisamente, nesse nível do que não se sabe, um nível no qual não podemos nem mesmo saber da nossa capacidade de perguntar verdadeiramente. (FELMAN, 2011, p.38)

Trabalhar pelas possibilidades desse tornar-se (da) palavra, com suas pervivências, é encontrá-las em uma série contínua de metamorfoses (BENJAMIN, 2011) - em jogo, é ter como horizonte histórico os quereres dos seus desdobramentos que tangem às estruturas sociais e culturais, onde a leitura se desloca das “regiões abstratas de igualdade e similitude” (BENJAMIN, 2018), para a zona do jogo (*Spielraum*), onde o texto é colocado em cena (*darstellen*). Onde as palavras carregam toda uma frase, um livro, uma autora. O texto se ensaia, apresentando sua capacidade reprodutiva.

Fazer uma pergunta, que pretende imaginar respostas para uma análise parece restringir as possibilidades do devir; é como ignorar os surgimentos (*Ursprung*) e as feridas, ignorar o próprio umbigo do texto, não estar ciente “de que em toda teoria, interpretação ou sentido consciente, existe uma desconexão: que em cada pensamento existe um umbigo do sonho: mas que em cada sonho também existe um umbigo do pensamento” (FELMAN, 2011, p.36).

O sonho nos demonstra *deslimites*, não da realidade, mas dos significantes. As imagens oníricas que circulam o inconsciente vão sendo apresentadas, conservando em si seu paradoxo e mistério, que fazem parte da sua constituição enquanto signo/letra. Buscar explorar essas imagens com pretensões esclarecedoras seria negá-las em sua própria essência.

Tradução

A questão do pertencimento do falante em uma fonologia e/ou estrutura de escrita diferente à sua é uma questão recorrente na constelação desse livro, “dos quais a língua se revela como vetor essencial, que a formam e que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras.” (NEUMANN; DAUDT 2019, p.12). A Escritora-Língua recorrentemente é posta enquanto estrangeira em suas histórias, se reconhecendo em uma alteridade (ibidem, p.13):

A senhora tem uma língua? Esta é uma pergunta importante. A senhora tem a língua necessária para pertencer a este lugar? Não, não tenho. Pois a minha língua não consegue pronunciar as palavras da mesma forma que a língua dos nativos (TAWADA, 2019, p. 52).

Essa incapacidade de pronunciar, tanto na fala citada acima, quanto no caso do primeiro conto, remete a uma ferida na língua. Vemos um enodamento na figura da Língua no sonho, um significante é levado a um limite: onde, em português, temos a ambiguidade que nos apresenta o umbigo de um pensamento umbilicado à autora e suas memórias enquanto estrangeira deslocadas para outro lugar, que independe da fisicalidade, o lugar do estrangeiro.

No primeiro conto - em que o contar resguarda memórias diurnas - não podemos deixar de pensar em Yoko Tawada enquanto estrangeira, escrevendo sobre si mesma em uma língua a qual não pertence, em alteridade, nesses “espaços intermediários, também representados como lacunas, abismos e portais, são onde os novos pensamentos e compreensões se desenvolvem.” (DAUDT, 2019), onde a Tawada se permite:

Você sabe, entrar na língua e ver o que a língua faz. Você não consegue realmente controlar as línguas, que têm seus programas próprios. Você possui suas emoções, seus pensamentos e o que você quer dizer. Você não pode *usar* a língua para expressar algo, mas você pode trabalhar junto a elas, pois também são animais, talvez (LLITHUB, 2020)⁶

⁶ *You know, go into the language and see what the language does. You cannot really control the languages which have their own programs. You have your emotions, your thinking and what you want to say. You cannot use the*

É isso que observamos no livro *Überseetzungen*: um teste, até a falha, ou a impossibilidade de continuar. Um corte, uma análise - sem desanodar os nós - dos cortes que acontecem na língua, o umbigo do seu próprio pensamento. Uma investigação - forma de leitura - que procuro não pensar restrita à obra da autora, mas expandi-la para a obra poética como um todo e, por isso, afirmo que esse texto se coloca em seu abismo, que é o abismo da autora. Ela não usa o texto como ferramenta de exposição de uma ideia, mas como lugar de acontecimento.

Essa forma de ler o texto pelo seu umbigo vai se mostrando como um caminho fortuito para pensar a tradução com a autora, a partir de um outro conto do livro em que ela se questiona, sem nunca se responder: “Mas de quanto tempo um poema precisa para alcançar as margens de outra língua?” (TAWADA, 2019, p.30). Acreditamos que a não resposta se dá por causa do verbo usado na pergunta, “alcançar”, ela não visa um transporte, mas um transcorte, lento e curioso: “A velocidade de uma tradução literária, apesar do desenvolvimento técnico, continua a mesma. Em sua vagareza, ela toca feridas esquecidas e em fontes de prazer” (ibidem, p.30).

Ambientar-se estrangeira nessa incômoda casa das imagens onde nos percebemos estranhas à nossa própria língua, como nos lembra Lacan, vem quando conseguimos pensar a *barra* entre o significante do significado em uma razão lógica de separação (LACAN, 1998, p.504). Nesse entre-espaço a palavra não está restrita ao seu lugar temático do acontecimento cronológico. No conto “Dicionário chinês”, por exemplo, a autora nos leva a pensar essa *barra* quando, baseando-se nas construções semiológicas dos ideogramas chineses, dos seus “elementos”, é proferido um corte, que expõe o fluido das formas sólidas da linguagem. Computador se torna *cérebro elétrico*, cinema se torna *instituto das sombras elétricas*.

Tawada estrangeiriza a língua aproximando-se dela, mostrando que a conhece, assim como os camponeses faziam com os estrangeiros que chegavam a sua vila no sexto conto do livro: “A bivalve”, onde eles “rejeitavam os estrangeiros e, ao mesmo tempo, queriam estar próximo deles.” (TAWADA, 2019, p.27). Podemos seguir a conclusão guiados por um escrito do Paul de Man em suas conclusões sobre “A Tarefa do Tradutor”, do demiurgo alemão, Walter Benjamin, que nos coloca nesse lugar paradoxal do estrangeiro.

Achamos que estamos à vontade em nossa própria língua, sentimos uma acolhida, uma familiaridade, um abrigo na língua que chamamos de nossa, na qual pensamos que não estamos alienados. O que a tradução revela é que essa alienação está no seu auge em nossa relação com nossa própria língua original, que a língua original na qual estamos engajados é desarticulada de uma

maneira que nos impõe uma alienação particular, um sofrimento particular. (DE MAN, 1989, p.24-25)

Enquanto tradutoras temos que nos desalienar, como aponta o autor e tradutor francês, do conforto imposto por nossa língua materna, repensá-la em outras imagens possíveis, em alegorias. Encontrar nas aberturas e feridas ocasionais dessa batalha contra o tempo - cronológico - a impossibilidade de fazer alvorecer possibilidades. E aqui talvez encontremos nossa renúncia enquanto tradutoras: a da nossa casa, ou a das leis da hospitalidade, trazer para dentro dela a possibilidade babélica, evidenciando A lei da hospitalidade, “que está acima *das leis*” (DERRIDA, 2003, p.71), para que talvez uma palavra; uma palavra, possa falar empiricamente de um texto, possa ser seu totalmente outro, um fragmento, (porém ainda) um semelhante (BENJAMIN, 2019), Em um processo de hospitalidade absoluta (DERRIDA, 2003). “Uma tradução literária deve perseguir obsessivamente a letra textual, até que a língua da tradução ultrapasse as convenções estéticas” (TAWADA, 1998, p. 35).

Referências

- BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-121.
- BENJAMIN, Walter. “Doutrina das semelhanças”. In: **Linguagem, tradução, literatura: (Filosofia, teoria e crítica)**. Tad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. In: **Escritos sobre magia e linguagem**. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 49-75.
- DE MAN, Paul. “Conclusões em *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin.” In: **Resistência à teoria**. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- DAUDT, Marianna I. **A tradução como temática literária: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada**. Dissertação (Mestrado em PPG-Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.
- DAUDT, Marianna I. **Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra *Überseesungen***. TCC - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.
- DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Trad. Antonio Romane e Fernanda Bernardo. São Paulo: Escuta, 2003.
- FELMAN, Shoshana. Sobrevivência postal, ou a questão do umbigo”. Trad. Flavia Trocoli, Suely Aires. Terceira Margem, Rio de Janeiro • Nº26. janeiro-junho / 2012. p. 17-44
- FREUD, Sigmund. **Obras completas de Freud, Volume 4: A interpretação dos sonhos (1900)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GIL, Gilberto. Metáfora. In: GIL, Gilberto. Quanta. Warner Music Brasil, 1997. Faixa 3 (CD).
- LLITHUB.COM, 202. lithub.com/yoko-tawada-language-is-a-living-thing/.10/08/2022, Yoko Tawada: ‘Language is a Living Thing’: Acessado em 13/07/2022.

LACAN, Jacques. “Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: **Escritos**. Trad Vra ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998. p. 496-537.

DAUDT, Marianna I.; NEUMANN, Gerson Roberto. 'Eu sou uma língua': a exofonia na literatura de Yoko Tawada. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, v. 58, 2019. p. 46-59,.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary homelands**: essays and criticism, 1981-1991. Londres: Granta Books, 1991.

TAWADA, Yoko. **Verwandlungen**. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 1998.

TAWADA, Yoko. **Überseetzungen**: retrato de uma língua e outras criações. Trad. Marianna Daudt. Porto Alegre, Class, 2019.

Notas sobre o romance estadunidense *The Queen's Gambit* (1983), de Walter Tevis, e sua adaptação homônima (2020)

Yuri Jivago Amorim Caribé¹

1. Introdução

Este trabalho traz algumas reflexões sobre a adaptação do romance *The Queen's Gambit* (1983) do escritor estadunidense Walter Tevis (1928-1984) para a minissérie homônima (2020), criada por Alan Scott e Scott Frank para a plataforma de *streaming* Netflix. *O Gambito da Rainha* (2020), como a chamei neste trabalho, foi roteirizada por Alan Scott e dirigida por Scott Frank, gerando debates em torno da importante produção literária de Tevis, composta de outros cinco romances (alguns adaptados para o cinema) e mais vinte e sete contos publicados entre os anos de 1954 e 1984. No romance e na adaptação, destaquei a trajetória da personagem Beth Harmon, uma jogadora de xadrez que enfrenta desafios em um esporte à época (décadas de 1950 e 1960) quase que exclusivamente masculino.

Inicialmente tratei do processo de formação de um cânone literário contemporâneo da literatura estadunidense, conforme trabalhos de Clayton (1993) e de O'Donnell (2010), para fazer uma crítica ao fato de Tevis (ainda) não integrar esse cânone. Em seguida, fiz um levantamento sobre o processo de criação e lançamento da adaptação *O Gambito da Rainha* (2020), citando reflexões de Stam (2005) e Hutcheon (2013). Por fim, refleti sobre o sexismo enfrentado pela personagem Beth Harmon nessa adaptação, analisando algumas passagens da obra audiovisual e destacando algumas atuações.

Cabe dizer que a minissérie foi premiada com um Emmy e vista em pelo menos sessenta e três países, um sucesso de público e de crítica (MILLER, 2020). Após lançamento da adaptação, sabe-se que o romance foi elogiado por jornalistas como Nancy Wartik (*The New York Times*, 2020) e por escritores e críticos de literatura como Sarah Miller (*The New Yorker*, 2020) e Laura Fernández (*Jornal El País*, 2021). Além disso, foi reeditado, traduzido em várias línguas – inclusive no Brasil, com tradução feita por Ivanir Calado (TEVIS, 2021) – e tornou-se um *best-seller*. Esses dados me levam a concluir que a minissérie *O Gambito da Rainha* (2020) promoveu um debate sobre questões atuais, aproximando o leitor contemporâneo do

¹ Doutor em Letras (subárea tradução) pela USP e Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: yuri.caribe@ufpe.br

romance de Tevis e de suas outras obras, trazendo-o para o centro das discussões literárias da atualidade.

2. Fora do cânone

The Queen's Gambit é o quinto romance do escritor Walter Tevis, que, à época do lançamento (1983) à época do lançamento (1983) gozava de certo reconhecimento no mercado editorial por conta dos romances anteriores (alguns adaptados para o cinema) e também pela posição que ocupou como professor da Ohio University por quatorze anos². É importante dizer que, em uma época bem anterior à internet e às redes sociais, a divulgação de um romance acontecia basicamente por meio de resenhas (positivas) em jornais de grande circulação, as quais só existiam no formato impresso, pelo engajamento do escritor em eventos literários, pelas entrevistas³ e pela adaptação desse romance para o cinema, o que só ocorreu com *The Queen's Gambit* em 2020. O papel da crítica literária e da imprensa era fundamental para a apresentação das obras literárias lançadas, e, com ela, vinha a ascensão ou queda de escritores. Com *The Queen's Gambit* não foi diferente: o romance de Tevis foi elogiado em resenha escrita pelo jornalista e crítico Christopher Lehmann-Haupt do *The New York Times*, que o considerou “um thriller psicológico, uma competição que opõe a racionalidade humana ao desejo inconsciente do eu de eliminar o pensamento”⁴ (LEHMANN-HAUPT, 1983, tradução nossa). Diante do que pesquisei, posso assegurar que Tevis usufruiu de certo apoio por parte da crítica durante sua carreira entre 1954 e 1984, mas *The Queen's Gambit* não foi dos romances mais divulgados.

Em 2020, por ocasião do lançamento da minissérie *O Gambito da Rainha*, baseada em romance homônimo de Tevis, o crítico literário Michael Dirda do *The Washington Post* chama atenção para o fato de Tevis ser “bem mais que um cantor de uma só música⁵” e traz algumas informações acerca da biografia desse escritor: seus problemas de saúde na infância, as obrigações pessoais e profissionais da vida adulta, problemas com álcool, a vida acadêmica, a mudança para Nova Iorque, o novo casamento, a sobriedade e a retomada da carreira como

2 Conforme informações do *website* do escritor. Disponível em: <https://www.waltertevis.org/>. Acesso em: 13/02/2023.

3As principais entrevistas dadas aos mais importantes veículos de comunicação, bem como resenhas e matérias dedicadas à Tevis estão disponíveis no *website* do escritor, incluindo um obituário no Jornal The New York Times. Disponível em: <https://www.waltertevis.org/>. Acesso em: 13/02/2023.

4 No original: *consider it as a psychological thriller, a contest pitting human rationality against the self's unconscious urge to wipe out thought.*

5 No original: *Tevis is more than a one-hit wonder.*

escritor, o gosto pelo xadrez, dentre outros. Ao mesmo tempo, descreve e elogia seus outros cinco romances e sua escrita: *The Hustler* (1959), *The Man Who Feel to Earth* (1963), *Mockingbird* (1980), *The Steps of the Sun* (1983) e *The Color of Money* (1984). Mesmo assim, ressalta o triste fato de *The Queen's Gambit* ter sequer chegado a uma segunda edição, pelo menos até o ano de 2020 (DIRDA, 2020).

A narrativa *The Queen's Gambit* pode ser considerada um *bildungsroman* ou romance de formação, como chamamos em língua portuguesa, embora seja mais assertivo defini-lo como um *novel of formation* ou *coming-of-age novel*⁶ assim mesmo em inglês. Digo isso porque afinal estamos tratando de obra que faz parte da literatura estadunidense contemporânea, especialmente pelo fato de que a personagem principal – a jovem Beth Harmon – e todo o contexto da obra (inclusive o cenário) nos remeterem à cultura estadunidense dos anos de 1950 e 1960, além de ter sido escrita originalmente em inglês (por escritor estadunidense) e publicada nos Estados Unidos. Trata-se, então, de um romance em que é possível acompanhar a trajetória de amadurecimento (psicológico e social) de Beth Harmon, desde a infância, até a vida adulta ou, citando Graham, uma obra que “se concentra em um protagonista que se esforça para conciliar as aspirações individuais com as exigências de conformidade social⁷” (2019, p. 01, tradução nossa). Ainda citando Graham, agora sobre o romance de formação estadunidense: “expressa o senso único de juventude e de potencialidade dos E.U.A. por meio de jovens protagonistas em uma jornada formativa⁸” (2019, p. 06, tradução nossa). A saber: Harmon teve uma infância marcada pela morte trágica de sua mãe e vai parar em um orfanato aos oito anos, onde acontece algo que mudará para sempre sua vida: ela conhece o xadrez e torna-se uma excelente jogadora. Nesse romance, destaco os conflitos enfrentados por Harmon e sua mente brilhante, porém inquieta. Para além dos problemas morais e familiares, tudo em *The Queen's Gambit* se desenvolve a partir das relações de Harmon com o xadrez.

Felizmente, com a adaptação *O Gambito da Rainha* lançada em 2020, o cenário mudou: os romances de Tevis foram traduzidos para 18 línguas⁹ e *The Queen's Gambit* tornou-se um *best-seller* em pouquíssimo tempo. Além disso, as resenhas positivas vieram de quase todos os grandes jornais do mundo. Stam (2005) disse que “podemos ver as adaptações filmicas como

6 Romance de amadurecimento.

7 No original: *concentrates on a protagonist striving to reconcile individual aspirations with the demands of social conformity.*

8 No original: *expresses the USA's unique sense of youth and potential through young protagonists on a formative journey.*

9 Conforme informações do *website* do escritor. Disponível em: <https://www.waltertevis.org/>. Acesso em: 13/02/2023.

‘mutações’ que ajudam o romance original a ‘sobreviver’¹⁰, mas nesse caso, posso afirmar que a adaptação lançada pela Netflix fez ressurgir esse romance e, com ele, o interesse pelas obras de Tevis, em especial, pelos romances. Trata-se de uma relação geralmente benéfica, tanto para o texto-fonte quanto para a adaptação, ou “um diálogo que oferece benefício mútuo e fertilização cruzada¹¹” (STAM, 2005). Por exemplo: o *website* da Netflix, onde está hospedada a minissérie, anuncia o romance de Tevis, que por sua vez foi reeditado, e a nova capa agora traz a imagem da personagem Beth Harmon na interpretação de Anya Taylor-Joy da minissérie da Netflix. Logo, encontrar um convite para conhecer a obra adaptada (texto-fonte) no momento em que se assiste a uma adaptação ou encontrar um convite para assistir a uma adaptação dentro das páginas de um romance é algo bem recorrente na contemporaneidade, marcada por “uma sociedade cada vez mais multicultural, economia pós-industrial e concepção interdisciplinar da escrita¹²” (CLAYTON, 1993, p. 148).

Desse modo, estranho e crítico o apagamento de um escritor tão representativo quanto Tevis do processo de formação de um cânone da literatura estadunidense contemporânea. Digo isso porque Tevis e sua importante produção literária foram pouco estudados em trabalhos acadêmicos, pelo menos até o lançamento da adaptação *O Gambito da Rainha*, em 2020. Ademais, ainda não foi mencionado em antologias da literatura estadunidense e/ou em livros acadêmicos dedicados ao estudo do romance estadunidense contemporâneo, como os trabalhos de Clayton (1993) e O’Donell (2010). Sabe-se que foi o advento do multiculturalismo que causou a chamada “explosão do cânone”¹³ nos moldes tradicionais que conhecemos a partir de 1980, clamando por “um novo cânone literário comprometido com o pluralismo cultural¹⁴” (O’DONELL, 2010, p. 57 e 82). Clayton (1993, p. 150) afirma ainda que esse multiculturalismo transformou as concepções de cânone, ampliando-as da seguinte maneira:

Existem cânones que governam nossa leitura prazerosa, cânones que moldam nossa compreensão dos eventos atuais, cânones que determinam o que conta como experiência profissional, cânones de informação prática ou senso comum, cânones de discurso intelectual, cânones que se formam em torno de movimentos sociais, cânones que respondem para grupos de identidade emergentes¹⁵ (CLAYTON, 1993, p. 150, tradução nossa).

10 No original: *we can also see filmic adaptations as "mutations" that help their source novel "survive"*.

11 No original: *a dialogue offering mutual benefit and cross-fertilization*.

12 No original: *of an increasingly multicultural society, postindustrial economy, and interdisciplinary conception of writing*.

13 No original: *the explosion of the canon*.

14 No original: *a new literary canon committed to cultural pluralism*.

15 No original: *There are canons that govern our pleasure reading, canons that shape our understanding of current events, canons that determine what counts as professional expertise, canons of practical information or common sense, canons of intellectual discourse, canons that form around social movements, canons that respond to emerging identity groups*.

Nesse sentido, entendo que, por tudo que já foi dito, algum desses cânones da contemporaneidade deveria incluir Tevis, um escritor que, através de suas obras, promoveu um debate interessante sobre questões atuais e que se aproximou do leitor contemporâneo. Graças à minissérie, Tevis foi resgatado, e a partir de então poderá ser mais amplamente debatido, especialmente no cenário acadêmico. Stam (2005) inclusive lembra de um importante papel a ser cumprido por adaptações: provocar “uma visão revisionista do cânone literário e a inclusão de escritores minoritários, pós-coloniais e *queer*¹⁶” (grifo nosso). Portanto, essa adaptação cumpre papel relevante por trazer para o centro das discussões o romance *The Queen’s Gambit* (1983) de Walter Tevis e com ele toda a trajetória literária desse escritor, que é bastante representativa.

3. A minissérie *O Gambito da Rainha* (2020)

A história de *O Gambito da Rainha* (2020) começa em 1983, ano em que o romance de Tevis foi lançado. Nessa época, ele vendeu os direitos da obra para a jornalista do *The New York Times* Jesse Kornbluth, conforme relata Tom Bull (BULL, 2020), mas o projeto não avançou. A propósito, Lucy Mangan, colunista do Jornal inglês *The Guardian*, lembra ainda que o escritor Tevis estava acostumado a ter seus romances adaptados para o cinema (MANGAN, 2020). O conto *Alien Love*, por exemplo, publicado na revista estadunidense *Cosmopolitan* em 1959¹⁷ (mas não disponível atualmente), foi adaptado para o formato de um episódio do *The Loretta Young Show*, que foi ao ar pela rede NBC em 13 de dezembro de 1959¹⁸. Dois anos depois, veio o lançamento do filme *The Hustler* (1961), adaptado do romance homônimo de Tevis (TEVIS, 1959), com direção de Robert Rossen, roteiro de Sidney Carrol e de Rossen, além de ter o galã Paul Newman no elenco.

Mais adiante, foi lançado *The Man Who Fell to Earth* (1976), adaptação de outra obra literária de Tevis com o mesmo título (TEVIS, 1963), dirigida por Nicolas Roeg, roteirizada por Paul Mayersberg e com David Bowie no papel principal. Essas foram então as adaptações

16 No original: *a revisionist view of the literary canon and the inclusion of minority, postcolonial, and queer writers*.

17 Conforme pesquisei, 13 dos 27 contos de Tevis publicados em vida, foram republicados na coletânea *Far from Home*, de 1981 (TEVIS, 1981), sendo todos eles de ficção científica. Os demais infelizmente não estão disponíveis, pois foram publicados em edições antigas das revistas *Esquire*, *Colier’s*, *The American Maganize*, *Everywoman’s*, *Bluebook*, *The Saturday Evening Post*, *Playboy*, *Redbook*, *Cosmopolitan*, *Toronto Star Weekly Magazine* e *Nugget* entre os anos de 1964 e 1973, conforme pesquisa disponível no site da Lynn Monroe Books. Disponível em: <http://lynn-munroe-books.com/list72/waltertevis.html>. Acesso em 13/02/2023.

18 Conforme informações encontradas no site do IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0630828/>.

lançadas até o prematuro falecimento de Tevis em agosto de 1984. Naquele mesmo ano, a família do escritor negociou os direitos de seu último romance – *The Color of Money* (TEVIS, 1984) – com uma produtora, levando ao lançamento de uma adaptação homônima em 1986, tendo Martin Scorsese como diretor, roteiro de Richard Price e o ator Tom Cruise no elenco. Em 1987, *The Man Who Feel to Earth* foi novamente adaptado, dessa vez para o formato de um telefilme em sequência ao filme de 1976. Foi exibido pela rede ABC em 13 de agosto de 1987, com direção de Bobby Roth e roteiro de Richard Kletter e Paul Meyersberg.

Em 1992, os direitos autorais do romance *The Queen's Gambit* (1983) chegaram às mãos do premiado roteirista e produtor cinematográfico Allan Scott, pseudônimo de Allan Schiac. Dessa forma, destaco o papel de Scott dentro dessa discussão, tratando agora de alguns aspectos que possivelmente alimentaram seu projeto de adaptar *The Queen's Gambit* (1983) para o audiovisual durante quase trinta anos (1992 a 2020).

De fato, o escritor Tevis já havia dado sinais de seu potencial enquanto fonte de inspiração para adaptações filmicas com *The Hustler* (1961), *The Man Who Feel to Earth* (1976) e *The Color of Money* (1984), filmes que tiveram considerável sucesso diante do público e que também foram aclamados pela crítica¹⁹, um feito bastante raro. Para além da respeitada carreira de Scott como roteirista (já preparando o roteiro de *O Gambito da Rainha*), entendo que a recepção das adaptações anteriores, de alguma forma, já asseguraria certa segurança comercial para patrocinadores da futura adaptação. Se por um lado a academia ainda negligenciava Tevis enquanto escritor canônico, para muitos produtores de cinema ele já representava uma certeza de comunicação com o público por conta do diálogo com a cultura *pop*. Nessa perspectiva, produzir e veicular uma adaptação de *The Queen's Gambit* (1983) de maneira assertiva representava um possível retorno comercial positivo, confirmando o que diz Hutcheon (2013) sobre a importância do apelo comercial das adaptações (algo que não pode ser negado ou negligenciado).

No entanto, faltava decidir o melhor formato para essa adaptação. Nesse ponto, produtores com frequência se dividem entre “entre o filme de arte e o *blockbuster*, entre a complexidade e o apelo fácil²⁰” (STAM, 2005, em tradução nossa). Acredito que a resposta veio do próprio contexto em que seria apresentada a adaptação e também da já relatada observação acerca da recepção obtida anteriormente pelos romances, contos e adaptações das obras de Tevis para o audiovisual. É fato que Tevis ficou conhecido nos círculos literários (não acadêmicos) como um escritor que dedicou parte de sua obra para a ficção científica

19 Os três filmes foram indicados a vários prêmios, tendo vencido alguns deles.

20 No original: *between the art film and the blockbuster, between complexity and facile appeal* (STAM, 2005).

(especialmente os contos), campo ainda marginalizado pela academia. Contudo, em seus seis romances foi bem versátil: explorou temas existenciais e familiares e até a convivência de um alienígena entre os seres humanos (DIRDA, 2021). Com efeito, o filme *The Man Who Fell to Earth* (1976), adaptado de romance homônimo, tornou-se um filme *cult*, até hoje visto, debatido e valorizado pela estética, fotografia, trilha sonora e, especialmente, pela performance de Bowie, que torna o filme excêntrico ao mesmo tempo que o eterniza.

Entretanto, sem adentrar a discussão sobre o alcance de obras filmicas, sabe-se que a própria pauta de *The Queen's Gambit* (1983) requeria novo formato. Sob o mesmo ponto de vista, Hutcheon (2013, p. 152-153) diz que “as escolhas são feitas (...) com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento político e história pessoal e pública”. Assim, as negociações com diversas produtoras levaram Scott à plataforma de *streaming* Netflix, onde a adaptação de fato se concretizou e foi lançada de forma bastante oportuna em outubro de 2020. Scott roteirizou o romance para o formato de uma minissérie dividida em sete episódios e deu a ela o mesmo título: *O Gambito da Rainha*, como foi lançado no Brasil em 2020. A minissérie foi produzida pelo próprio Allan Scott, juntamente com o diretor Scott Frank e William Horberg.

Sabe-se que as plataformas de *streaming* cresceram exponencialmente na última década (2010-2020), diminuindo, por conseguinte, o público frequentador de cinema em salas de todo o mundo. Trata-se, então, de um formato moderno, compatível com a realidade da indústria do audiovisual, voltado para diversos públicos e em franca expansão. O resultado foi um sucesso de público e de crítica. Como o livro de Tevis foi a principal fonte de inspiração da minissérie e a pauta do romance foi completamente adaptada para o roteiro, não se vislumbra a possibilidade de uma segunda temporada, embora esse cenário pode mudar.

Dessa maneira, entendo que as “convenções” do *streaming* me pareceram bem alinhadas com a pauta da adaptação *O Gambito da Rainha*, além do contexto, algo que também foi pontuado por Hutcheon (2013, p. 155) quando diz que “outros elementos também desempenham seu papel: o psicológico, o político, o histórico-pessoal (o lugar e o momento de composição) e o estético (a escolha de gênero e mídia)”. Dito isso, há que se observar que, apesar de ter sido filmada em 2019, a minissérie foi lançada somente ao final de 2020, conhecido como “o ano da pandemia”. Assim sendo, sem desmerecer todo requinte das locações, da direção de arte e da atuação do elenco (além do excelente roteiro e direção), percebo que o contexto favoreceu a recepção dessa adaptação, que em pouco tempo se tornou a série mais vista em sessenta e três países do mundo, além de ser a minissérie mais vista de todos os tempos, conforme resenha positiva de Sarah Miller (2020).

4. Sexismo em *O Gambito da Rainha* (2020)

Acredito que a questão psicológica de boa parte dos espectadores durante o ano de 2020 (em que muitos estavam confinados em suas residências), contribuiu para que se afinassem com a trajetória de altos e baixos da personagem Elizabeth Harmon, ou simplesmente Beth Harmon. Da mesma forma, o momento político também pareceu propício: ano de eleições presidenciais nos Estados Unidos. Não por acaso, Beth Harmon demonstra sua perspicácia e obstinação nas partidas de xadrez, o que me leva (e com certeza a outros espectadores) a fazer conexões e reflexões com o próprio “jogo” político que assistimos em 2020. Stam (2005) também trata do contexto em que adaptações são produzidas na citação a seguir:

Como as adaptações envolvem as energias discursivas de seu tempo, elas se tornam um barômetro das tendências ideológicas que circulam no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desvenda facetas não apenas do romance e de sua época e cultura de origem, mas também da época e da cultura da adaptação (STAM, 2005, tradução nossa)²¹

Por certo, boa parte das “energias discursivas” das últimas duas décadas (2001-2020) se volta para o debate em torno da ocupação de mais espaços – sociais e profissionais – por mulheres, para a luta pela equiparação salarial entre homens e mulheres (desempenhando a mesma função), além do sexismo, da questão da misoginia (em diversos contextos), do machismo, da violência de gênero²², dos crimes de feminicídio, dentre outros.

Vale ressaltar que, durante a pandemia de COVID-19, os índices de violência contra a mulher cresceram consideravelmente, conforme dados do *website* da UN Women²³ (entidade da ONU dedicada à igualdade de gênero). Todas essas são questões de gênero e algumas delas podem ser percebidas no romance *The Queen’s Gambit* (1983), sendo então potencializadas na adaptação *O Gambito da Rainha* (2020). Hutcheon (2013, p. 152-153) parece confirmar essa premissa quando trata das decisões do adaptador no momento de criação de uma adaptação dizendo que: “as decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético”. Logo, deduzo que Scott possivelmente criou a minissérie a partir de certa “motivação ideológica” (HUTCHEON, 2013, p. 135), ou seja,

21 No original: *Since adaptations engage the discursive energies of their time, they become a barometer of the ideological trends circulating during the moment of production. Each re-creation of a novel for the cinema unmasks facets not only of the novel and its period and culture of origin, but also of the time and culture of the adaptation.*

22 No original: *gender-based violence.*

23 Disponível em: <https://www.unwomen.org/en>. Acesso em 13/02/2023.

avaliando essa pauta e considerando-a pertinente, importante e atraente para o conteúdo de uma minissérie a ser veiculada naquele período.

É possível que em 1983, ano de lançamento do romance de Tevis, as coisas não tenham caminhado conforme o esperado pela editora, apesar de saber que a década de 1980 foi marcada por movimentos feministas nos Estados Unidos que favoreceriam o lançamento do romance em termos de alcance. Todavia, isso não representou um problema porque, afinal, “adaptações redistribuem energias e intensidades, provocam fluxos e deslocamentos²⁴” (STAM, 2005, tradução nossa). Com efeito, quase quarenta anos depois, as energias se concentraram para o lançamento da minissérie *O Gambito da Rainha* em 2020, e o público espectador de fato interagiu com a obra, conforme dados já apontados nesta pesquisa.

A minissérie traz Beth Harmon, interpretada pela atriz Anya Taylor-Joy, e sua infância vivida nos anos de 1950 no estado de Kentucky, Estados Unidos. Nessa época, ocorre o falecimento precoce de sua mãe (de forma trágica) e Harmon vai parar em um orfanato cristão para meninas na cidade de Mount Sterling. Naquele local, para além das dificuldades enfrentadas nesse novo contexto de vida, Harmon enfrenta adversidades com as demais colegas e também o uso controlado de tranquilizantes, que eram normalmente prescritos às crianças para mantê-las mais controladas. Esse fato acaba sendo um elemento desencadeador de uma dependência ao uso de medicamentos que vai acompanhar a personagem por toda sua vida.

Também conhece e se interessa pelo xadrez, tomando aulas com o Sr. Shaibel e logo demonstrando afinidade com o jogo, por conta de sua grande inteligência espacial. Após um longo período de treinamento, Beth passa a vencer o Sr. Shaibel. Nesse momento, ele a leva ao clube de xadrez local, onde de fato começa sua carreira. Já na adolescência, é adotada pelo casal Wheatley (Alma e Allston) e se muda para a cidade de Lexington. Harmon muda de escola e volta a se interessar pelo xadrez, chegando inclusive a roubar uma revista de uma loja para se informar sobre o Campeonato Estadual do Kentucky. Também escreve ao Sr. Shaibel pedindo ajuda para se inscrever neste campeonato, tendo seu pedido atendido. Anos mais tarde, vivencia a separação dos pais, aproximando-se mais de sua mãe, que passa a acompanhá-la nos campeonatos de xadrez.

Nos anos de 1960, Beth participa de vários campeonatos nacionais e internacionais e tem êxito em quase todos, apesar de ser eventualmente prejudicada pelo problema da síndrome de abstinência ao uso de medicamentos. Nessas viagens, ela se socializa e conhece rapazes com quem se envolve. Através do xadrez, esporte até hoje (2023) pouco praticado por mulheres,

24 No original: *adaptations redistribute energies and intensities, provoke flows and displacements.*

demonstra perspicácia e ambição, mas também enfrenta certa resistência devido ao sexismo amplamente praticado naquele cenário. Neste ponto, relembro que estamos tratando de uma mulher-personagem e que todos esses temas infelizmente ainda se mostram bastante relevantes e pertinentes, ganhando muito mais fôlego nas últimas duas décadas do século XXI. Aliás, com o intuito de citar alguns processos possivelmente utilizados por adaptadores para abordar temas de interesse em adaptações, Stam afirma que:

Os hipotextos do romance-fonte são transformados por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização²⁵ (STAM, 2005, tradução nossa).

Aqui Stam trata de ideias que talvez pareçam sutis aos leitores do texto-fonte (nesse caso, falo dos hipotextos do romance de Tevis), mas que saltam aos olhos do adaptador, que poderá ampliá-las e atualizá-las. Entendo que, no romance de Tevis, a personagem Harmon de Tevis enfrentou o sexismo no xadrez e outras situações que nos levam ao debate sobre questões de gênero, porém tudo isso foi inflado por Allan Scott na adaptação da Netflix. Nesse ponto, novamente cito Hutcheon (2013, p. 156), quando diz que, apesar de ser temporalmente posterior, uma adaptação “é um ato interpretativo e criativo; trata-se de contar uma história como releitura e reinterpretação”.

Sem dúvida, os cenários dos campeonatos de xadrez e a interpretação dos atores como jogadores trazem certo vigor a essa adaptação pela verossimilhança com a realidade. Como espectador, destaco cenas de algumas partidas de xadrez em que Beth enfrenta adversários (garotos, rapazes e até alguns senhores mais velhos) tidos como favoritos e os derrota, aumentando sua pontuação cada vez mais e provocando surpresa, especialmente pelo fato de perderem para uma jovem jogadora. Ao final, normalmente a cumprimentam um tanto perplexos. Vale citar que o ex-campeão mundial de xadrez Gary Kasparov foi consultor da minissérie, juntamente com Bruce Pandolfini, considerado um dos mais importantes treinadores de enxadrismo. Aliás, Pandolfini foi consultado pelo próprio Tevis ainda durante o processo de composição do romance que deu origem à série, conforme dados obtidos em entrevista de Kasparov para Nitish Pahwa (2020). Essa preocupação dos criadores da série em contratar em consultores demonstra um claro interesse em envolver o público ligado ao universo do xadrez, fazendo com que reconheçam a atmosfera dos campeonatos e se identifiquem com aquela

²⁵ No original: *source-novel hypotexts are transformed by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, popularization, reaccentuation, transculturalization.*

narrativa audiovisual. Kasparov deu dicas principalmente sobre linguagem corporal dos jogadores e como costumam reagir durante as partidas. O resultado disso pode ser comprovado com o que relatou Miller (2020): o sucesso da série parece ter sido responsável por um *boom* de xadrez impulsionado pela pandemia e mensurado pela atividade de xadrez *online*, bem como das vendas de jogos de xadrez e acessórios.

Assim sendo, cito uma cena em que Beth acaba ouvindo uma conversa (em russo) entre Vasily Borgov (campeão mundial de xadrez à época) e dois colegas sobre seu estilo de jogo e suas fraquezas (por ser uma jogadora-mulher). Ocorre que Beth estava fazendo aulas de russo há algum tempo, por isso pôde compreender toda a conversa, que a desestabiliza. O diálogo entre Borgov e seu colega é composto de preocupações acerca da forma como Beth joga, acompanhado de falas machistas. Em determinado momento, um deles diz: “quando ela erra, fica brava e pode ser perigosa. Como toda mulher²⁶”. Nesse sentido, Hutcheon (2013, p. 135) observa que “uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla”. Entendo, pois, que a minissérie *O Gambito da Rainha* (2020) profere, à sua maneira, uma crítica ao sexismo no xadrez e em outros esportes em que isso também ocorra. É fato que muitas mulheres enfrentam diariamente situações de discriminação, em especial quando os papéis que desempenham não são aqueles reservados a elas (por homens). Harmon se mostra transgressora por não se deixar intimidar e continuar fazendo o que mais gosta: jogar xadrez. Adaptações como esta (de grande alcance) servem também de instrumento de educação social para que situações de discriminação diminuam, pois acabam promovendo um debate pertinente sobre o tema. Assim, em uma próxima ocasião, é possível que algumas pessoas reajam com naturalidade ao ver, por exemplo, uma mulher ganhando campeonatos de xadrez. Afinal, mulheres podem praticar o esporte que quiserem.

Para ilustrar, recorro situação semelhante na adaptação do romance *Little Women* (1868) de Louisa May Alcott para o cinema por Greta Gerwig (2019), exibido no Brasil com o título *Adoráveis Mulheres*. Nessas duas narrativas, a protagonista Jo March luta para publicar seu romance autoral em um mercado editorial machista. Segundo Gerwig (GERWIG, 2020), que dirigiu e roteirizou *Adoráveis Mulheres* (sendo, portanto, sua principal adaptadora), todos os elementos apontados como feministas estavam no romance de Alcott, sendo apenas potencializados na adaptação fílmica, processo que foi estudado por Giovana Teles em sua dissertação de mestrado (TELES, 2023). Esse dado me leva a concluir que tanto *O Gambito da Rainha* (2020) quanto *Adoráveis Mulheres* (2019) são adaptações contemporâneas que

26 Não foi possível reproduzir por escrito o texto original da conversa em russo. Reproduzi somente aquele disponível nas legendas da plataforma Netflix traduzido em português do Brasil.

apontam para um foco crescente em pautas feministas por parte da indústria cinematográfica produtora de adaptações, conforme tendência apontada por Hutcheon (2013, p. 135), sendo esse um aspecto de interesse também acadêmico. Stam parece confirmar essa ideia quando diz que

toda a constelação de correntes - multiculturalismo, pós-colonialidade, raça normativa, teoria *queer*, teoria do ponto de vista feminista – girando em torno de questões de identidade e opressão, também tem impacto na teoria da adaptação (STAM, 2005, tradução nossa)²⁷.

Assim, entendo que os estudos de adaptação estão atentos à influência (crescente) das questões de identidade e opressão na seleção de conteúdo para a produção de adaptações lançadas na contemporaneidade. Com isso, entendo que essa produção tende a impulsionar o número de pesquisas acerca de adaptações que dialogam com essas ideias.

Voltando ao enredo: em um primeiro confronto, Borgov acaba derrotando Beth após uma partida bem intensa e depois de surpreendê-la com uma jogada inusitada, que nos remete ao título da adaptação e do romance de Tevis, o “gambito” da rainha. Trata-se de uma jogada arriscada de abertura em que um jogador (o que ficou com as peças brancas) sacrifica uma de suas peças através de uma jogada com a rainha (ou “dama”, como queira) para tomar vantagem na partida. O gambito nesse caso faz referência à palavra rasteira, algo que se faz com a perna, em outras palavras: é a rasteira da rainha.

Adiante, após a morte de sua mãe Alma (devido a uma hepatite, causada pelo abuso na ingestão de álcool), Harmon novamente se sente desamparada, inclusive para organizar os trâmites funerários. Ela pede ajuda a seu pai Allston, mas ele não se importa, apenas permite que fique na casa de Alma. Em seguida, Beth se reencontra com Harry Beltik, um jogador de xadrez a quem ela derrotou anos antes e passam a morar juntos nessa casa. Também se reencontra com outro jogador, Benny Watts, em um campeonato. Após ser derrotado por Harmon, Watts decide treiná-la para as próximas competições internacionais, por isso vão juntos a Nova Iorque e acabam se envolvendo sexualmente. Ela segue derrotando vários adversários em campeonatos nacionais e internacionais. Ocorre que, em uma dessas ocasiões, se excede nas bebidas com sua amiga Cleo e acaba ficando desconcentrada para as competições do dia seguinte, por isso acaba sendo novamente derrotada pelo campeão russo Borgov. Esse episódio marca o início de seus problemas também com o álcool, tal qual Alma.

27 No original: *the whole constellation of currents - multiculturalism, postcoloniality, normative race, queer theory, feminist standpoint theory - revolving around issues of identity and oppression, also have an impact on the theory of adaptation.*

Na sequência, Allston entra em contato com Harmon para avisar que precisa vender a casa onde ela vive. Harmon fica surpresa com essa notícia, uma vez que seu próprio pai estava despejando-a. Em um gesto corajoso, Beth decide comprar a casa de seu pai. Ela se livra de todos os objetos antigos e a redecora à sua maneira, demonstrando independência e liberdade. Ao mesmo tempo se isola do mundo e passa dias bebendo e usando drogas. Nesse sentido percebo que esta adaptação não se omite de também tratar da importância das relações familiares e afetivas e do quanto a ausência de laços familiares pode ser prejudicial.

Em um dos últimos episódios da minissérie, Beth dispensa uma adversária em um campeonato por não estar em condições de jogar (por conta do abuso no consumo de álcool e drogas). Em seguida, encontra sua amiga de infância Jolene na porta de sua casa e depois vão juntas para o velório do Sr. Shaibel, ocasião em que revisitam o orfanato e descobrem que ele acompanhou toda a carreira de Beth. Jolene ajuda Beth a se livrar do vício e a retomar o protagonismo em sua carreira. A amiga acaba inclusive financiando a viagem de Beth para que participasse do campeonato internacional de xadrez na cidade de Moscou, demonstrando amizade, confiança no talento de Beth e, mais que isso, sororidade.

O ano é 1968 e, já em Moscou, Beth enfrenta vários adversários no campeonato internacional, derrotando-os sem maiores problemas. Ainda sobre o sexismo em *O Gambito da Rainha*, um locutor de rádio (que narra todo o evento) faz a seguinte reflexão sobre o confronto entre Harmon e o campeão russo Laev logo nos primeiros dias do campeonato:

Até onde sabiam, Harmon não jogava ao nível deles. Laev, por exemplo, provavelmente não se preparou para jogar com ela. Elizabeth Harmon não é jogadora importante para os padrões deles. A única coisa incomum nela é seu sexo. E nem isso é peculiar na Rússia. Há Nona Gaprindashvili, mas ela é a campeã mundial feminina e nunca enfrentou homens. Acho que Laev esperava uma vitória e não a surra em 27 lances que Beth Harmon acabou de lhe dar (2020)²⁸.

Esse trecho representa bem a forma como homens costumam lidar com o desempenho feminino em campos frequentados por eles (como em alguns esportes) e onde costumavam ser os únicos a serem premiados: Laev menosprezou o talento de Harmon pelo simples fato de ela ser uma jogadora-mulher. Ela segue aplaudida em todo o campeonato, pelos jogadores e pelo público externo, mas ainda faltava o novo e derradeiro confronto com Borgov, e a partida

28 No original: *As far as they knew, Harmon wasn't at their level. Someone like Laev probably didn't spend a lot of time preparing for their match. Elizabeth Harmon's not at all an important player by their standards. The only unusual thing about her, really, is her sex. And even that's not unique in Russia. There's Nona Gaprindashvili, but she's the female world champion and has never faced men. My guess is Laev was expecting an easy win, and not at all the 27-move thrashing Beth Harmon just gave him.*

começa. Harmon passa a contar com uma gama de enxadristas que, reunidos com Benny Watts em Nova Iorque, dão suporte a ela, mesmo a distância (usando o telefone), sugerindo jogadas e discutindo estratégias. Beth logo faz *O Gambito da Rainha*, tornando o jogo longo e exaustivo para os dois oponentes. Felizmente – e dessa vez sem uso de remédios – ela consegue derrotar Borgov. Sua vitória é bastante comemorada na Rússia, e ela se torna bem conhecida. A caminho do aeroporto, solicita ao motorista que pare em um parque onde avistou moradores jogando xadrez. Ela desce e se aproxima, observando-os. Eles imediatamente a reconhecem e a convidam para jogar uma partida, o que me faz deduzir que a personagem, mesmo com todo sucesso e prestígio profissional, reconhece a prática despreziosa do xadrez com os amantes desse esporte pelo puro e simples prazer de jogá-lo.

Todos esses acontecimentos relatados servem de argumento para que se considere esta obra audiovisual como uma minissérie do gênero *coming-of-age* ou minissérie de amadurecimento, uma vez que é possível acompanhar a trajetória de Harmon desde a infância, passando pela adolescência, até a vida adulta. Durante os sete episódios, nota-se o crescimento pessoal, social, familiar e profissional dessa personagem ou, como diz Hardcastle, Morosini e Tarte (2009, p. 01, tradução nossa), “a descoberta implícita em qualquer momento de transformação”, e Harmon vivencia vários momentos assim: a descoberta do prazer em jogar xadrez, de vencer as partidas, o prazer sexual, das drogas alucinógenas, das viagens, dos relacionamentos etc. Isso também é confirmado pelos mesmos autores ao relatarem que o processo de amadurecimento muitas vezes não é natural ou bem-sucedido e envolve resultados inesperados e de significado ambíguo (HARDCASTLE, MOROSINI e TARTE, 2009), semelhantes aos que Harmon enfrentou: perdeu a mãe biológica ainda bem cedo e foi parar em um orfanato. Conhece o xadrez, vence adversários, mas também é derrotada algumas vezes. Conhece a fama e o dinheiro, mas também a falta dele. Ao mesmo tempo, enfrenta o vício em medicamentos e bebidas, acompanha a separação dos pais e depois a doença e morte de sua mãe etc. Enfim, são os altos e baixos que provocam o amadurecimento da personagem Beth Harmon ao longo dos sete episódios da minissérie e que vão moldando sua personalidade.

5. Atuações memoráveis em *O Gambito da Rainha* (2020)

Entendo que um grande acerto dos produtores foi a escolha da atriz Anya Taylor-Joy para interpretar Beth Harmon nas fases adolescente e adulta, discordando do que disse a escritora Sarah Miller (2020) em texto sobre a adaptação *O Gambito da Rainha* (2020)

publicado no jornal *The New Yorker*. Nesse artigo, Miller critica a escolha de uma atriz tão bela para o papel que, segundo ela, estaria em desacordo com a descrição da personagem do texto-fonte de Tevis. Nesse ponto, é preciso lembrar a autonomia das adaptações como narrativas independentes e dinâmicas, o que ocorre desde o início do seu processo de composição. Hutcheon (2013, p. 147) inclusive nos lembra que as preocupações estéticas dos adaptadores são válidas, afinal também desempenham seu papel na adaptação. Stam (2005) também trata desse tema quando esclarece:

Ao contrário do personagem romanesco puramente verbal, o personagem cinematográfico forma um estranho amálgama de fotogenia, movimento corporal, estilo de atuação, gestos, localidade, figurino, sotaque e tom de voz, tudo amplificado e moldado pelo diálogo (o que uma personagem diz e como diz e o que os outros personagens dizem sobre essa personagem), iluminação, adereços (*mise-en-scène*) e música (STAM, 2005, tradução nossa)²⁹.

Todos esses elementos citados por Stam se desenvolvem de forma orgânica na visualidade da personagem Beth Harmon, sempre vestida de forma impecável nos torneios de xadrez. Destaco ainda o olhar bastante concentrado para o jogo e, eventualmente, para o adversário durante as partidas. Quanto à voz de Harmon, percebo que a firmeza dessa voz faz com que os diálogos – bem construídos pelo roteirista Allan Scott – ganhem certa cor e ritmo, graças aos atores envolvidos e à excelente direção. Em outras palavras, em uma adaptação para o audiovisual, não podemos ignorar a importância dos elementos visuais e sonoros, que fazem parte do suporte escolhido.

Ao mesmo tempo, é compreensível que Miller (2020) se posicione dessa forma, uma vez que boa parte do público espera fidelidade integral das adaptações com relação ao texto-fonte (aqueles que o conhecem). Stam (2005, tradução nossa) diz que é comum que ocorra certa “tensão entre os personagens construídos e projetados durante nossa leitura e os atores/personagens corporificados testemunhados na tela³⁰”. Afinal, durante a leitura, cabe ao leitor o papel de construir (sozinho em seu imaginário) essa personagem em termos visuais e audíveis. Todavia, essa construção não é aleatória: baseia-se nas pistas deixadas textualmente no romance. Ocorre que o repertório de cada leitor e suas idiossincrasias influenciam a

29 No original: *Unlike the purely verbal novelistic character, the cinematic character forms an uncanny amalgam of photogenie, body movement, acting style, gestures, locale, costume, accent and grain of voice, all amplified and molded by dialogue (what a character says and how he/she says it and what the other characters say about the character), lighting, props (mise-en-scene), and music.*

30 No original: *adaptations of novels thus provoke a tension between the characters as constructed and projected during our reading, and the embodied actors/characters witnessed on screen.*

construção (mental) de cada personagem. Portanto, vejo que os produtores e roteiristas de *O Gambito da Rainha* (2020) – que naturalmente se portaram como leitores durante o processo de adaptação do romance para o formato de minissérie – projetaram (por opção) uma Harmon mais visivelmente charmosa e envolvente que a de Tevis, concretizada pela escolha de Anya Taylor-Joy para o papel, vestida em figurinos da moda (para a época) criados por Gabriele Binder, maquiagem perfeita, cabelo sempre arrumado, dentre outros elementos visuais. Logo, essa é a personagem Harmon da adaptação de Scott e Frank, que priorizaram elementos estéticos visuais.

Também destaco outras atuações, como a do ator veterano Bill Camp, que interpretou o Senhor Shaibel, o primeiro professor de xadrez de Beth Harmon. Na verdade, Shaibel apresentou o xadrez a Harmon e as cenas das primeiras partidas com ela ainda criança – interpretada pela atriz Isla Johnston – são muito bem dirigidas. Elas mostram o interesse da personagem Harmon pelo esporte, sua curiosidade, sua gana. Mostram ainda como começaram as visualizações de jogo que se repetem ao longo dos episódios, inicialmente impulsionadas pelo medicamento que começou a tomar ainda no orfanato. Harmon olha para o teto do ambiente onde estiver e visualiza possíveis jogadas, como um balé, sempre acompanhado da trilha sonora instrumental impecável composta por Carlos Rafael Rivera.

Aliás, essa tornou-se uma marca da personagem Beth Harmon em *O Gambito da Rainha* (2020), que perdura até a cena do confronto final com Borgov, interpretado pelo ator Marcin Dorociński. Nessa cena, após uma jogada inesperada do oponente, Harmon respira fundo, olha para o teto do local onde acontecia a partida e começa a visualizar as possíveis jogadas que poderiam levá-la à vitória (dessa vez, sem drogas ou álcool), como um holograma. Borgov percebe que ela está olhando para o teto e olha também para tentar entender aquela reação. Da mesma forma, todos que acompanhavam a partida também miram o teto do local movidos pela curiosidade. Ela então decide como vai jogar, baixa a cabeça e prossegue, surpreendendo a Borgov e a todos com as próximas jogadas, que de fato a levam a vencê-lo.

Acredito que, conforme Stam (2005, tradução nossa), devemos considerar uma adaptação “como uma orquestração de discursos, talentos e trilhas, uma construção ‘híbrida’ que mistura diferentes mídias e discursos e colaborações”³¹. Portanto, para além do roteirista e do diretor, apontados por Hutcheon (2013) como principais adaptadores no caso de uma obra audiovisual (adaptada de um romance), também destaco os atores citados, o musicista Rivera,

31 No original: *can be seen as an orchestration of discourses, talents, and tracks, a "hybrid" construction mingling different media and discourses and collaborations.*

os figurinos de Binder e a edição de Michelle Tesoro como importantes elementos de adaptação em *O Gambito da Rainha* (2020).

6. Considerações finais

Sabe-se que o sucesso da série *O Gambito da Rainha* e, posteriormente, do romance de Tevis, segue conquistando novos espaços, haja vista que os direitos da obra foram adquiridos em 2021 pela companhia Level Forward³², empresa que prega a equidade de gênero, dentre outras pautas sociais relevantes, e produz filmes e peças de teatro (incluindo musicais), conforme notícia da colunista Adrian Horton do Jornal The Guardian (HORTON, 2021), fato que reitera a qualidade desse romance e sua adaptabilidade.

Também é importante mencionar que, diante da busca por informações acerca da produção literária de Tevis impulsionada pelo sucesso da série *O Gambito da Rainha*, foi inaugurado um *website* oficial³³ dedicado a esse escritor em 2021. Na sequência, foi disponibilizado um documentário para manter a divulgação de suas obras que se chama “Walter Tevis: A Writer’s Gambit” (2021), algo como “Walter Tevis: O Gambito de um Escritor”. Esse título traz uma provocação no sentido de que talvez seu romance outrora menos conhecido tenha sido aquele que, na atualidade, o levou ao centro das discussões literárias.

Em suma, esses dois elementos – *website* e documentário – cumprem o importante papel de colecionar dados que poderão fomentar merecidamente a fortuna crítica de Tevis, acreditando que esse trabalho também contribua para isso. Enfim, por tudo que apresentei, acredito que Tevis mereça ser incluído no cânone da literatura estadunidense contemporânea.

Referências

ADORÁVEIS Mulheres. Direção e roteiro: Greta Gerwig. Culver City: Sony Pictures, 2019. 1 DVD (135 min.).

ALCOTT, Louisa May. **Little women**. Boston: Roberts Brothers, 1868.

ALIEN Love (Temporada 7, ep. 6). Direção: Rudolph Maté. Roteiro: Michael Cosgrove e Pauline Stone. The Loretta Young Show, 13 dez. 1959. 1 vídeo (25 minutos, 07 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUszrbZIZpA>. Acesso em 13/02/2023.

BULL, Tom. Is The Queen’s Gambit a true story? Incredible similarities to real life events. **Daily Star**, 18/11/2020. Disponível em: <https://www.dailystar.co.uk/tv/queens-gambit-true-story-incredible-23030826>. Acesso em 13/02/2023.

32 *Website* da Companhia Level Forward. Disponível em: <https://www.levelforward.co/>. Acesso em 13/02/2023.

33 *Website* do escritor. Disponível em: <https://www.waltertevis.org/>. Acesso em: 13/02/2023.

CLAYTON, Jay. **The Pleasures of Babel: Contemporary American Literature and Theory**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.

DIRDA, Michael. 'The Queen's Gambit' is a bestseller, but its author, Walter Tevis, was hardly a one-hit wonder. **The Washington Post**, 03/02/2021. Disponível em:

https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/queens-gambit-walter-tevis/2021/02/03/763c8fb4-6570-11eb-8468-21bc48f07fe5_story.html. Acesso em 13/02/2023.

FERNÁNDEZ, Laura. 'O Gambito da Rainha', a série que mostra o xadrez como nunca antes na televisão. **Jornal El País**, 13/11/2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-11-13/o-gambito-da-rainha-a-serie-que-mostra-o-xadrez-como-nunca-antes-na-televisao.html>. Acesso em 13/02/2023.

GERWIG, Greta. Greta Gerwig abre o jogo sobre Adoráveis Mulheres. [Entrevista concedida a Vogue]. **Vogue**, 15 jan. 2020. Disponível em:

<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2020/01/greta-gerwig-abre-o-jogo-sobre-adoraveis-mulheres.html>. Acesso em 13/02/2023.

GRAHAM, Sarah. **A History of the Bildungsroman**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

HARDCASTLE, Anne; MOROSINI, Roberta; TARTE, Kendall. Introduction. *In*: HARDCASTLE, Anne; MOROSINI, Roberta; TARTE, Kendall (orgs.). **Coming of age on film: stories of transformation in world cinema**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

HORTON, Adrian. The Queen's Gambit to become a stage musical. **The Guardian**, 08/03/2021.

Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2021/mar/08/the-queens-gambit-stage-musical>. Acesso em 13/02/2023.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

KASPAROV, Gary. World Chess Champion Gary Kasparov on What The Queen's Gambit Get Right. [Entrevista concedida a Nitish Pahwa]. **Slate**, 17 nov. 2020. Disponível em:

<https://slate.com/culture/2020/11/queens-gambit-garry-kasparov-interview-netflix-chess-adviser.html>. Acesso em 13/02/2023.

LEHMANN-HAUPT, Christopher. **Books of the times**. The New York Times, 01/03/1983.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/1983/03/01/books/books-of-the-times-261335.html>. Acesso em 13/02/2023.

MANGAN, Lucy. The Queen's Gambit review – from an orphanage basement to the top of the chess world. **The Guardian**, 09/10/2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/oct/23/the-queens-gambit-review-chess-any-taylor-joy-walter-tevis-netflix>. Acesso em 13/02/2023.

MILLER, Sarah. The Fatal Flaw of The Queen's Gambit. **The New Yorker**, 01/12/2020. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-fatal-flaw-of-the-queens-gambit>. Acesso em 13/02/2023.

O'DONELL, Patrick. **The American novel now: Reading Contemporary American Fiction Since 1980**. Malden (E.U.A.): Wiley-Blackwell, 2010.

STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. *In*: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (orgs.). **Literature and film**. Maiden (E.U.A.): Blackwell-Publishing, 2005. *E-book*.

TELES, Giovana Lasalvia. **Aspectos metaficcionalis do romance Mulherzinhas (1868) e da adaptação filmica Adoráveis Mulheres (2019)**. Orientador: Yuri Jivago Amorim Caribé. 2023. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/50252>. Acesso em 13/02/2023.

TEVIS, Walter. **Far from home**. Londres: Corgi Books, 1981.

TEVIS, Walter. **Mockingbird**. Nova Iorque: Doubleday, 1980.

- TEVIS, Walter. **O Gambito da Rainha**. Trad. Ivanir Calado. São Paulo: Arqueiro, 2021.
- TEVIS, Walter. **The Color of money**. Nova Iorque: Warner Books, 1984.
- TEVIS, Walter. **The Hustler**. Nova Iorque: Harper & Row, 1959.
- TEVIS, Walter. **The Man who fell to Earth**. Nova Iorque: Gold Medal Books, 1963.
- TEVIS, Walter. **The Queen's Gambit**. Nova Iorque: Random House Publishing, 1983.
- TEVIS, Walter. **The Steps of the sun**. Nova Iorque: Doubleday, 1983.
- THE Color of money. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Richard Price. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1986. 1 DVD (120 minutos).
- THE Hustler. Direção: Robert Rossen. Roteiro: Sidney Carrol e Robert Rossen. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1961. 1 DVD (134 minutos).
- THE Man who fell to Earth [telefilme]. Direção: Bobby Roth. Roteiro: Richard Kletter e Paul Mayersberg. Rede ABC, 13 ago. 1987. 1 vídeo (100 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eEHY4MgJqYw>. Acesso em 13/02/2023.
- THE Man who fell to Earth. Direção: Nicolas Roeg. Roteiro: Paul Mayersberg. Londres: British Lion Films, 1976. 1 DVD (138 minutos).
- THE Queen's Gambit (Temporada 1, 7 episódios) [minissérie]. Direção: Scott Frank. Roteiro: Allan Scott e Scott Frank. Netflix. 23 out. 2020 (394 minutos). Disponível em: www.netflix.com. Acesso em 13/02/2023.
- WALTER Tevis: A Writer's Gambit [documentário]. Website Oficial de Walter Tevis. Direção: Tom Thurman. 13 jul. 2021 (56 minutos, 44 segundos). Disponível em: <https://www.waltertevis.org/>. Acesso em 13/02/2023.
- WARTIK, Nancy. Walter Tevis was a novelist. You might know his books (much) better as movies. **The New York Times**, 23/12/2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/12/23/books/walter-tevis-novelist-queens-gambit-netflix.html>. Acesso em 13/02/2023.

Autoras e Autores

Ana Miriam Wuensch: Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB). Doutorado em Bioética pela Faculdade de Saúde (UnB), com estudos de Pós-doutorado em Bioética e Literatura (2018). Membro do Grupo Christine de Pizan (CNPq/UFPB/UnB). E-mail: anawuensch@gmail.com

Ana Carolina Corrêa Guimarães Neves Alvarenga: Doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com a Tese “O Poder dos Mitos Clássicos na Educação de Damas na obra de Christine de Pizan”. Participa também como membro ativo do Grupo de Estudos Christine de Pizan. E-mail: ana.nevesalvarenga@gmail.com

Ana Cristina B. Cardoso: Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Adjunta da Universidade Federal da Paraíba — UFPB. E-mail: ana.cristina.bezerril.cardoso@academico.ufpb.br

Aurielle Gomes dos Santos: Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (PPGLE/UFCG). E-mail: aurielly_@hotmail.com

Ellivelton Pereira Lima: Especialista em Língua Francesa e suas literaturas. Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: elliveltonlimap@gmail.com

Geraldo Augusto Fernandes: Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo. Professor de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Presidente da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM). E-mail: geraldoaugust@uol.com.br

Helano Ribeiro: Doutor em Teoria Literária. Professor do Curso de Tradução e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, coordenador do Núcleo de Estudos Benjaminianos em Tradução e Imagem (NEBETI). E-mail: hjcribeiro@gmail.com

João Gabriel Gomes: Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, Graduado em Línguas Estrangeiras Aplicadas às Negociações Internacionais na Universidade Federal da Paraíba, bolsista PIBIC-CNPQ. E-mail: joao_rgomes@hotmail.com

Karine Simoni: Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina, com período sanduíche na Università Ca'Foscari di Venezia. Professora Associada II do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando no curso de Graduação em Letras-Italiano e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Coordenadora do GEFLIT – Grupo de Estudos Feministas na Literatura e na Tradução e membro do Grupo Christinde de Pizan.

Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne: Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, com estágio SWE na Université de Clermont-Ferrand, França e pós-doutorado pelas Universidade Nova de Lisboa (bolsa CAPES) e pela Université de Poitiers, França (bolsa CNPq). Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Coordenadora do Grupo Christine de Pizan. E-mail: eleonoracalado@gmail.com

Luciano José Vianna: Professor Adjunto de História Medieval na Universidade de Pernambuco (UPE) *campus* Petrolina e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores e Práticas Interdisciplinares (PPGFPI) *campus* Petrolina. Coordenador do *Spatio Serti* – Grupo de Estudos e Pesquisa em Medievalística. E-mail: luciano.vianna@upe.br

Maria Cristina Martins: Doutora em Linguística (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP). Professora Associada de Língua e Literatura Latinas, lotada no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. E-mail: cristina.martins@ufrgs.br

Maria Graciele de Lima: Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora do Departamento de Metodologia da Educação (DME) e do Programa de Pós-Graduação em Letras

(PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do Grupo Christine de Pizan. E-mail: gracieledelima.literatura@gmail.com

Marta Pragana Dantas: Doutora em Literatura Francesa pela Universidade Paris III / Sorbonne-Nouvelle (bolsista Capes) e pós-doutorado (bolsa CNPq) em sociologia da tradução na École des Hautes Études en Sciences Sociales / Centre de Sociologie européenne - CSE (França). Professora Titular da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: marta.pragana.dantas@academico.ufpb.br

Mirtes Emilia Pinheiro: Doutora em Estudos Clássicos e Medievais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Gestora escolar na Secretaria de Educação de Contagem/MG (SEDUC/MG). Membro do Grupo Christine de Pizan. E-mail: militapinheiro01@gmail.com

Rita de Cássia Rodrigues: Graduada em História pela Universidade de Pernambuco (UPE) *campus* Petrolina. Membro do *Spatio Serti* – Grupo de Estudos e Pesquisa em Medievalística E-mail: rita.rodrigues@upe.br

Roberto Carlos de Assis: Doutor em Linguística Aplicada, com ênfase em Estudos da Tradução, pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio SWE na Universidade de Lisboa (2007/2008) e pós-doutorado no POSTRAD/ UnB - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Professor do Bacharelado em Tradução e Linha de Pesquisa de Cultura e Tradução, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. E-mail: roberto.assis@academico.ufpb.br

Sinara de Oliveira Branco: Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Associada IV da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), onde atua no Curso de Licenciatura em Letras-Inglês e no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE). E-mail: sinarabranco@gmail.com

Stephanie Sander: Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Membro do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais Meridianum/UFSC. E-mail: tephasander@gmail.com

Yasmin de Andrade Alves: Doutoranda e mestra em Estudos Clássicos e Medievais pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Membro do Grupo Christine de Pizan. E-mail: yasminandradealves99@gmail.com

Yuri Jivago Amorim Caribé: Doutor em Letras (subárea tradução) pela Universidade de São Paulo (USP) e Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: yuri.caribe@ufpe.br

CCTA – Centro de Comunicação Turismo e Artes

Universidade Federal da Paraíba

João Pessoa, PB - Brasil



EDITORA DO
CCTA



PROPESQ
Pró-Reitoria de Pesquisa UFPA

