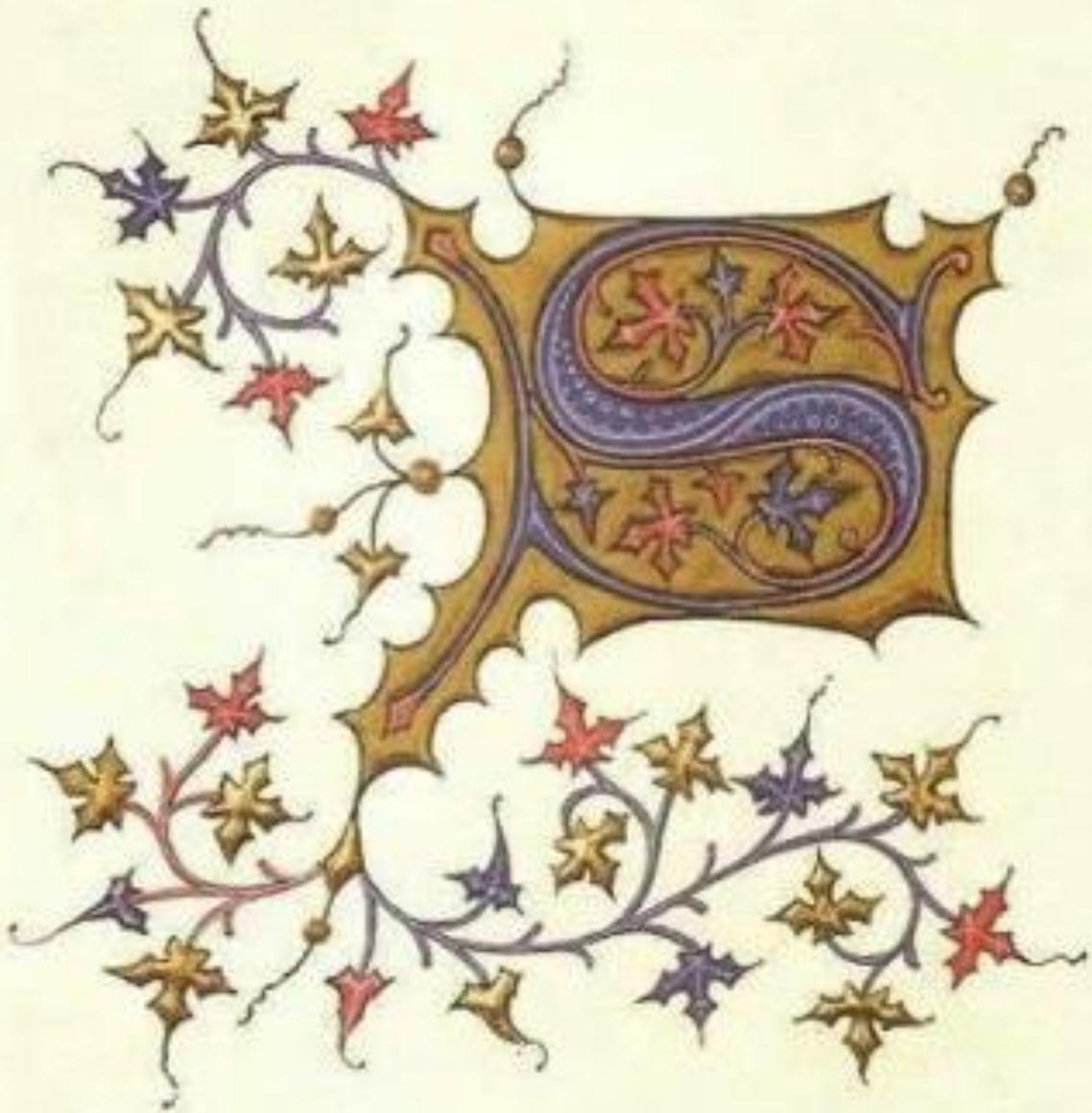


Sigmm

REVISTA DA ABREM
ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS MEDIEVAIS



25

2024

Associação Brasileira de Estudos Medievais
Diretoria do biênio: 2º semestre 2023/1º semestre 2025

Diretor-Presidente: Geraldo Augusto Fernandes
Vice-Presidente: Risonete Batista de Sousa
Primeiro Secretário: Renata Cristina de Souza Nascimento ()
Segunda Secretária: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Primeiro Tesoureiro: Fernando Maués
Segundo Tesoureiro: Arivaldo Sacramento dos Santos
Comunicação Social: Daniele Gallindo Gonçalves

Editoria-chefe

Juliana Salgado Raffaeli

Assistência editorial

Nathália Serenado da Silva

Copyright © 2024 by Autores

ISSN: 2177-7306

Diagramação, revisão e capa

Juliana Salgado Raffaeli

Signum Revista da ABREM

Associação Brasileira de Estudos Medievais

ISSN 2177-7306

Sumário

ARTIGOS LIVRES	4
O COMBATE À HERESIA E AS DISPUTAS PELO PODER: O CASO DE ROSCELINO DE COMPIÈGNE E A ATUAÇÃO DE ANSELMO DA CANTUÁRIA.....	5
Rafael Bosch	
UM PANORAMA DA TRAJETÓRIA DOS ESTUDOS SOBRE A LEGENDA AUREA NO BRASIL	24
André Rocha de Oliveira	
RAÇA NA LITERATURA TARDO-MEDIEVAL: O CASO DO REI DE TARS (C.A.1330).....	49
Bruno Uchoa Borgongino	
TEMPORALIDADES ENTRECRUZADAS NA CRONÍSTICA LOPESEANA (PORTUGAL, SÉC. XV)	74
Miriam Coser	
UM LABIRINTO MEDIEVAL. UMA ANÁLISE MODERNA	94
Geraldo Augusto Fernandes	
VAMOS JOGAR: METODOLOGIAS ATIVAS E GAMIFICAÇÃO EM UMA EXPERIÊNCIA NO ENSINO DE IDADE MÉDIA	127
Marta de Carvalho Silveira Rodrigo dos Santos Rainha	
RESENHA.....	152
<i>PERVIVENCIA Y LITERATURA: DOCUMENTOS PERIFÉRICOS AL TEXTO LITERÁRIO, CARMEN F. BLANCO VALDÉS Y ELISA BORSARI (COORD. E ED.), CILENGUA (MISCELÁNEA 18) – SAN MILLAN DE LA COGOLLA, 2023, 564 PP. (ISBN 978-84-18088-29-2).</i>	153
Lênia Márcia Mongelli	
TRADUÇÃO.....	158
ARTE E NATUREZA NA ALQUIMIA MEDIEVAL(*)	159
Bruno Sousa Silva Godinho	

A large, light gray, stylized graphic of the letter 'S' is centered on the page. The 'S' is composed of thick, rounded strokes with a slight shadow effect, giving it a three-dimensional appearance. It is positioned behind the main title text.

ARTIGOS LIVRES

O COMBATE À HERESIA E AS DISPUTAS PELO PODER: O CASO DE ROSCELINO DE COMPIÈGNE E A ATUAÇÃO DE ANSELMO DA CANTUÁRIA

COMBATING HERESY AND POWER STRUGGLES: THE CASE OF ROSCELIN OF COMPIÈGNE AND THE ROLE OF ANSELM OF CANTERBURY

Rafael Bosch

Universidade de São Paulo
rafael.bosch@outlook.com

Resumo: O mestre de escola Roscelino de Compiègne figura entre um dos principais pensadores ocidentais dos séculos XI e XII. No entanto, muito pouco se sabe a seu respeito. O presente artigo busca não somente fazer uma breve apresentação do que é conhecido a respeito de sua trajetória, mas discutir as suspeições de heresia que recaíram sobre seus posicionamentos. Para tanto, em primeiro lugar, questionarei até que ponto é possível afirmar que o mestre de Compiègne de fato foi condenado como herético. Em seguida, investigarei o contexto mais amplo das acusações que sofrera, centrando a análise nos motivos que levaram Anselmo da Cantuária a se dedicar no combate aos posicionamentos de Roscelino. Ao fazê-lo, será possível observar de que modo a heresia poderia ser um elemento determinante nas disputas políticas pelos poderes locais ao ser empregada como um eficiente instrumento, seja para desestabilizar indivíduos ou partidos incômodos, seja para assegurar posições eclesiásticas de grande prestígio.

Palavras-chaves: Heresia; Roscelino de Compiègne; Anselmo da Cantuária

Abstract: The schoolmaster Roscelin of Compiègne ranks among one of the leading Western thinkers of the eleventh and twelfth centuries. However, very little is known about him. The present article seeks not only to make a brief presentation of what is known about his trajectory, as well as to discuss the suspicions of heresy that fell upon his positions. To this end, I will firstly question to what extent it is possible to ascertain that the master of Compiègne was in fact condemned as a heretic. Then, I will investigate the broader context of the accusations he had suffered, focusing on the reasons that led Anselm of Canterbury to dedicate himself to combat the positions of Roscelin. In doing so, it will be possible to observe how heresy could be a determining element in political disputes over local powers by being employed as an efficient instrument, whether to destabilize uncomfortable individuals or parties, or to secure highly prestigious ecclesiastical positions.

Keywords: Keywords: Heresy; Roscelin of Compiègne; Anselm of Canterbury

Introdução

Roscelino de Compiègne é, certamente, uma das figuras mais enigmáticas do universo intelectual de fins do século XI e princípios do XII no Ocidente Medieval. Conhecido por parte de seus contemporâneos por ter sido o precursor de uma das

mais influentes doutrinas filosóficas de seu período.¹ Entretanto, quase nenhum de seus textos sobreviveram ao tempo. Em específico, a historiografia identificou consensualmente apenas fragmentos de uma carta como o único texto em que a sua autoria é assegurada. Esses fragmentos, em conjunto com uma carta de Pedro Abelardo, que havia sido seu aluno, e uma obra de Anselmo da Cantuária – posteriormente conhecido como S. Anselmo –, cunharam entre seus comentaristas modernos a imagem de um amargurado herege que “fazia inimigos por onde quer que ele fosse”.²

O objetivo do presente artigo é complexificar essa imagem. Em primeiro lugar, indagarei até que ponto é possível afirmar que Roscelino tenha, de fato, sido condenado como herege. Em segundo lugar, investigarei as razões pelas quais Roscelino foi acusado por heresia. Ao fazer isso, será possível não só debater a respeito do processo de identificação de algo ou alguém como herético, mas também sobre as disputas políticas pelos poderes locais e, também, sobre os impactos do processo de reforma eclesiástica que ocorria no período. Para tanto, abordarei brevemente sua trajetória e seus posicionamentos. Em seguida, explorarei de que maneira a relação entre Anselmo da Cantuária, um monge e o bispo de Beauvais pode ter sido fundamental para que tivesse seus posicionamentos julgados.

O que se sabe a respeito de Roscelino

Muito pouco é conhecido a respeito de sua trajetória³. Nascido por volta de 1050, especula-se que seja natural de Compiègne, tendo em vista que assinava como “Roscelino de Compiègne” e porque foi assim mencionado em uma crônica posterior

¹ Um registro dessa percepção é a do cronista alemão Otto de Freising: *qui primus nostris temporibus in logica sententiam vocum instituit*. OTTO DE FRESING. *Gesta Friderici I imperatoris*. In: WAITZ, G. (ed.) *Monumenta Germaniae Historica*. Hannover: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1912, Livro I, XLVIII, p. 69.

² *Roscelin made enemies wherever he went*. SOUTHERN, Richard. *Saint Anselm. A Portrait in a Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, 176.

³ Para alguns trabalhos mais recentes a seu respeito, cf.: MEWS, Constant. *Nominalism and Theology before Abaelard: New Light on Roscelin of Compiègne*. *Vivarium*, Vol. 30, N. 1, 1992; Idem. *The Trinitarian Doctrine of Roscelin of Compiègne and its Influence: Twelfth-century Nominalism and Theology Re-considered in De LIBERA*, Alain (Org.). *Languages et Philosophie*. Hommages a Jean Jolivet. Paris: Vrin, 1997; e Idem. *St Anselm and Roscelin of Compiègne: Some New Texts and their Implications. II. A Vocalist Essay on the Trinity and Intellectual Debate c. 1080-1120*. *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen age*. Vol. 65, 1998.

ao seu tempo de vida.⁴ Além disso, sabe-se que atuou como cônego e mestre de escola nas cidades de Besançons, Loches e Tours. Sua carreira parece ter sido muito influenciada por um de seus mestres, João, o Sofista,⁵ conhecido por ser defensor da *ars vocalis*, que poderia ser traduzido como arte da voz.

Durante o século XII, o ambiente filosófico, em especial a metafísica, foi marcado pelo que se convencionou denominar como querela dos universais. Esse debate remontava aos comentários de Porfírio às *Categorias* de Aristóteles. O cerne do debate consistia em definir se os universais – gêneros e espécies das coisas, em termos aristotélicos – possuíam uma realidade material ou se seriam apenas criações do intelecto humano.⁶ Normalmente, a historiografia⁷ identifica dois grandes grupos de dialéticos a esse respeito. O primeiro deles se refere àqueles influenciados pelo platonismo e partidários da existência real dos universais, conhecidos como realistas. Já o segundo diz respeito àqueles influenciados pelo aristotelismo, que consideravam os universais como criações do raciocínio humano, e que eram tidos como nominalistas. A distinção entre realistas e nominalistas é particularmente eficiente para compreender o debate a partir da segunda metade do século XII.

Já nos princípios daquele século, o debate se dava entre realistas e vocalistas. João e seu aluno, Roscelino, contrapunham-se ao realismo interpretando a materialidade dos universais como palavras ou, mais especificamente, sopros de voz quando pronunciados. Por essa razão, eram conhecidos como “vocalistas” e a sua interpretação como *sententia vocum*.⁸ Conforme mencionado na introdução, o cronista alemão Otto de Freising identificou Roscelino como o primeiro mestre a ensinar lógica através dessa perspectiva. Talvez o cronista não conhecesse João, o

⁴ PICAUVET, François. *Roscelin, philosophe et théologien. D'après la légende et d'après l'histoire. Sa place dans l'histoire générale et comparée des philosophies médiévales*. Paris: Félix Alcan, 1911, p. 48.

⁵ BOUQUET, M. (Ed.) *Ex historiae Francicae Fragmento*. In: Idem. *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, T. XII, Paris: Victor Palme, 1781, p. 3

⁶ LIBERA, Alain de. *La querelle des Universaux. De Platon à la fin du Moyen Age*. Paris: Éditions du Sueil, 1996, p. 35.

⁷ Por exemplo, cf.: JEAUNEAU, Edouard. *La philosophie médiévale*. Paris: Presses universitaires de France, 1963; GILSON, Étienne. *La philosophie au Moyen âge*. Paris: Éditions Payot, 1986; KENNY, Anthony. *Medieval Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

⁸ YUKIO, Iwakuma. 'vocales', or early nominalists. *Traditio*. Vol. 47, 1992, p. 37.

Sofista, ou talvez Roscelino tenha superado o seu antigo mestre e obtido maior reconhecimento entre seus contemporâneos.

Seja como for, não se pode reduzir às reflexões de Roscelino somente ao vocalismo.⁹ É preciso ter em mente que a maior parte dos poucos registros a respeito de seu posicionamento são de autoria de detratores. O primeiro desses remonta a possivelmente 1089, no qual um monge, chamado João, enviou uma carta a Anselmo da Cantuária. Nesta, afirmou que Roscelino defendia a posição de que “se três pessoas são apenas uma coisa e não três coisas em si próprias, como por exemplo três anjos ou três almas, de modo que elas são completamente idênticas em vontade e poder, então o Pai e o Espírito Santo se encarnaram no Filho”. O tom de sua escrita demonstrava alarme, uma vez que Roscelino teria afirmado que tanto Lanfranco da Cantuária como o destinatário da carta de João, Anselmo, estariam de acordo com ele. A questão é que, para o monge João, esse posicionamento contradizia Agostinho, que defendia que a Trindade seria tal qual o sol, uma só coisa capaz de emitir tanto calor quanto luz.¹⁰

Em uma breve epístola, Anselmo afirmou que caso de fato Roscelino defendesse essa posição, ele estaria sustentando a existência de três deuses distintos ou estaria demonstrando que não compreende o que diz.¹¹ Passado algum tempo, Anselmo enviou uma carta ao bispo de Beauvais, Fulco. Nela disse que havia tomado o conhecimento de que o posicionamento de Roscelino seria debatido em um concílio que seria presidido pelo arcebispo de Reims, Rainaldo. Anselmo decidiu escrever a seu destinatário porque sabia que ele estaria presente em tal concílio e, por essa razão, queria deixar claro que em nenhum momento havia defendido a posição que era atribuída a Roscelino.

⁹ MARENBO, John. Life, milieu, and intellectual contexts. In: BROWER, Jeffrey E.; GUILFOY, Kevin. *The Cambridge Companion to Abelard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.32.

¹⁰ *Hanc enim inde quaestionem ROCELINUS de Compendio movet: Si tres personae sunt una tantum res et non sunt tres res per se, sicut tres angeli aut tres animae, ita tamen ut voluntate et potentia omnino sint idem; ergo pater et spiritus sanctus cum filio incarnatus est'. Dicit enim huic sententiae domnum LANFRANCUM archiepiscopum concessisse et vos concedere se disputante.* JOÃO, O MONGE. Epistola 128. Ab IOHANNE monacho. In: SCHMITT, F. S. S. *Anselmi opera omnia*. Edinburgo: Thomam Nelson, 1938-68, vol. 3, p. 270-271.

¹¹ ANSELMO DA CANTUÁRIA. Epistola 129. Ad IOHANNEM monachum. In: SCHMITT, F. S. S. *Anselmi opera omnia*. Edinburgo: Thomam Nelson, 1938-68, vol. 3 p. 272.

Anselmo, muito provavelmente, referia-se ao concílio de Soissons, que foi celebrado em algum momento entre 1090 e 1092. Entre o envio da carta e a realização desse concílio, Anselmo iniciou a composição de um tratado para refutar o posicionamento de Roscelino e, conseqüentemente, desvencilhar-se dele. Este trabalho teria sido interrompido justamente por conta do concílio, no qual o mestre de Compiègne teria sido, no mínimo, obrigado a abjurar seu posicionamento. O desfecho desse concílio será retomado em breve, por ora cabe mencionar que, ao saber que Roscelino estava na Inglaterra defendendo o mesmo posicionamento, decidiu finalizar a obra.

A Epistola a respeito da encarnação do Verbo se inicia de maneira incisiva:

nos dias de hoje, dialéticos – ou melhor, *hereses dialéticos* – que consideram essências universais como simples emanações vocais e que entendem as cores como apenas substâncias materiais e a sabedoria humana unicamente como a alma, devem todos ser afastados da discussão de questões espirituais.¹²

Embora não o mencione nominalmente, Anselmo se referia a Roscelino. A seu ver, o principal erro da leitura do mestre de Compiègne seria a incapacidade de reconhecer que *res* – coisa – é uma palavra que possui significados distintos a depender do contexto.¹³ Nesse sentido, no que diz respeito à Trindade, *res* só poderia ser utilizado como uma forma de distinguir as relações entre cada uma das pessoas e não para distingui-las propriamente.¹⁴

Além de Anselmo, um outro detrator escreveu a respeito de Roscelino. Pedro Abelardo, que havia sido seu aluno, ridicularizou a “opinião insana” do antigo mestre ao assim descrevê-lo

as coisas não são compostas por partes, mas que as partes e as espécies são apenas palavras. E se alguém dissesse que a coisa que é uma casa é composta de outras coisas, por exemplo um muro, uma fundação, ele respondia com essa argumentação: se essa coisa

¹² *illi utique nostri temporis dialectici, immo dialecticae haeretici, qui non nisi flatum vocis putant universales esse substantias, et qui colorem non aliud queunt intelligere quam corpus, nec sapientiam hominis aliud quam animam, prosus a spiritualium quaestionum disputatione sunt exsufflandi.* ANSELMO DA CANTUÁRIA. “De incarnatione verbi”. In: SCHMITT, Franciscus S. S. *Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi Opera Omnia*. Vol, 02, Roma, 1984, p. 9.

¹³ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴ *Ibidem*, loc cit.

que é um muro é uma parte dessa coisa que é uma casa, já que a própria casa não é nada mais que o muro, o teto e a fundação, claramente seu muro será parte dele mesmo e das outras coisas. Mas como ele pode ser uma parte dele mesmo? Além disso, toda parte é naturalmente anterior ao seu todo. Como, então, poderia se dizer que uma parte é anterior a si própria e às outras coisas, quando de modo algum é anterior a si própria?¹⁵

Abelardo não só criticou o posicionamento dialético de Roscelino, mas também a forma como ele utilizou a dialética para tratar de questões que se poderiam denominar como teológicas. De maneira muito similar a Anselmo, Roscelino seria um “pseudo-cristão” que teria defendido a existência de três deuses.¹⁶

O único texto conhecido de Roscelino, do qual apenas fragmentos foram descobertos, é justamente uma resposta às críticas de seu antigo aluno. Nestes fragmentos, defendeu a possibilidade de interpretar as pessoas da Trindade como coisas distintas sem que isso atentasse contra a Sua unidade. Tomando como referência Agostinho de Hipona, Roscelino postulou que não era possível identificar o nome do Pai com o do Filho, por exemplo, porque cada nome próprio possuiria sua própria *res*. Nesse sentido,

Deveria ser conhecido que na substância da Santa Trindade qualquer um dos nomes não significa uma coisa ou outra, seja de acordo com as partes ou qualidades, mas sim significa apenas a substância em si, não dividida em partes ou modificada através de qualidades. Portanto, por pessoa nós não consideramos nada além do que exprimimos por substância, dado que estamos acostumados com um certo hábito de falar em pessoa tripla e não substância, enquanto os gregos estão acostumados à tripla substância. Não é dito que eles estão em erro em sua crença na Trindade porque falam de maneira diferente de nós, pois eles acreditam na mesma coisa, dado que, como já falamos, pessoas, substância ou essência exprimem a mesma coisa em Deus. Pois na fala há diversidade, na

¹⁵ *Fuit autem, memini, magistri nostri Roscellini tam insana sententia ut nullam rem partibus constare vellet, sed sicut solis vocibus species, ita et partes adscribebat. Si quis autem rem illam quae domus est, rebus aliis, pariete scilicet et fundamento, constare diceret, tali ipsum argumentatione impugnabat: si res illa quae est paries, rei illius quae domus est, pars sit, cum ipsa domus nihil aliud sit quam ipse paries et tectum et fundamentum, profecto paries sui ipsius et ceterorum pars erit. At vero idem quomodo sui ipsius pars fuerit? Amplius: omnis <pars> naturaliter prior est suo toto. Quomodo autem paries prior se et aliis dicitur, cum se nullo modo prior sit? PEDRO ABELARDO. *Dialectica*. In: DE RIJK, L. M. *Petrus Abaelardus Dialectica. First Complete Edition of the Parisian Manuscript*. Assen: Royal Van Gorcum: 1956, p. 554 – 555.*

¹⁶ PEDRO ABELARDO. *PETRI ABAELARDI AD G. PARISIENSEM EPISCOPUM*. In: SMITS, E. R. *Peter Abelard: Letters IX-XIV*. Groningen 1983, p. 279

crença há unidade, caso contrário não existiria uma Igreja entre os gregos.¹⁷

Roscelino, então, encadeou uma série de passagens que identificam aspectos de pluralidade na Trindade. Por fim, retomou Agostinho não só para definir, de fato, pessoa como *res*, mas lembrar que o próprio bispo de Hipona

não negou completamente que havia três eternidades, mas apenas [negou] o modo como foi afirmado por Ário, que variou a medida de eternidade nas pessoas. Houve várias eternidades, tal qual várias coisas [*res*] eternas, e não eram eternas de tal modo que a eternidade poderia ser vista de maneira variada nelas.¹⁸

Os fragmentos dessa epístola compõem uma peça de defesa bastante interessante. Em primeiro lugar, embora tenha realmente defendido que a Trindade era composta por três *res*, Roscelino se afastou assertivamente tanto do arianismo – heresia que pregava a separação das pessoas trinitárias – quanto das críticas feitas por Anselmo. Em segundo lugar, não só se colocou ao lado das mais diversas autoridades patrísticas, mas construiu seu texto de modo que quem o criticasse estaria, no fundo, criticando Agostinho: “Que ele [Agostinho] diga, pois ele o faz melhor. Eu não tenho a força de [fazer] melhor, mas não recuso descaradamente o que digo”.¹⁹

Mais do que apresentar uma lógica argumentativa interessante, pode-se dizer que os trechos dessa carta representam um importante marco da história intelectual dos séculos XI e XII. Roscelino inaugurou aquilo que seria o grande tema

¹⁷ *Sciendum est uero, quod in substantia sanctae trinitatis quaelibet nomina non aliud et aliud significant, siue quantum ad partes siue quantum ad qualitates, sed ipsam solam non in partes diuisam nec per qualitates mutatam significant substantiam. Non igitur per personam aliud aliquid significamus, quam per substantiam, licet ex quadam loquendi consuetudine triplicare soleamus personam, non substantiam, sicut Graeci triplicare solent substantiam. Neque uero dicendum est, quod in fide trinitatis errent triplicando substantiam, quia licet aliter dicant quam nos, id tamen credunt quod nos, quia sicut diximus siue persona siue substantia siue essentia in deo prorsus idem significant. In locutione enim tantum diuersitas est, in fide unitas. Alioquin iam non esset apud Graecos aeccllesia.* ROSCELINO DE COMPIÈGNE. Roscelinus ad Abaelardum. In: REINERS, J. (Ed.) *Der Nominalismus in der Fruhscholastik: Ein Beitrag zur Geschichte der Universalienfrage im Mittelalter-nebst einer neuen Textausgabe des Briefes Roscelins an Abaelard*. Münster: Aschendorff Buchhandlung, 1910, p. 72.

¹⁸ *Ita igitur et hic dicendum est eum non omnino tres aeternos negasse, sed eo tantum modo, quo Arius affirmabat, qui mensuram aeternitatis in personis uariabat. Aeterni enim erant pluraliter, sicut plures res aeternae; et aeterni non erant, ut aeternitas in eis uaria uideretur.* ROSCELINO DE COMPIÈGNE. Roscelinus ad Abaelardum, p. 76

¹⁹ *Dicat melius qui potest. Ego melius non ualeo, sed neque quod dico importune defendo.* Ibidem, p. 76

teológico de todo o período: a tensão em torno da questão trinitária.²⁰ Pode-se dizer que a tensão não se limitava apenas a esse dogma. Desde fins do século X e inícios do XI, os relatos sobre heresias se tornaram cada vez mais frequentes na documentação, em especial naquela de origem monástica. Em meio a um período de reforma na Igreja, a defesa do modelo apostólico e a crítica à corrupção clerical, os casos de heresia eram uma forma da Igreja assegurar sua autoridade. Seja frente às comunidades laicas que praticavam a vida apostólica, rivalizando, assim, com as comunidades monacais. Seja na garantia do monopólio do exercício das funções sacerdotais, uma vez que, através da tímida disseminação da alfabetização e da consequente formação de “comunidades textuais”,²¹ os fiéis, graças ao acesso aos textos sagrados, passaram a reivindicar para si essas funções.

De maneira geral, por meio da heresia a Igreja também buscou estabelecer um maior controle em relação à interpretação de seus dogmas fundamentais. Em um momento de plena expansão da malha escolar urbana, os monges e, conseqüentemente, as autoridades eclesiásticas perdiam o monopólio sobre a educação.²² E, como dito acima, a Trindade será objeto de grandes tensões. Abelardo, o já citado aluno de Roscelino, seria condenado como herege em duas ocasiões, em 1121 e 1141, por contra de, entre outras razões, seus posicionamentos trinitários. Em 1148 foi a vez do também antigo mestre de escola e, então, bispo de Poitiers, Gilberto de ter proposições trinitárias condenadas como heréticas.²³ A década seguinte será marcada pela controvérsia entre os posicionamentos de Joaquim de Fiore e Pedro Lombardo, com suspeições de heresia recaindo em ambas as partes. Ademais, o catarismo, termo utilizado pela hierarquia eclesiástica para

²⁰ Para uma visão geral a esse respeito, cf.: EMERY, Gilles. *Trinité et Unité de Dieu dans la scolastique (XIIe - XIVE s.)*. *Labor et Fides*, 36, 2001, p. 195 - 206.

²¹ “Comunidades textuais”, segundo Brian Stock, seriam marcadas pela interpretação de um ou mais textos, que tinha uma capacidade reguladora de comportamentos, e que poderia ser transmitida oralmente. Desse modo, mesmo aqueles que não tivessem acesso à alfabetização poderiam participar de uma tradição escrita. Para maiores informações a esse respeito, cf.: STOCK, Brian. *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1983, p. 146 - 150.

²² Para mais informações sobre esse tema, cf.: RICHÉ, Pierrel; VERGER, Jacques. *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*. Paris: Tallandier, 2006, p. 75 - 90.

²³ Para maiores informações a respeito desses dois casos, cf.: BOSCH, Rafael. *Hereges dialéticos: um estudo sobre a escolástica nos séculos XI e XII*. 2021. 456 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

dotar de homogeneidade um conjunto bastante heterogêneo de grupos tidos como heréticos,²⁴ suscitou uma série de discussões a respeito da Trindade.

Um breve excuro: Roscelino, herege ou não?

No entanto, os fragmentos da epístola de Roscelino suscitam um outro debate. Neles, além de defender os seus posicionamentos, Roscelino negou assertivamente que teria sido condenado por heresia ou que tenha sido obrigado a se exilar em razão de alguma condenação do tipo. Ora, como ele poderia ter sido condenado como herege e ainda ser bem recebido não só nas cidades em que havia sido cônego e mestre - Tours, Loches e Besançon - mas também em Roma?²⁵ Esse é um dado particularmente interessante. Não há qualquer registro “oficial” do concílio de Soissons que foi realizado entre 1090 e 1092, no qual Roscelino teria sido condenado como herético. O único relato conhecido a esse respeito é justamente aquele que Roscelino respondeu diretamente, escrito por Abelardo, no qual afirmou que seu antigo mestre “foi condenado pelos pais católicos no concílio de Soissons e que, além disso, foi punido com exílio”.²⁶

Cabe retomar, aqui, a obra que Anselmo dedicou para refutar os posicionamentos do mestre de Compiègne. Nela, por mais que se refira indiretamente a Roscelino como um “herege dialético”,²⁷ em nenhum momento há menção de que ele havia sido de fato formalmente condenado por heresia, mas somente que havia sido obrigado a abjurar seus posicionamentos. Essa é uma distinção fundamental. Em primeiro lugar, porque o dado de que seu oponente havia sido condenado como herético por autoridades eclesiásticas em um concílio seria um poderoso argumento para desqualificá-lo perante os seus leitores. Em segundo lugar, Roscelino não teria sido o único caso de um mestre de escola que foi acusado de heresia, obrigado a retratar seus posicionamentos e liberado sem uma

²⁴ Para maiores informações a respeito do termo “cátaro”, cf.: SENNIS, Antonio (Ed.). *Cathars in Question*. Woodbridge: York Medieval Press, 2016.

²⁵ ROSCELINO DE COMPIÈGNE. *Roscelinus ad Abaelardum*, p. 64 – 65

²⁶ *Suessionensi Concilio a catholicis patribus conuicta est atque insuper exsilio punita*. PEDRO ABELARDO. “PETRI ABAELARDI AD G. PARISIENSEM EPISCOPUM”, p. 279

²⁷ Cf. supra nota 10.

condenação formal. Por exemplo, há o caso de Gilberto de Poitiers no século XII, no qual o pontífice Eugênio III ordenou que a obra do acusado fosse corrigida e que este fosse inocentado das acusações.²⁸

Com dois relatos diametralmente opostos, uma questão se coloca: teria sido Roscelino condenado como herege ou não? Um outro caso de heresia pode jogar luz a esse respeito: o do próprio Abelardo. Como mencionado acima, o antigo aluno de Roscelino foi condenado por heresia em duas ocasiões distintas, em 1121 e 1141. Sobre a primeira condenação de Abelardo há apenas dois registros. O primeiro deles é do punho do próprio condenado e nele não há qualquer menção a Roscelino. O segundo é o do já mencionado Otto de Freising, no qual Roscelino é mencionado de maneira positiva quando o cronista descreve a trajetória de Abelardo. A situação em relação à sua última condenação é completamente outra, uma vez que é um dos casos de heresia mais bem documentados do século XII. Em meio a esse amplo *corpus* documental, não há qualquer menção à condenação de Roscelino como herege.

Esse é um dado interessante. Uma das características do universo educacional do período era o estabelecimento de uma rede intelectual, na qual a relação do indivíduo com o seu mestre era a “a única garantia para a sua inclusão nessa rede”. Desse modo, o ingresso, saída ou mesmo mudança de posição nessa rede era algo consideravelmente difícil de lograr. Um dos principais exemplos de uma dessas ocasiões diz respeito à perda de prestígio por parte de um mestre.

A queda de um mestre pode, conseqüentemente, destruir a carreira e o status acadêmico de um aluno. A relação em si, bem como a honra do mestre, tinha que ser mantida - muitas vezes com alto custo porque a legitimidade da educação de alguém e todo o nexos de conhecimento e poder dependia desta herança permanecer ininterrupta e indiscutível.²⁹

²⁸ BOSCH, Rafael. *Hereges dialéticos: um estudo sobre a escolástica nos séculos XI e XII*. 2021, p. 309 – 316.

²⁹ MÜNSTER-SWENDSEN, Mia. Medieval 'Virtuosity': Classroom Practice and the Transfer of Charismatic Power in Medieval Scholarly Culture c.1000 – 1320. In: BRUUN, Mette B.; GLASER, Stephanie. (Orgs.) *Negotiating Heritage: Memories of the Middle Ages*. Turnhout: Brepols Publishers, 2008, p.55.

Como demonstrei em outra ocasião,³⁰ uma forma muito eficaz de provocar a queda de um mestre e, conseqüentemente, romper essa rede era por meio da heresia. Quando um mestre era condenado por heresia, ele não só teria problemas em conseguir ou mesmo manter seus alunos – afinal, estes não iriam querer estar associados a ensinamentos tidos como heréticos. Mas, também, a reputação de todos os seus ex-alunos estaria em risco. Desse modo, é interessante notar como a suposta condenação do antigo mestre de Abelardo não foi mencionada por seus acusadores. Especialmente tendo em vista que seus acusadores precisaram estabelecer uma vasta rede epistolar, envolvendo bispos, arcebispos e cardeais, para assegurar a condenação do mestre, uma vez que não estavam seguros da legitimidade do julgamento que haviam arquitetado.³¹

Portanto, não parece ser possível afirmar categoricamente que Roscelino foi condenado como herege, uma vez que os únicos dois registros que tratam diretamente de sua condenação são diametralmente opostos em relação a esta. Além disso, muitos textos nos quais o tema de sua condenação seria não só um importante elemento para a construção de argumentos se calam a seu respeito. Desse modo, parece-me mais seguro supor que seus posicionamentos foram julgados como heréticos em um primeiro momento e que, dada a oportunidade, Roscelino abjurou deles e, por essa razão, foi inocentado das acusações.

As tensões na sé de Beauvais em fins do século XI

Independentemente de ele próprio ter sido condenado ou apenas seus posicionamentos, é evidente que Roscelino foi alvo de acusações de heresia e que suas teses foram objeto de escrutínio em uma assembleia eclesiástica. Como isso teria ocorrido? Embora muito pouco seja conhecido a respeito do mestre de Compiègne, o mesmo não pode ser dito daqueles envolvidos em sua suposta condenação. Conforme mencionado mais acima, o processo que teria levado a esta teve início quando um monge chamado João enviou uma carta a Anselmo alertando o destinatário a respeito dos posicionamentos do mestre de Compiègne.

³⁰ BOSCH, Rafael. *Hereges dialéticos: um estudo sobre a escolástica nos séculos XI e XII*, p. 330 – 332.

³¹ *Ibidem*, p. 279 – 284.

João era um clérigo romano que, no final de 1079 e pouco tempo depois que Anselmo havia lá se tornado abade, tornou-se monge na abadia de Bec. Em pouco tempo, João e Anselmo nutriram uma relação que causou algum incômodo a este último. Em meados de 1080, Urbano II enviou aquela que seria sua primeira carta ao abade de Bec. Nela, sem se aprofundar, mencionou que Anselmo havia causado uma “querela” ao demonstrar interesse em indicar João a “cargos mais elevados”.³² A solução encontrada pelo então pontífice foi que João atuasse como um auxiliar ao bispo de Beauvais, Fulco, com a condição de que retornasse em um ano.³³

É muito provável que o próprio bispo houvesse solicitado o auxílio de João, que já havia atuado como cônego regular em Beauvais e, por essa razão, conhecia bem a região. Fulco precisava de todo auxílio uma vez que seu bispado estava sendo alvo de críticas virulentas. Anselmo, em carta endereçada ao pontífice, relatou que cônegos, padres e mesmo alguns laicos estariam de tal modo furiosos com Fulco

que, por isso, inflamam de todo o modo qualquer estrangeiro que encontram, de modo que amaldiçoam não somente ele, mas também odeiam detestavelmente aqueles que ofereçam a ele algum consolo.³⁴

Ainda segundo Anselmo, a razão dessa ira seria o fato de Fulco tentar proibir que o clero sob sua jurisdição se associasse com mulheres e que obtivessem prebendas para os seus filhos. Em outras palavras, o bispo de Beauvais buscava barrar a apropriação de bens eclesiásticos pelos laicos.³⁵

Cabe ressaltar, no entanto, que o relato de Anselmo não é o único a respeito

³² *Sane monachum tuum Iohannem, nostrae ecclesiae filium, apud nos retinere volumus. Super quo in vos querela Romanae pendet ecclesiae, quod ipsius clericum monachare et alioribus gradibus provehere praesumpsisti.* URBANO II. 125. In: SCHMITT, Franciscus S. S. *Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi Opera Omnia*. Vol, 03, Roma, 1946, p. 266

³³ *Ibidem*, loc cit.

³⁴ *Nam in tantum eius odium canonici et presbyteri eius episcopatus, paucissimis exceptis, et quidam laici exardescunt, et extraneos quoscumque possunt et quibuscumque modis valent accendunt, ut non solum ipsum, sed et illos immoderate detestentur et detestabiles monstrare conentur, qui ei aliquod solatium impenduntm.* ANSELMO DA CANTUÁRIA. 126. In: SCHMITT, Franciscus S. S. *Anselmi Cantuariensis Archiepiscopi Opera Omnia*. Vol, 03, Roma, 1946, p. 267.

³⁵ *Canonici quidem et presbyteri hoc illi faciunt, quia eos a pravis con- 36 suetudinibus, et maxime a mulierum reproba conversatione vult prohibere, et filios eorum sive quos sibi secundum placitum haeredes eligunt, a praebendarum haereditaria successione atque a sacrorum ordinum promotione conatur arcere. Laici vero idcirco, quia invasionibus rerum ecclesiae inordinate factis non vult favere.* ANSELMO DA CANTUÁRIA. Op cit, p. 267 - 268

da conturbada situação em Beauvais. Em carta a Reinald, arcebispo de Reims, o próprio pontífice Urbano II mencionou que Fulco estava sendo acusado de simonia. Os rumores eram de que seu pai havia comprado o bispado para ele.³⁶ Lancelino I, pai de Fulco, tinha como objetivo o controle sobre toda a região de Beauvais. E, para tanto, arranjou o casamento de seu primogênito com a filha de um conde local com o intuito de obter o senhorio de Bulles. Sabe-se que um outro filho de Lancelino, Rodolfo, tornou-se tesoureiro da catedral de Beauvais. E, por fim, há o bispado de Fulco. Este teria se tornado bispo em abril de 1078, após ter sido eleito pelo povo e clero da diocese.³⁷

Fulco, eleito, recebeu a investidura régia do Rei Filipe I.³⁸ Apesar dela – ou, talvez, em razão dela –, o resultado da eleição não foi bem-visto pelos altos escalões eclesiásticos. Uma consequência disso é que seus direitos episcopais só seriam confirmados após duas viagens a Roma. Na qual, nesta segunda viagem, Lancelino I teria jurado que não teria havido qualquer intervenção de sua parte na eleição. E aqui há um detalhe importante que será retomado posteriormente, além de ter ido a Roma, o pai de Fulco trazia consigo uma carta de recomendação para seu filho escrita por Anselmo.³⁹ Todavia, apesar de ter tido seus direitos episcopais garantidos, é muito provável que Fulco não tenha deixado de ser alvo de críticas, uma vez que existem indícios de que o arcebispo de Reims, Manassés I, tenha atacado o bispo de Beauvais.

Há, ainda, outro motivo para tamanha reação à ascensão de Fulco ao bispado da cidade, e ele diz respeito a um de seus antecessores. Guido, bispo entre os anos de 1063 e 1085, foi descrito por seus contemporâneos como um sujeito “de modos

³⁶ *quoniam quidem patrem ejus pro ipsius electione pecuniam obtulisse rumor exstiterat*. URBANO II. CXV. In: MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologia Latina*, col. 151, p. 388.

³⁷ HORN, Michael. Zur Geschichte des Bishofs Fulco von Beauvais (1089 - 1095). *Francia*. Vol. 16:1, 1989, p. 176.

³⁸ *Ibidem*, p. 177, n. 9.

³⁹ MEWS, Constant J. St. Anselm, Roscelin and the see of Beauvais. In: EVANS, G. R.; LUSCOMBE, D. E. (Eds.) *Anselm: Aosta, Bec and Canterbury. Papers in Commemorations of the Nine Hundredth Anniversary of Anselm's Enthronement as Archbishop, 25 September 1093*. Sheffield: Sheffield University Press, 1996, p. 109 - 110

cortes, oriundo da nobreza” e, sobretudo, adequado à função que exercia.⁴⁰ Essas características, no entanto, não o impediram de ter problemas. Não se sabe ao certo o que teria motivado, mas não há dúvidas de que Guido teve uma séria querela com o já mencionado Filipe I, que, em determinado momento, forçou-o ao exílio por aproximadamente um ano. Por mais que tenha recobrado a graça real, a sua diocese havia sido devastada, de modo que até mesmo os “ornamentos eclesiásticos foram alienados”.⁴¹ Além do monarca francês, Guido também possuía uma relação contenciosa com Lancelino I. O então bispo de Beauvais chegou a excomungar o pai de Fulco por expropriação de propriedades eclesiásticas em Longueil e Bethencourt.⁴² É interessante notar, a esse respeito, que Lancelino I havia atraído a atenção de Gregório VII. Em carta a Filipe I, o pontífice, afirmou que o pai de Fulco havia sido um dos responsáveis pelo sequestro de peregrinos vindos de Roma.⁴³

No entanto, tal qual ocorrera com Fulco, o bispado de Guido foi objeto de críticas. De acordo com a política de seu arcebispo, Gervásio de Reims, Fulco fundou várias igrejas fora da jurisdição da catedral com o intuito de “servir uma comunidade urbana em expansão”.⁴⁴ Em 1069, Guido transferiu as relíquias de S. Romana para uma dessas novas fundações, uma igreja dedicada a S. Quintino. Ao fazê-lo, o bispo não só acusou o tesoureiro da catedral de subtrair parcelas do dízimo para ganho próprio, como também enfraqueceu o monopólio do capítulo catedral ao manipular a devoção popular para uma igreja fora da cidade.⁴⁵

Três anos mais tarde, Guido aumentou o número de cônegos na igreja de s. Gastão, aos pedidos de “Roscelino, cantor de s. Pedro e Nevelon, cônego de

⁴⁰ *Guido vir omni curialitate compositus, nobiliter oriundus, forma exteriori valde officio quod gerebat idoneus.* GUIBERTO DE NOGENT. *De vita sua sive monodiarum libri tres.* In: BOURGIN, Georges. *Histoire de sa vie (1053-1124).* Paris: Librairie Alphonse Picard et fils, 1907, p. 48

⁴¹ FLICHE, Augustin. *Le règne de Philippe Ier, roi de France (1060 - 1108).* Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1912, p. 339.

⁴² MEWS, Constant J. “St. Anselm, Roscelin and the see of Beauvais”, p. 115.

⁴³ *Preterea multum rogamus et ammonemus dilectionem vestra, quatenus Lanzelinum Belvacensem convenientes, ut Folcerium Carnotensem fidelem nostrum, quem ab apostolorum liminibus revertentem cepit, nihil de bonis eius retinens illseum dimittat, ex parte beati Petri et nostra apostolica auctoritate commoneatis.* GREGÓRIO VII. 5. In: JAFFÉ, Ph. (Ed.) *Bibliotheca rerum Germanicarum.* Berlin, 1865, Vol. 2, p. 133.

⁴⁴ MEWS, Constant J. “St. Anselm, Roscelin and the see of Beauvais”, p. 112

⁴⁵ BOSCH, Rafael. *Hereses dialéticos: um estudo sobre a escolástica nos séculos XI e XII,* p. 222

Compiègne, cuja devoção religiosa louvamos e seu valor comprovamos”,⁴⁶ muito provavelmente aquele Roscelino que suspostamente seria condenado por heresia posteriormente. De maneira geral, o bispado de Guido foi marcado pelo patrocínio às igrejas colegiadas e isso provocou um conflito com o capítulo catedral.⁴⁷ Em 1073, foi acusado de se apropriar de propriedades eclesiásticas em favor daquelas igrejas que havia fundado. Já em 1078, a acusação foi a de venda de prebendas, de modo a alienar as propriedades da catedral em favor, novamente, dos colegiados mais recentes. Foi nesse mesmo ano que Rodolfo, filho de Lancelino I, tornou-se tesoureiro da catedral. No entanto, foi uma breve passagem, já que em 1079 ingressou na abadia de Bec como monge. Coincidentemente ou não, Rodolfo não foi o único a se tornar monge nesse ano, já que João, aquele que denunciaria Roscelino a Anselmo, também o fez.

Seja como for, em 1085, o legado papal Hugo de Die depôs Guido de seu bispado por conta da acusação de venda de prebendas. Nas palavras de Guibert de Nogent, Guido havia sido traído porque a sua deposição havia sido arquitetada justamente por aqueles que haviam sido educados e promovidos pelo outrora bispo de Beauvais.⁴⁸ Não seria um absurdo supor, assim como Constant Mews o fez, que Lancelino I, Rodolfo e João estivessem envolvidos em uma espécie de conspiração contra o bispo Guido.⁴⁹ Nesse sentido, é preciso ter em vista que o sucessor de Guido, Ursio, ficou no cargo por apenas três anos e quem assumiu em seguida foi Fulco, filho de Lancelino. Tratar-se-ia, portanto, do estabelecimento de uma aliança entre Bec e a família de Lancelino.

Era vantajoso para Bec ter contatos tão bem-posicionados na França. O velho ou o novo Lancelino [refere-se ao fato de que Lancelino nomeou um dos seus filhos com o seu próprio nome]

⁴⁶ *Quod nos considerantes Domini Roscelini Cantoris Ecclesiae S. Petri et Nevelonis Compendiensis Ecclesiae Canonici religiosam devotionem collaudamus, et sicut dignam est comprobamus.* GUIDO DE BEAUVAIS. S.T. In: LOUVET, Pierre. *L'histoire de la ville et cité de Beauvais, et des antiquitez du pays de Beauvails. Avec une chronologie des Eveques, Abbez, e Abbayes d'iceluy.* Rouen: Manasses de Preavlx, 1614, p.481.

⁴⁷ MEWS, Constant J. “St. Anselm, Roscelin and the see of Beauvais”, p. 113

⁴⁸ *accusatus ab his, quos educaverat atque promoverat, clam apud Hugonem Lugdunensem archiepiscopum, apostolicae sedis legatum, simoniae et aliorum criminum.* GUIBERTO DE NOGENT. De vita sua sive monodiarum libri tres, p. 48

⁴⁹ MEWS, Constant J. “St. Anselm, Roscelin and the see of Beauvais”, p. 115

testemunhou um privilégio real para as posses de Bec na França em 1077. Um ou outro é, provavelmente, o Lancelino que era o *buticularius* [mordomo] do rei em algum momento entre 1086-90/91 quando monges de Bec receberam isenções de impostos em Paris, Pontoise, Poissy e Mantes.⁵⁰

Conclusão: as relações de poder e o combate às heresias

É muito provável que o Roscelino, cônego de Compiègne, aquele que solicitou o ingresso de novos cônegos em Beauvais ao então bispo Guido seja o mesmo Roscelino de Compiègne acusado de heresia. Se, de fato, assim for, então Roscelino e o monge João conviveram juntos por aproximadamente um ano. Teria sido nesse breve período que ambos debateram sobre a Trindade, motivando o monge a escrever a Anselmo que, posteriormente, escreveria a Fulco. Caso assim seja, parece-me que Anselmo se dedicou a responder Roscelino não somente por uma questão teológica. Como mencionado mais acima, Anselmo foi um dos fiadores do bispado de Fulco, que estava sendo objeto de sérias acusações de compra de cargos.

A esse respeito, um detalhe da obra em que Anselmo respondeu o “erro” de Roscelino chama a atenção. A sua *Epistola a respeito da encarnação do Verbo*, escrita em 1093, foi endereçada a Urbano II e possui uma dedicatória na qual seu autor defendeu que

se algo contrário à fé católica surgir na Igreja não há ninguém que seria mais corretamente consultado para uma correção dotada de autoridade. E se alguém responder ao erro, que a vós [o pontífice] seja exposto para que possa ser examinado pela sua prudência. Portanto, nada mais apropriado posso fazer e para ninguém mais de bom grado envio essa carta se não para vossa sabedoria, para que, se algo nela precisar de correção, seja punida com sua censura, e onde ela permanecer de acordo com a verdade seja corroborada por vossa autoridade.⁵¹

O que Anselmo propôs foi o estabelecimento de uma censura pontifícia no que diz respeito as questões dogmáticas. Até onde se pode verificar, tratava-se de algo, até

⁵⁰ Ibidem, p. 115 – 116, itálicos do autor.

⁵¹ *si quid contra catholicam fidem oritur in ecclesia, ut eius auctoritate corrigatur ; nec ulli alii tutius si quid contra errorem respondetur ostenditur, ut eius prudentia examinetur. Quapropter sicut nulli dignius possum, ita nulli libentius praesentem epistolam quam vestrae destino sapientiae, quatenus si quid in ea corrigendum est, vestra censura castigetur, et quod regulam veritatis tenet, vestra auctoritate roboretur.* ANSELMO DA CANTUÁRIA. De incarnatione verbi, p. 3 – 4.

então, sem precedentes.⁵² Nesse sentido, parece provável que Anselmo tenha interpretado a ocasião proporcionada por Roscelino como uma possibilidade de se apresentar ao pontífice não simplesmente como um protetor da ortodoxia. Mas, sobretudo, como um defensor da autoridade eclesiástica em meio ao contexto de seu apoio a um bispado cuja proveniência levantava muitas suspeitas.

Há, ainda, outros dois indícios que sustentam esta hipótese. O primeiro deles diz respeito ao concílio de Soissons realizado em algum momento entre 1090 e 1092, no qual os posicionamentos de Roscelino foram objeto de escrutínio. A assembleia não havia sido reunida exclusivamente para lidar com essa questão. Sua razão de ser era debater “a legitimidade de Fulco na arquidiocese [de Reims] e para resolver reclamações a respeito do comportamento de seu pai. Diante dos bispos reunidos, o velho Lancelino I foi obrigado a devolver à igreja de Beauvais as propriedades de Longueil e Bethencourt [que havia se apropriado indevidamente]”.⁵³ Portanto, é possível que a condenação das proposições de Roscelino estivesse diretamente associada às contestações enfrentadas pelo bispado de Fulco. Desse modo, pode-se afirmar que durante a realização desse concílio, a figura de Anselmo era tão - ou até mais mesmo mais - frágil que a do próprio Roscelino. Não somente porque ali foram julgados como heréticos os posicionamentos de um mestre que dizia se amparar na obra de Anselmo, mas também porque esteve em jogo a validade de um bispado que ele havia atestado.

O segundo indício diz respeito aos desenvolvimentos da questão em 1093. Como já foi mencionado, nesse ano Anselmo remeteu a Urbano II sua *Epístola a respeito da encarnação do Verbo*. Além disso, houve uma aparente deterioração da relação entre Anselmo e Fulco. Em dezembro, Anselmo escreveu novamente ao pontífice. Dessa vez, solicitando que Fulco fosse destituído de seu cargo, mesmo tendo sido seu fiador em um primeiro momento.⁵⁴ Há, ainda, um terceiro evento que

⁵² CLANCHY, Michael T. Abelard's Mockery of St Anselm. *The Journal of Ecclesiastical History*, Vol. 41, N. 01, 1990, p. 14 - 15.

⁵³ MEWS, Constant J. “St. Anselm, Roscelin and the see of Beauvais”, p. 110.

⁵⁴ *Mirari poteset forsitan vestra sapientia, cur sic mihi met contrarius videar existere, ut quem episcopum fieri coegi, episcopatum velim deserere. Sed fateor illi, cui conscientiam meam celare non debeo, quia mala quae patitur prius sensi et praedixi, quam ad episcopatum peteretur; sed illi in me sententiam meam obruerunt, qui illum petendo cum magna importunitate concorditer in me irruerunt.*

pode ser um elo entre o envio dessas duas cartas. Ainda em dezembro, Anselmo se tornaria arcebispo de Bec. Não é um absurdo supor, então, que o recém-empossado arcebispo assim tenha agido como uma forma de assegurar sua ascensão ao cargo.

Seja como for, duas observações podem ser feitas a respeito do caso de heresia de Roscelino. A primeira delas é que ele esteve diretamente relacionado à complexa disputa pelos poderes em torno da sé de Beauvais e pelos esforços de moralização do clero por parte da Igreja. Desconsiderar essa característica, como uma parcela considerável da historiografia o fez,⁵⁵ nada mais é do que ignorar uma dimensão fundamental do caso e do fenômeno herético como um todo. A segunda observação, e seguindo a toada da anterior, é que para uma parcela considerável da historiografia,⁵⁶ na qual me incluo, parece inegável que questões sociopolíticas são tão - ou em alguns casos até mais - importantes do que as questões dogmáticas na definição do que é ou não é herético. A acusação e, conseqüentemente, condenação por heresia era uma ferramenta muito eficaz para desestabilizar indivíduos ou partidos incômodos. Como exemplo, pode-se citar o já mencionado caso da condenação de Abelardo em 1141. Em outra oportunidade, demonstrei que ela estava diretamente associada às conseqüências do cisma papal de 1130. Sua heresia foi utilizada tanto para sustentar o projeto político do então pontífice Inocêncio II e de debelar os partidários do tido como antipapa Anacleto II.⁵⁷

O caso de Roscelino, portanto, é apenas mais um, entre vários, que atestam como, ao analisar o fenômeno herético, o historiador não pode se furtar de analisar a geografia sociopolítica do caso em questão. Nesse sentido, o que chama a atenção é a possibilidade de Anselmo ter utilizado o combate a um posicionamento já

ANSELMO DA CANTUÁRIA. Epistola 127. Ad eundem. In: SCHMITT, F. S. *Anselmi opera omnia*. Edinburgo: Thomam Nelson, 1938-68, vol. 3, p. 269 – 270.

⁵⁵ Cf.: MEWS, Constant J. "St. Anselm, Roscelin and the see of Beauvais".

⁵⁶ Por exemplo, cf.: STOCK, Brian. *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*; MOORE, R. I. *The formation of a persecuting society: Authority and Deviance in Western Europe 950- 1250*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, 1ªed. 1987.; BRUNN, Uwe. *Des contestataires aux « cathares »*. Discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'Inquisition. Turnhout : Belgique, 2006; e os artigos da coletânea: ZERNER, Monique. *Inventar a heresia: Discursos polêmicos e poderes antes da Inquisição*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

⁵⁷ BOSCH, Rafael. Um estudo sobre o discurso polêmico anti-herético: o caso de Pedro Abelardo (1141). *Roda da Fortuna: Revista de Estudos Medievais*. Vol. 11, 2022.

condenado como herético como uma forma de assegurar sua reputação e, talvez, sua carreira. Ambas se viam abaladas pela proteção que concedera a um bispado cuja legitimidade era questionada pelos altos escalões da Igreja. Portanto, se por um lado a heresia era um instrumento eficiente na destruição de oponentes, ela era igualmente eficiente como um meio de defesa, uma vez que poderia ser capaz de garantir a manutenção de cargos eclesiásticos.

Artigo recebido em 24/02/2023

Artigo aceito em 13/05/2024



UM PANORAMA DA TRAJETÓRIA DOS ESTUDOS SOBRE A LEGENDA AUREA NO BRASIL

AN OVERVIEW OF THE TRAJECTORY OF STUDIES ON THE GOLDEN LEGEND IN BRAZIL

André Rocha de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro
andrero1898@gmail.com

Resumo: A *Legenda aurea*, compilação hagiográfica produzida na península Itálica, na segunda metade do século XIII – cuja autoria é remetida ao frade dominicano Jacopo de Varazze –, tem sido bastante estudada por pesquisadores de diversos lugares do mundo. No Brasil, não é diferente. Desde seu desembarque em território nacional há mais de trinta anos, uma quantidade significativa de produções acadêmicas (de teses a apresentações de trabalhos) já foi realizada. Tendo isso em vista, o presente artigo tem por objetivo fazer um balanço a respeito desses trabalhos. O foco, no entanto, não reside em discorrer sobre os temas mais explorados, mas sim colocar em perspectiva a trajetória desses trabalhos sobre o legendário. Para isso, vale-se de uma abordagem quantitativa realizada a partir de dados coletados na plataforma Lattes. Igualmente, busca-se situar essas pesquisas dentro dos estudos medievais no país, bem como levantar explicações externas para suas tendências e oscilações.

Palavras-chaves: Legenda aurea; trabalhos acadêmicos; Lattes.

Abstract: The Golden Legend, a hagiographic compilation produced in the Italian Peninsula in the second half of the 13th century, attributed to the Dominican friar Jacopo de Varazze, has been extensively studied by researchers from various parts of the world. In Brazil, it is no different. Since its arrival in Brazilian territory over thirty years ago, a significant amount of academic work (from theses to presentations) has been carried out. With that in mind, this article aims to provide an overview of these works. However, the focus is not on discussing the most explored themes but rather on putting into perspective the trajectory of these works on the legendary. To do so, a quantitative approach is employed based on data collected from the Lattes platform. Similarly, the goal is to situate these research projects within medieval studies in the country, as well as to identify external factors that explain their trends and fluctuations.

Keywords: Golden Legend; academic works; Lattes.

Introdução

Há tempos, a *Legenda aurea* tem sido objeto de pesquisa de muitos estudiosos no Brasil. O vasto universo de temáticas que atravessam o legendário de Jacopo de Varazze ajuda a explicar o interesse pela obra. Além disso, a oferta de uma

versão do texto em língua portuguesa, bem como de uma considerável historiografia produzida nesse idioma acerca do assunto, serve como chamariz para pesquisadores que buscam dar os primeiros passos na academia.

Este artigo consiste, pode-se dizer, em uma consequência dessa disseminação de investigações sobre a compilação hagiográfica. Nesse cenário, faz-se necessário vez ou outra parar e voltar as atenções para o que vem sendo produzido. Sendo assim, o presente texto se ocupa dessa tarefa; no entanto, procede de forma distinta da usual em artigos de revisão. Apresenta-se aqui um panorama contextualizado dessas produções, pois é preciso colocar em perspectiva os fatores externos à pesquisa que incidem sobre os trabalhos.

Não obstante esse ponto, e mesmo de forma complementar a ele, entende-se que tal iniciativa deva ser situada dentro de algo maior: os estudos medievais no país. Desse modo, busca-se, de um lado, expor as tendências e oscilações dos trabalhos sobre a obra, levando-se em consideração quesitos conjunturais que afetam a atividade; de outro, articular, sempre que possível, esses movimentos ao caminho percorrido pela disciplina História Medieval no Brasil.

Para a execução dessa proposta, vale-se aqui de uma abordagem quantitativa realizada a partir de dados coletados na plataforma Lattes. O quadro que se esboça a partir de então permite apontar aquela que seria a trajetória das pesquisas sobre a *Legenda aurea* desenvolvidas em território nacional. Não se trata, por conseguinte, de pôr em evidência quais itens da obra mais chamam atenção dos investigadores. O que se pretende alcançar aqui é o estágio em que se encontram os estudos acerca do legendário.

Há três observações importantes a respeito do inventário aqui apresentado. Em primeiro lugar, cabe sinalizar que as questões trazidas com o levantamento visam suscitar mais hipóteses do que oferecer respostas definitivas. Em segundo, as informações foram colhidas na plataforma Lattes em setembro de 2022. Por último, não há ilusão de que o panorama apresentado encerre todos os trabalhos sobre a compilação já produzidos no Brasil; engloba apenas os que obedecem ao critério adotado.

O texto está dividido em três partes. Na primeira, o foco recai sobre os

estudos medievais no Brasil. Ao longo desse tópico, é traçado um quadro com o desenvolvimento dessa área de estudos – o interesse aqui reside na década de 1990 em diante. O segundo item é breve: trata dos critérios utilizados para a pesquisa na plataforma Lattes. Na última, a partir de um olhar panorâmico acerca dos trabalhos produzidos, busca-se contextualizar as tendências e oscilações observadas nas produções.

Os estudos medievais no país

Em que estágio se encontram os estudos sobre a *Legenda aurea* no Brasil? Estão consolidados? Em expansão? Declínio? Para que seja possível falar das pesquisas sobre a compilação hagiográfica no país é preciso contextualizá-las primeiro. É necessário captar o movimento no qual se insere, uma vez que é a expansão/consolidação deste que a viabiliza. Estamos falando dos estudos medievais em território nacional. Não se trata de uma novidade; esse campo já se encontra estabelecido.

Jogar luz sobre esse processo, porém, ajuda a entender o ponto em que se encontram as investigações acerca do legendário de Jacopo de Varazze. Nesse sentido, aquilo que se pode chamar de história da História Medieval no Brasil tem início na década de 1940, contando com forte influência da historiografia francesa.¹ A primeira tese sobre o período é a produzida por Eurípedes Simões de Paula, sob a orientação do historiador francês Jean Gagé, no âmbito da Universidade de São Paulo (USP),² instituição pioneira nos estudos medievais no país.³

Os anos seguintes veem uma quantidade de trabalhos acadêmicos acerca desse recorte bastante tímida. A escassez impera. As graduações parecem

¹ SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; SILVA, Leila Rodrigues da. Os Estudos Medievais no Brasil e a *Internet*: uma análise do uso dos recursos virtuais na produção medievalista (1995 a 2006). *História, imagem e narrativas*. [Rio de Janeiro], ano 2, n. 4, p. 134-146, 2007.

² Trata-se da tese intitulada “O comércio varegue e o Grão Principado de Kiev”, de 1942. Cf. CENTRO de Apoio à Pesquisa em História “Sérgio Buarque de Holanda” (USP). Disponível em: <https://caph.fflch.usp.br/node/10771>. Acesso em: 30 set. 2022. Maiores informações sobre Eurípedes de Paula podem ser encontradas no dossiê a ele dedicado pela *Revista de História* (USP) em 2009. Cf. DOSSIÊ “Eurípedes Simões de Paula”. *Revista de História*, São Paulo, n. 160, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/1467>. Acesso em: 30 set. 2022.

³ NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. Os estudos medievais no Brasil de hoje. *Medievalismo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Múrcia, n. 12, p. 291-297, 2002.

verdadeiras *Arrakis*.⁴ Os programas de pós-graduação então se configuram em praticamente os únicos espaços abertos ao desenvolvimento de pesquisas sobre o medievo.⁵ Mesmo assim, as décadas seguintes apresentam um número ínfimo de dissertações e teses a respeito desse quadrante da história.

Para exemplificar quão diminuta é essa produção nas décadas posteriores a 1940, cabe mencionar levantamento realizado por Lênia Mongelli⁶ a partir dos quadros de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Assim, entre 1942 e 1997 são defendidas 2404 dissertações e 2084 teses, dentre as quais 60 e 61, respectivamente, são relativas ao medievo. Somados, dos 4488 trabalhos realizados, apenas 121 tratam da Idade Média ou, em percentagem, somente 2,5% do total produzido nos cursos de mestrado e doutorado.

Ainda na década de 1990, medievalistas ocupam-se em apontar razões para esse vazio. Desse modo, enquanto Maria Sonsoles Guerras⁷ chama atenção para o fato de apenas três universidades⁸ possuírem cursos de mestrado e doutorado com especialização em História Medieval, María Guadalupe Pedrero-Sánchez⁹ aponta uma série de fatores que vão desde a falta de apoio institucional até a escassez de bibliografia especializada nas bibliotecas.¹⁰

Esse contexto ainda preenche as reflexões dos estudiosos sobre o período no começo dos anos 2000, como pode ser constatado nos textos dedicados a essa

⁴ Alusão ao nome do planeta-deserto ícone da série de romances de Frank Herbert, *Duna*. Em *Arrakis* inicialmente nada floresce, e a água é uma dádiva de poucos. Faz aqui um paralelo entre o desenvolvimento dos estudos medievais no Brasil e as transformações operadas naquele planeta. Cf. HERBERT, Frank. *Duna*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2017.

⁵ LEÃO, Ângela Vaz. Os estudos medievais na atualidade brasileira: região sudeste. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA ABREM, 3., 1999, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 138-145.

⁶ MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. A quem se destinam os estudos medievais no Brasil?. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA ABREM, 3., 1999, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 146-154.

⁷ SONSOLES GUERRAS, Maria. A situação da pesquisa de História geral no Brasil: História medieval. In: REUNIÃO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE PESQUISA HISTÓRICA (SBPH), 11., 1991, São Paulo. *Anais...* São Paulo: SBPH, 1991. p. 13-14.

⁸ Casos de Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e USP.

⁹ PEDRERO-SÁNCHEZ, María Guadalupe. Los estudios medievales en Brasil. *Medievalismo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Múrcia, n. 4, p. 223-228, 1994.

¹⁰ Outros problemas indicados pela autora são a ausência de documentação disponível, bem como a de publicações, periódicos e espaços para debates e trocas entre especialistas. Cf. *Ibid*.

questão publicados na primeira década deste século.¹¹ Nesse sentido, Andréia C. L. Frazão da Silva¹² indica a escassez de concursos públicos e os constantes cortes de bolsas e auxílios como alguns dos principais fatores para aquele cenário.¹³ Apesar de se referir a outro contexto, é curioso – e patético – observar como essas considerações são atuais.

A partir da década de 1990, porém, verifica-se uma significativa alteração nos rumos dos estudos medievais. Vegetação começa a cobrir o deserto quando um conjunto de elementos vem acudir esse campo de pesquisa. Assim, a Capes,¹⁴ por meio do Programa de Auxílio às Áreas Carentes, contribui decisivamente para essa virada. Esse programa concede bolsas e auxílios visando pôr fim à carência de pessoal qualificado no que concerne às pesquisas sobre o período.¹⁵

A tal programa somam-se outros avanços, como a abertura de espaço nas publicações acadêmicas para trabalhos referentes ao medievo – casos da *Revista de História* (USP) e da *História em Cadernos* (UFRJ).¹⁶ Na virada do século XXI, chegam também os periódicos especializados em Idade Média, como *Signum*, *Mirabilia* e *Brathair*, criados nesse momento.

O divisor de águas nessa virada nas investigações acerca do medievo, no entanto, acontece em 1996 com a criação da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM). Essa organização surge como um atestado de reconhecimento institucional e cumpre importante papel no processo de consolidação dos estudos

¹¹ Para além dos autores citados até aqui, pode-se encontrar reflexões a esse respeito em textos como os de: RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Estudos medievais na atualidade. Os estudos medievais no Distrito Federal. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS DA ABREM, 3., 1999, Rio de Janeiro. *Atas...* Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001, p. 155-158; MACEDO, José Rivair. Os estudos medievais no Brasil: tentativa de síntese. *Reti Medievali Rivista*, Florença, v. 7, n. 1, p. 1-9, 2006.

¹² SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Reflexões sobre o uso da categoria gênero nos estudos de História Medieval no Brasil (1990-2003). *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia, v. 11, n. 14, p. 87-107, 2004.

¹³ Silva menciona também a falta de professores especializados nas instituições de ensino superior; a quase total ausência de temáticas medievais nos ensinamentos fundamental e médio, e a falta de disciplinas obrigatórias sobre o medievo nas grades dos cursos de humanas, salvo o de História. Cf. *Ibid.*

¹⁴ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

¹⁵ SONSOLES GUERRAS, 1991; SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. A Península Ibérica medieval no Programa de Estudos Medievais da UFRJ. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, Curitiba, n. 2, p. 79-96, 2012.

¹⁶ SONSOLES GUERRAS, op. cit.

medievais; ela serve como instrumento de promoção e divulgação da produção científica, incentiva a pesquisa e o ensino sobre esse período e estimula a troca entre especialistas.¹⁷

A consolidação dos estudos medievais, no entanto, não teria sido possível tão somente com a criação da ABREM, ainda que sua fundação tenha sido um marco para a investigação da Idade Média em território nacional. Em paralelo a essas iniciativas, um empreendimento fundamental começa a florescer pelo Brasil também a partir dessa década: os laboratórios de pesquisa.¹⁸ Estes vão contribuir sobremaneira para a expansão dos estudos medievais no país.

Se, na virada do século, observa-se o destaque de uma concentração de grupos no eixo Sul-Sudeste,¹⁹ sendo as outras regiões pouco participativas, o avançar dos anos 2000 constata sua disseminação pelo país. Uma consulta – realizada em outubro de 2022 – ao Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil, mantido pelo CNPq,²⁰ revela a existência de 52 grupos de pesquisa cadastrados com o termo “medieval” no nome ou na linha de pesquisa (tanto no nome desta quanto na palavra-chave).²¹

Apesar de ainda haver um predomínio da região Sudeste nesse levantamento

¹⁷ Um dos frutos gerados pela ABREM que precisa ser mencionado são os Encontros Internacionais de Estudos Medievais (EIEM). Esses congressos constituem um dos principais fóruns nacionais a reunir especialistas brasileiros e estrangeiros. Cf. BASTOS, Mário Jorge da Motta; RUST, Leandro Duarte. *Translatio Studii. A História Medieval no Brasil. Signum: Revista da ABREM*, São Paulo, n. 10, p. 163-188, 2008.

¹⁸ Cabe salientar que a proliferação de laboratórios é um fenômeno geral nas universidades e favorece diversas áreas do conhecimento.

¹⁹ Em 2002, Nogueira identifica dez centros ou núcleos de pesquisa que têm participado ativamente desse processo, a saber: o Programa de Estudos Medievais (PEM) e o Medievo, ambos da UFRJ; o Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos (*Scriptorium*), da UFF; o Programa de Estudos Medievais da UnB; o Núcleo de Estudos Antigos e Medievais da UNESP (campus de Assis); o Centro de Estudos Medievais da PUC-SP; o Grupo de Trabalho de Estudos Medievais na UFRGS e PUC-RS; o Grupo de Estudos Antigos e Medievais (GEAM) na Universidade Estadual de Maringá/PR, Universidade de Londrina/PR e UFSC; o Centro de Estudos Medievais Oriente e Ocidente da USP, e o Grupo de Pesquisas Medievais da UFES. Cf. NOGUEIRA, 2002.

²⁰ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

²¹ Para chegar a tal número, o procedimento foi o seguinte: em Consulta parametrizada, foram selecionadas as opções “Base Corrente”; “Termo de Busca: medieval”; “Consultar por: Grupo”; “Aplicar a busca nos campos: Nome do grupo, Nome da linha de pesquisa, Palavra-chave da linha de pesquisa”; “Situação: certificado / Não-atualizado”; “Filtros”; “Área do Conhecimento”; “Grande área: Ciências Humanas (predominante do grupo)”; “Área: História (predominante do grupo)”. Disponível em: http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf. Acesso em: 02 out. 2022.

– 21 dos 52 grupos mencionados estão ali situados²² –, os investimentos públicos em educação, ciência e tecnologia, sobretudo no período entre 2003 e 2015, contribui para o crescimento da quantidade de grupos de pesquisa sobre a Idade Média em território nacional.²³ A presença de laboratórios dedicados aos estudos medievais em todas as regiões do país finda por tornar *Arrakis* em uma grande floresta.

Com o alastramento desses polos de estudos sobre a Idade Média, a quantidade de temáticas pesquisadas é conseqüentemente ampliada. Estas se beneficiam dos novos objetos e abordagens advindos da chamada Nova História,²⁴ que desembarca por aqui renovando a influência da historiografia francesa nos trabalhos produzidos. Mesmo diante dessa conjuntura de expansão – tanto de centros de pesquisa quanto de temáticas investigadas –, pode-se afirmar que ainda há um enorme campo por percorrer.

Campo este que se dilata ainda mais no que concerne às pesquisas sobre as Vidas de santo, ramo textual das hagiografias que interessa aqui. Mesmo com o

²² Além dos 21 grupos no Sudeste, há 14 no Nordeste, 7 no Sul, 6 no Centro-oeste e 4 no Norte.

²³ É uma dedução lógica: quanto maiores os investimentos na área, observados a partir dos orçamentos de órgãos como CAPES e CNPq; de pastas como Ministério da Educação e Ministério da Ciência e Tecnologia, e de fundos como o Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, maiores são os fomentos e conseqüentemente o contexto se torna mais propício ao surgimento de novos grupos de pesquisa estruturados dentro das universidades – principais instituições responsáveis pela produção de conhecimento científico no país. Informações orçamentárias sobre essas entidades foram arroladas por institutos como a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) e o Observatório do Legislativo Brasileiro (OLB). Um retrato sobre os orçamentos de CAPES e CNPq também é explorado pelo artigo de Gabriel Zanlorenssi e Caroline Souza no *Nexo Jornal*. Cf. SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA. *Análises orçamentárias e legislativas: série histórica*. São Paulo: SBPC, 2022. Disponível em: <http://portal.sbpnet.org.br/analises-orcamentarias-legislativas/>. Acesso em: 02 out. 2022; LUZ, Joyce; FERES JÚNIOR, João; GERSHON, Debora. *O orçamento da Educação, Ciência e Tecnologia no Brasil: 22 anos de avanços e retrocessos*. Rio de Janeiro: Observatório do Legislativo Brasileiro, 2022. Disponível em: <https://olb.org.br/ciencias-sociais-articuladas-o-orcamento-da-educacao-ciencia-e-tecnologia-no-brasil-22-anos-de-avancos-e-retrocessos/>. Acesso em: 02 out. 2022; ZANLORENSSI, Gabriel; SOUZA, Caroline. Orçamentos da Capes e do CNPq caíram 73,4% desde 2015. *Nexo Jornal*, São Paulo, 20 out. 2021. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2021/10/20/Or%C3%A7amentos-da-Capes-e-do-CNPq-ca%C3%ADram-734-desde-2015>. Acesso em: 02 out. 2022.

²⁴ Para maiores informações sobre o movimento chamado Nova História, ver: DEL PRIORE, Mary. A história do corpo e a Nova História: uma autópsia. *Revista USP*, São Paulo, n. 23, p. 48-55, 1994; BOTO, Carlota. Nova História e seus velhos dilemas. *Revista USP*, São Paulo, n. 23, p. 22-33, 1994; RIBEIRO, Renato Janine. O risco de uma nova ortodoxia. *Revista USP*, São Paulo, n. 23, p. 06-13, 1994; BARROS, José D'Assunção. *Teoria da História: A Escola dos Annales e a Nova História*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. 5v. V.5.

notável crescimento da quantidade de estudos realizados sobre esse tipo de documento no país,²⁵ ainda se verifica uma extensa e fértil área a ser explorada. Essa constatação ganha força quando se observa os trabalhos finais (dissertações e teses) produzidos nos programas de pós-graduação brasileiros.

É possível ter uma noção de as quantas andam essas investigações a partir do catálogo “Os Estudos Medievais no Brasil – Catálogo de Dissertações e Teses: Filosofia, História, Letras (1990-2002)”, organizado por José Rivair Macedo.²⁶ Essa obra reúne boa parte dos trabalhos provenientes dos cursos de pós-graduação desde a virada que se dá a partir da década de 1990. Em suas páginas, chama atenção o fato de que apenas cinco trabalhos sejam dedicados à análise de hagiografias, sendo que apenas um, de Andréia C. L. Frazão da Silva,²⁷ trabalha com Vidas de santo propriamente ditas.

Como aludido acima, de 2002 para cá os estudos sobre essa modalidade hagiográfica presenciam um evidente aumento. Onze anos atrás já se podia constatar esse crescimento usando apenas a UFRJ como exemplo. Assim, somente no ano de 2012, quatro dissertações que utilizam Vidas de santo como principal suporte documental são defendidas no Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC),²⁸ número superior ao total de trabalhos da pós-graduação,

²⁵ É possível ter uma ordem de grandeza sobre os estudos a partir desse objeto com uma simples busca por assunto na plataforma Lattes. Assim procedendo, chega-se ao número de 401 referências encontradas. Disponível em:

http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=forwardPaginaResultados®istros=0;10&query=%28%2Bidx_assunto%3A%28hagiografia%29+%2Bidx_nacionalidade%3Ae%29+or+%28%2Bidx_assunto%3A%28hagiografia%29+%2Bidx_nacionalidade%3Ab+%5E500+%29&analise=cv&tipoOrdenacao=null&paginaOrigem=index.do&mostrarScore=true&mostrarBandeira=true&modoIndAdhoc=null. Acesso em: 02 out. 2022.

²⁶ MACEDO, José Rivair. (org.). *Os Estudos Medievais no Brasil: Catálogo de Dissertações e Teses: Filosofia, História, Letras (1990-2002)*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

²⁷ Trata-se da tese de doutorado: SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. “*Quiero fer una prosa en roman paladino ...*”: as Vidas de Santos de Gonzalo de Berceo. 1996. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

²⁸ Referimo-nos aqui às dissertações de Juliana Bomfim, intitulada “Corpo e pecado em perspectiva comparada: um olhar sobre a hagiografia *Vita Dominici Siliensis de Grimaldo* e os *Concãlios* de Castela e Leão do século XI”; Rodrigo Ballesteiro Pereira Tomaz, com o título “Virtudes cristãs na construção da santidade medieval na Hispania visigoda do século VII: um estudo comparado entre a *Vita Sancti Aemiliani* e a *Vita Fructuosi*”; Alinde Gadelha Kühner, “Hagiografia e Santidade no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: uma análise comparativa da *Vita Tellonis* e da *Vita Theotonii*, e a de Adriana Conceição de Souza, “Realeza, santidade e tirania nas narrativas visigodas: uma análise comparativa da *Vita Desiderii*, do rei Sisebuto, e da *Historia Wambae*, do bispo Julian de Toledo (século VII)”.

com esse tipo de fonte, realizados até 2002 em todo o território nacional.

É nesse contexto que as pesquisas sobre as Vidas de santo que compõem a *Legenda aurea* se inserem.

A consulta ao Lattes

Algumas palavras são necessárias a respeito de como se apreende aqui essa inserção. Como antecipado na introdução, não se tem a ilusão de desenhar um quadro irretocável sobre os estudos realizados a partir do legendário até o presente momento. Um levantamento dessa magnitude é algo bastante difícil, talvez impossível. Isso porque há muitas nuances envolvendo a definição dos critérios que servem de parâmetros.

Tem-se, nesse sentido, a clareza de que os critérios adotados – que serão expostos a seguir – não alcançam de maneira fidedigna todos os trabalhos já realizados sobre esse objeto. Todavia, isso não inviabiliza o levantamento. É possível sim estabelecer um panorama, uma visão de conjunto sobre as pesquisas que vem sendo desenvolvidas a partir da análise da *Legenda aurea* no Brasil.

Cabe frisar, também, que a metodologia adotada aqui deriva do método proposto por Igor Salomão Teixeira.²⁹ Em seu breve texto, Igor Teixeira salienta a importância da plataforma Lattes – do CNPq – para a pesquisa acadêmica e indica os parâmetros para o levantamento de informações. Essa contribuição serve de ponto de partida para a realização do presente inventário, que igualmente se vale da plataforma Lattes como base de dados. Eis o passo a passo:³⁰

- 1) Busca por assunto;
- 2) Busca pelas palavras-chave: *Legenda aurea*, Golden Legend, *Leyenda Dorada* e *Legende Doree*;

²⁹ TEIXEIRA, Igor Salomão. A Hagiografia no Brasil: A *Legenda áurea* e os 10 anos da tradução brasileira. In: ____ (org.). *História e Historiografia sobre a Hagiografia Medieval*. São Leopoldo, RS: Oikos, 2014. p. 7-13.

³⁰ É possível reproduzir esses passos na seção “Buscar Currículo Lattes (Busca Simples)”. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do?metodo=apresentar>. Acesso em: 03 out. 2022.

- 3) Busca por pesquisadores de todos os níveis de formação, e
- 4) Busca por pesquisadores de todas as nacionalidades.

Na página de busca de currículos da plataforma Lattes é possível escolher o modo de busca: por nome ou assunto. Optando por este último, pode-se levantar as produções a partir do título ou da palavra-chave. Dadas as diferentes edições usadas nas pesquisas acerca da *Legenda aurea* (edições que podem estar em distintos idiomas), o presente inventário leva em consideração na escolha das palavras-chave os idiomas ocidentais mais comuns de serem encontrados nas produções nacionais – inglês, espanhol e francês – além, é claro, da busca pela forma como o termo é grafado neste artigo.³¹

Considera-se também a produção de pesquisadores de todos os níveis, ou seja, doutores, mestres, graduados e graduandos. Outrossim, não se diferencia aqui a área do conhecimento ao qual o estudioso pertença (História, Filosofia, Antropologia, etc.) nem sua nacionalidade. Porém, o principal critério a ser destacado versa sobre a produção considerada. Trata-se de livros, capítulos de livros, teses, dissertações, monografias, artigos publicados (em periódicos ou anais de eventos) e apresentações de trabalho que mencionem nominalmente a palavra-chave no título.

Desse modo, em levantamento realizado em maio de 2022 e atualizado em setembro desse mesmo ano, constata-se 107 resultados encontrados, sendo 96 para o termo “*Legenda aurea*”, 5 para “*Golden Legend*”, 2 para “*Leyenda dorada*” e 4 para “*Legende Doree*” relativos a produções desde 1989. Dos trabalhos considerados, buscar-se-á, nas próximas páginas, traçar um panorama sobre a produção acerca do legendário registrada na plataforma Lattes.

A trajetória dos estudos sobre a *Legenda aurea*

Na esteira do desenvolvimento dos estudos medievais, é na virada da década de 1980 para 1990 que os trabalhos sobre o legendário começam a aparecer. Em

³¹ Adota-se aqui a grafia latina do termo, que também serve para a busca em língua portuguesa.

1989, Hilário Franco Júnior, responsável por introduzir a *Legenda aurea* nas pesquisas nacionais, apresenta a comunicação “A outra face dos santos: os milagres punitivos na Legenda Aurea” na VIII Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica. Remonta também a esse evento, publicado em seus anais, o primeiro texto acerca da compilação.³²

A partir de então, em todos os anos se verifica ao menos uma produção sobre a coletânea. O início é tímido. A década de 1990 conta somente com 11 trabalhos, sendo 4 apenas no ano 2000. Inclusive, é a partir da virada do milênio que a produção de estudos sobre a *Legenda aurea* começa a ganhar tração. Isso se dá em consequência ao surgimento de novos pesquisadores. Para se ter uma ideia, entre 1989 e 1999 registra-se tão somente 2 estudiosos dedicados ao assunto.³³

Desse modo, em 1995 acontece a primeira aparição de artigo em periódico: “A escravidão desejada: escatologia e santidade na Legenda Áurea”, também de Hilário Franco Júnior, publicado na *Revista Brasileira de História*.³⁴ Três anos depois, em 1998, acontece a primeira defesa de trabalho final sobre o legendário na pós-graduação brasileira. Trata-se da tese de doutorado “A cristianização dos mortos: a mensagem evangelizadora da ‘Legenda Aurea’ de Jacopo de Varazze”, de Néri de Barros Almeida.³⁵

Com o adentrar do século XXI, as pesquisas sobre a *Legenda aurea*, assim como os estudos medievais como um todo, ganham corpo. Seu estudo estende-se não só pelos cursos de pós-graduação como figuram a nível de graduação. Dessarte, a produção de exposições, artigos, capítulos de livros e trabalhos finais (teses, dissertações e monografias) dedicados a tal objeto se fazem cada vez mais presentes no âmbito das investigações acerca do período medieval.

O resultado desse florescimento pode ser constatado nos gráficos 1 e 2, que

³² Trata-se do texto referente à comunicação, que possui o mesmo título.

³³ A partir de 2000, constata-se 54 pesquisadores responsáveis por pelo menos uma produção.

³⁴ Trata-se do periódico mantido pela Associação Nacional de Professores Universitários de História (Anpuh); o referido artigo pode ser encontrado no volume 15, número 30. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=13. Acesso em: 04 out. 2022.

³⁵ A tese não está disponível em formato digital. Algumas informações podem ser encontradas no Repositório de produções da USP. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002898111>. Acesso em: 04 out. 2022.

apresentam a progressão das 237 produções realizadas até aqui. São 122 apresentações de trabalhos; 66 artigos, sendo 30 publicados em periódicos diversos e 36 em anais de eventos acadêmicos; 18 capítulos de livros; 29 trabalhos finais – dos quais 2 teses, 9 dissertações e 18 monografias –, e 2 livros.

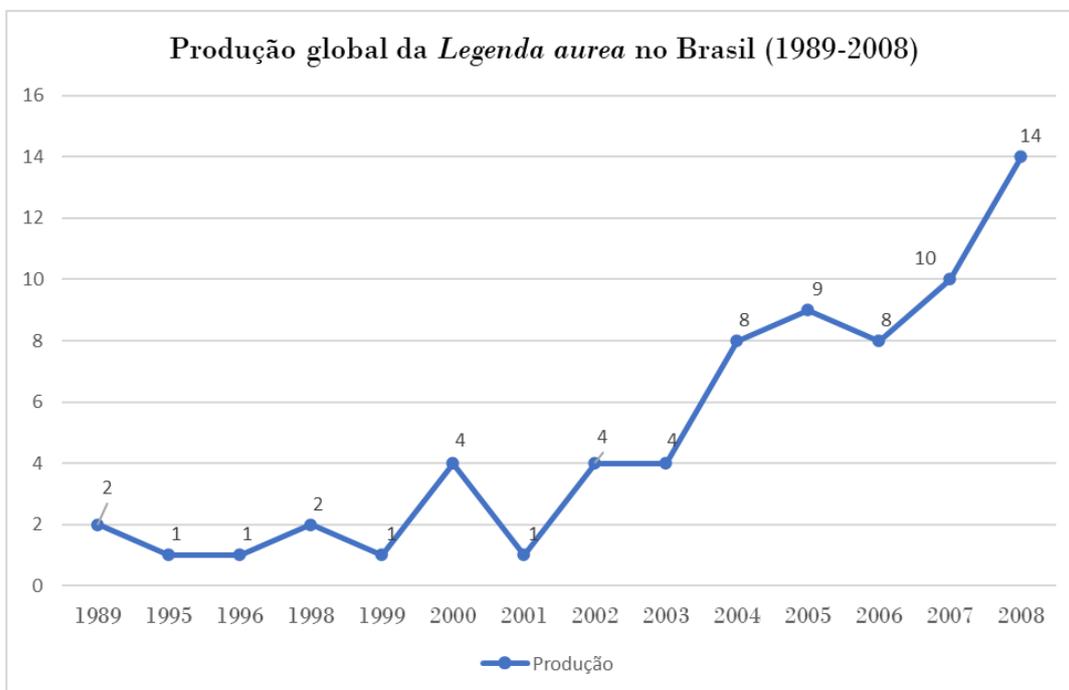


Gráfico 1

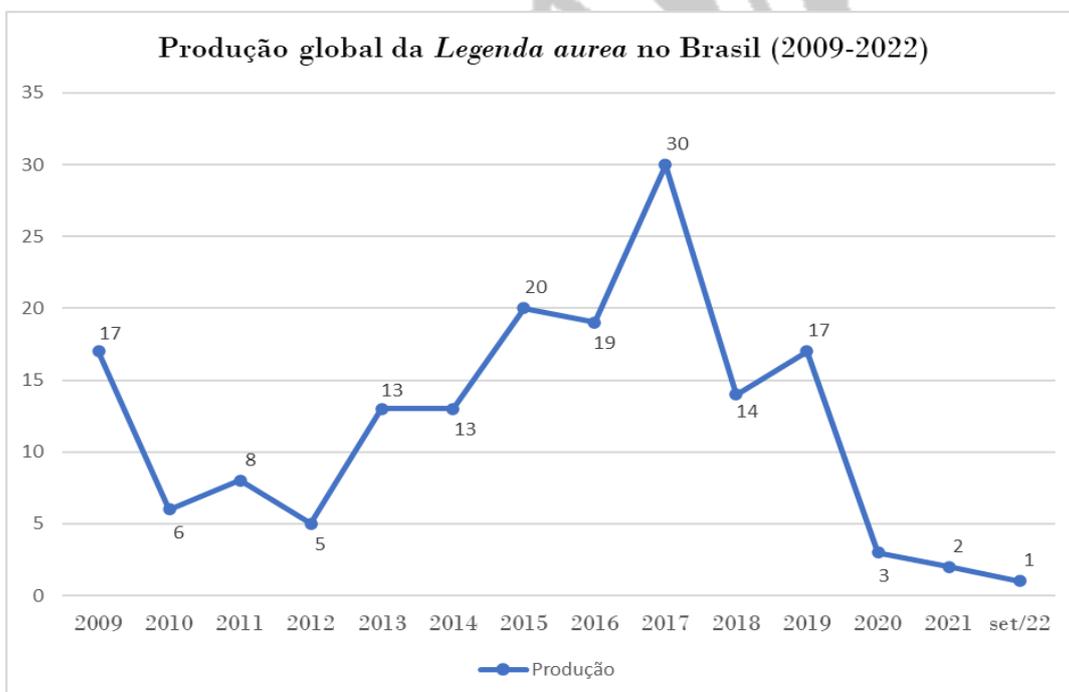


Gráfico 2

Um olhar mais atento sobre os gráficos 1 e 2 suscita algumas questões. Uma remete a algo já aludido antes: por que, apesar de já haver produção desde fins da década de 1980, as pesquisas sobre a *Legenda aurea* só engrenam a partir dos anos 2000? Outra indagação gira em torno da queda no quantitativo de trabalhos entre 2009 e 2010; o que pode ter ocasionado isso? O que explica o alto número de produções entre 2015 e 2019? E também o que justifica a brutal redução verificada desde 2020?

As possíveis respostas a esses questionamentos de forma alguma são – ou sequer pretendem ser – definitivas. Entendendo ser este um esforço sistematizado para se fazer uma reflexão sobre os estudos acerca do compêndio, interessa-nos aqui muito mais suscitar hipóteses a ser testadas do que oferecer respostas cabais. Dito isso, ocupemo-nos agora das interrogações levantadas no último parágrafo.

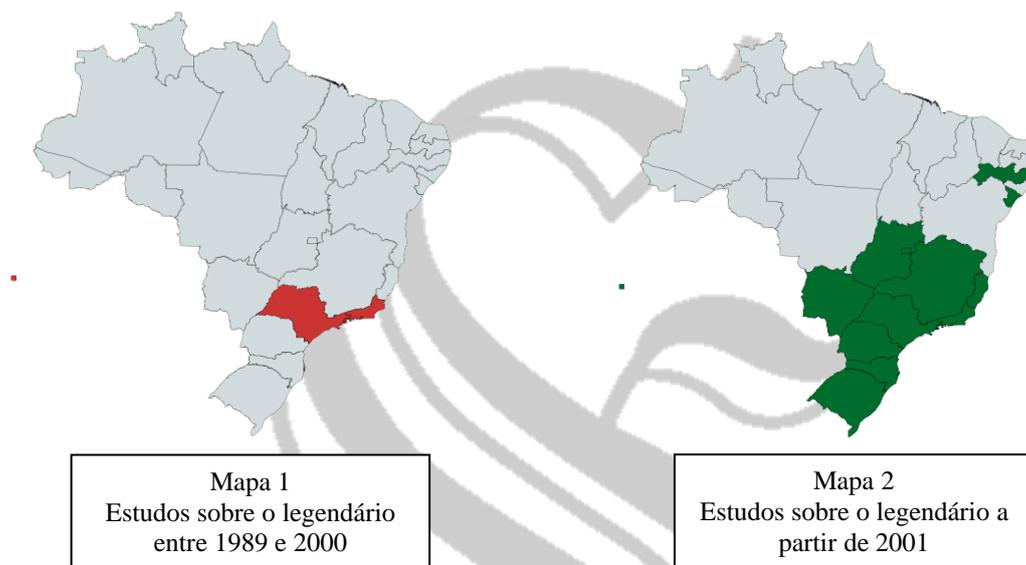
Por que os trabalhos sobre a compilação hagiográfica só engrenam a partir dos anos 2000? É possível traçar dois caminhos que ajudam a entender esse fato. O primeiro está relacionado ao desenvolvimento dos estudos medievais como um todo; como dito antes, de certa forma ele ocorre em paralelo. Assim, depreende-se o desempenho durante a década de 1990 como reflexo de um recorte no qual os trabalhos acerca do medievo começam a ser estimulados.

É preciso lembrar que essa década é o momento da virada nos estudos medievais. É no seu decorrer que as agências de fomento passam a incrementar os investimentos, os periódicos começam a abrir espaço a textos dedicados a esse período, a ABREM é fundada e tem início a proliferação de grupos de pesquisa especializados em Idade Média. Por isso, é natural que os resultados só sejam percebidos em um segundo momento. Como apontado antes, é no adentrar dos anos 2000 que os primeiros frutos são notados.

Faz sentido, então, que os trabalhos dedicados à *Legenda aurea* se façam sentir na academia somente depois da virada do século. É a partir desse momento que mais pesquisadores passam a estudar esse objeto, e isso é possível graças à difusão de laboratórios de pesquisa e ao maior fomento a esses trabalhos investigativos. A maior consolidação do campo de estudo – com a criação da ABREM – é fator relevante. Além disso, o contato com a compilação no primeiro nível de

formação – quando, muitas vezes, define-se a temática de toda a vida acadêmica³⁶ – é fundamental para sua popularização.

Os mapas reproduzidos a seguir permitem observar os efeitos dessas influências. Os estados coloridos indicam a presença de estudos sobre a *Legenda aurea*.



Como é facilmente perceptível, há uma considerável difusão de pesquisas a partir dos anos 2000. Se os estudos se concentram inicialmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro (este somente a partir do ano 2000) durante toda a década de 1990, o século XXI os faz se expandir por todo eixo Sul-Sudeste, além de se fazer presentes no Centro-oeste e no Nordeste. Apesar disso, também é evidente o enorme campo disponível para expansão, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste.

O outro caminho aventado está associado a uma produção bibliográfica específica: a edição brasileira da *Legenda aurea*, publicada pela editora Companhia das Letras em 2003. Não à toa, essa obra é traduzida por Hilário Franco Júnior (responsável também pela organização) e Néri de Barros Almeida, os dois estudiosos do legendário durante a década de 1990. Aqui, outra possibilidade interpretativa surge para auxiliar a explicação dessa propagação de trabalhos.

³⁶ Exemplo disso é Tereza Rocha, que se dedica ao estudo do legendário durante a graduação e o doutorado. Cf. <http://lattes.cnpq.br/5059029240806853>. Acesso em: 06 out. 2022

Trata-se da oferta de uma versão da compilação em língua portuguesa. Até 2003, qualquer investigação em território nacional demanda a capacidade de pelo menos ler em algum outro idioma. A questão da leitura em outras línguas é, inclusive, apontada como um dos entraves à expansão dos estudos medievais na segunda metade do século XX.³⁷ Logo, não é de se surpreender que ela se faça presente quando o assunto é a pesquisa acerca do legendário.

A edição em português, portanto, facilita o acesso às Vidas de santo inseridas na compilação. A quantidade de trabalhos produzidos após a publicação nacional permite levantar essa hipótese.

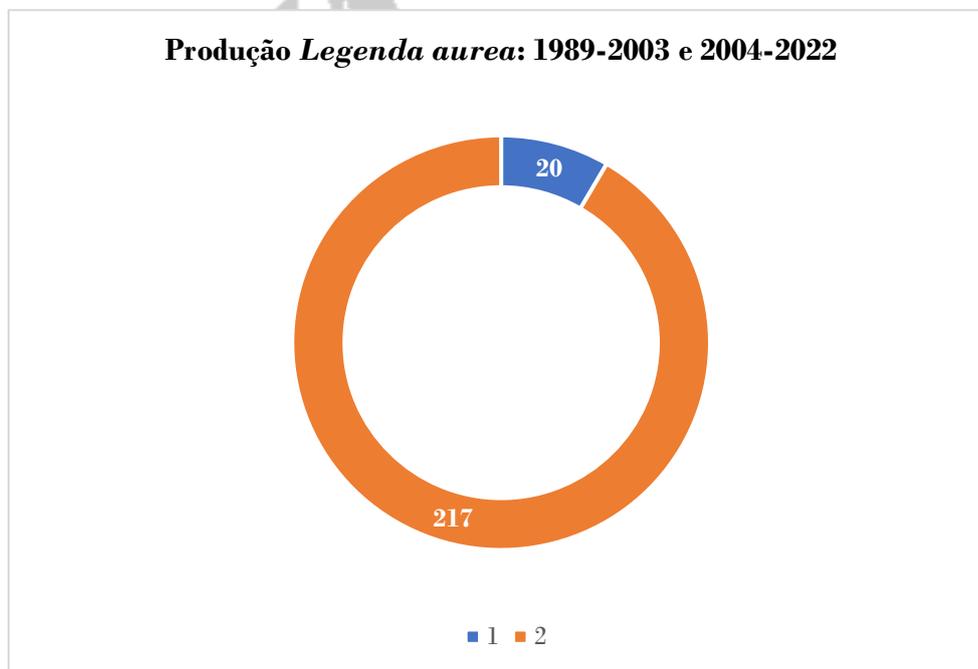


Gráfico 3

O gráfico 3 diz por si só. A discrepância entre as produções até 2003 e aquelas realizadas após 2004 é um forte indício. Não que a publicação de uma edição brasileira do texto seja a única ou mesmo a principal responsável pelo crescimento das pesquisas desenvolvidas a partir da análise da *Legenda aurea*, mas é um quesito que não pode ser desconsiderado nessa discussão. Mesmo se restringir o período

³⁷ RIBEIRO, 2001.

posterior, de modo que os recortes anterior e posterior fiquem simétricos, a diferença persiste – como pode ser constatado no gráfico 4, abaixo.

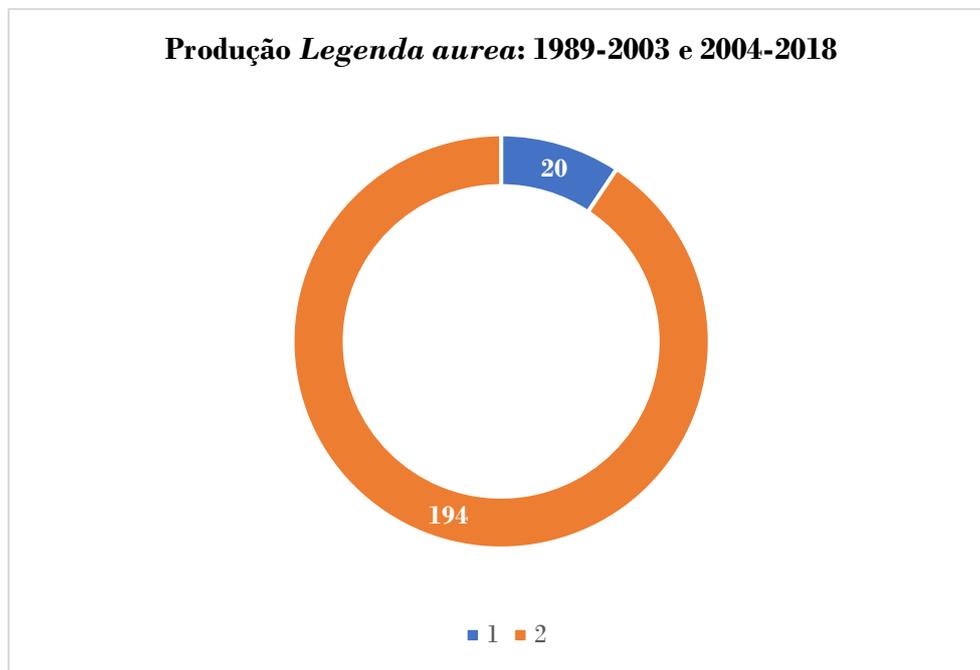


Gráfico 4

No gráfico 4, estão contabilizados os trabalhos produzidos entre 1989 e 2018. O período de 2019 em diante é descartado. Dessa forma, guarda-se um espaço temporal simétrico de quinze anos entre o antes e o depois da publicação da edição brasileira da *Legenda aurea*. Assim, verifica-se uma redução de 23 trabalhos. No entanto, como é perceptível, essa subtração não promove nenhuma alteração digna de nota.

Outro ponto relevante a se observar a respeito das pesquisas posteriores à publicação da versão brasileira é a apresentação de trabalhos no âmbito da graduação. Nesse sentido, até 2003 contam-se 5 exposições registradas na plataforma Lattes relativas a esse nível. Enquanto isso, a partir de 2004 verifica-se 51 apresentações (48 considerando o levantamento até 2018) de graduandos.

Aponta-se, portanto, duas possíveis respostas à questão do crescimento da produção sobre a *Legenda aurea* se dar a partir do início dos anos 2000. Uma coloca o desenvolvimento das pesquisas sobre o legendário em paralelo ao processo de

consolidação dos estudos medievais no país; a outra joga luz sobre a importância da promoção de uma edição da coletânea em língua portuguesa.

A segunda pergunta levantada indaga sobre a queda no quantitativo de produções entre os anos 2009 e 2010. Em termos absolutos, trata-se de uma redução de 17 trabalhos no primeiro ano para 6, no segundo. É a terceira maior oscilação negativa da série. O que chama atenção logo de imediato é que essa queda ocorre em um retrospecto até então favorável: verifica-se o aumento contínuo de produções entre 2006 e 2009, sendo que antes disso observa-se uma constante tendência de alta.

Diante disso, o que justifica tal mudança? Não se trata de uma derrocada dos estudos sobre a obra: após um período de relativa baixa (mas sempre acima do verificado na década de 1990), entre 2010 e 2012, o número de trabalhos volta a crescer de forma sólida entre os anos 2013 e 2017. Um olhar mais acurado sobre as produções registradas pode lançar luz sobre essa questão. Lembrando que se busca aqui levantar hipóteses, e não respostas definitivas.

Em 2009, há a seguinte configuração dos 17 trabalhos registrados: 1 trabalho final (monografia); 1 capítulo de livro; 7 apresentações de trabalho, e 8 artigos (5 em anais de eventos e 3 publicados em periódicos). Por sua vez, essas produções dividem-se em: 13 a nível de graduação (1 monografia, 7 apresentações, 3 artigos em anais e 2 artigos em periódicos), 3 de mestrado (2 artigos em anais e 1 capítulo de livro) e 1 de doutorado (artigo em periódico).

No ano seguinte, 2010, constata-se 6 produções, das quais: 1 trabalho final (monografia); 4 apresentações de trabalho, e 1 artigo em anais de evento. Esse quantitativo possui uma peculiaridade: está todo concentrado no âmbito da graduação. Nenhum trabalho intitulado com o nome da compilação, a nível de mestrado ou doutorado, é assinalado na plataforma Lattes nesse ano. Os dados por si só não respondem à pergunta, mas indicam o caminho para se chegar a uma possível resposta.

A chave para compreender a produção nesses dois anos, assim como a diferença de um para o outro, está na observação dos pesquisadores que a realizam. Dado que chama atenção quando se atenta para os responsáveis por esses trabalhos

é o fato de que, considerando os dois anos, 13 das 23 produções tenham a mesma autoria. Assim, em 2009, 8 dos 17 trabalhos; e, em 2010, 5 dos 6 são produzidos por Juliana Martins Silva.³⁸ Trata-se de sua monografia, 8 apresentações e 4 artigos em anais de eventos.

Essa historiadora realiza a graduação entre os anos 2007 e 2010, produzindo a monografia nesse último ano. Assim, é esperado que o período imediatamente anterior à redação do trabalho final seja preenchido com uma produção mais ativa por parte da pesquisadora. Essa característica também é verificada em outros estudiosos do objeto.³⁹ Essas informações são esclarecedoras. Infelizmente, não para justificar o decréscimo de 17 para 6 trabalhos; mas para deixar claro que o ano de 2010 se apresenta praticamente como uma exceção na trajetória dos estudos sobre a compilação.

Se retirados os trabalhos de Silva do levantamento, as produções referentes ao ano de 2009 caem de 17 para 9; e as de 2010, de 6 para 1. Nesse novo quadro, 2009 verificaria uma redução de 5 trabalhos em relação ao ano anterior, uma oscilação que, apesar de não ser insignificante, é mais suave do que a verificada originalmente. Já 2010 tornar-se-ia um ponto de inflexão, trazendo as produções a partir da *Legenda aurea* de volta ao patamar verificado na década de 1990.

Outra hipótese para essa escassez pode ser suscitada a partir do abandono do legendário por pesquisadores que vinham apresentando uma produção consistente nos anos imediatamente anteriores, mas deixam de estudar a compilação hagiográfica.⁴⁰ Esse é o caso, por exemplo, de Priscila Gonzalez Falci. Essa historiadora é responsável por 5 dos 10 trabalhos realizados em 2007 e por 6

³⁸ Uma observação precisa ser feita a respeito dos trabalhos de Juliana Silva: eles estão registrados (com exceção da monografia) em coautoria com Teresinha Maria Duarte, que foi a orientadora da monografia de fim de curso na Universidade Federal de Goiás. Outras informações sobre essa pesquisadora podem ser encontradas em seu currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3653418296913848>. Acesso em: 06 out. 2022.

³⁹ Pode-se mencionar aqui Carolina Coelho Fortes; João Guilherme Lisboa Rangel; Iara Reis D'Assunção; dentre outros. É uma constante o incremento de trabalhos quando próximo da conclusão do curso. Isso pode ser constatado nos currículos Lattes desses pesquisadores. Cf. Fortes: <http://lattes.cnpq.br/8638906511938357>. Rangel: <http://lattes.cnpq.br/7914197821123407>. D'Assunção: <http://lattes.cnpq.br/8413835718142836>. Acessos em: 06 out. 2022.

⁴⁰ É preciso frisar que isso não é algo definitivo. Alguns desses pesquisadores retornam, nem que seja pontualmente, ao legendário.

das 14 produções em 2008, ano que defende a dissertação de mestrado.⁴¹ Desde então, não se verifica mais contribuições suas.⁴²

Ou, ainda, estudiosos que não abandonam de vez a obra, mas passam a se dedicar em suas formações a outros temas e objetos. São os casos de Carolina Coelho Fortes⁴³ e Igor Salomão Teixeira.⁴⁴ Ambos dedicam suas pesquisas a nível de mestrado⁴⁵ à *Legenda aurea*; porém, deixam de ter o compêndio como documento central nas investigações que realizam durante o doutorado. Como indicado antes, nenhum desses fatores são capazes de resolver completamente a questão da redução dos trabalhos, mas permitem lançar um pouco de luz sobre esse ponto.

Terceiro problema suscitado é o alto número de produções entre os anos 2015 e 2019. Esse período pode ser considerado o auge dos estudos sobre o compêndio no país, sendo o corolário do crescimento que se verifica a partir de 2011. Nesse intervalo de cinco anos, a quantidade mínima é de 14 trabalhos, em 2018; enquanto a máxima atinge 30 no ano anterior, 2017.

É um recorte bastante profícuo responsável por 100 das 237 produções em território nacional. Não apenas o número é alto, como também é diversificado. São 14 trabalhos finais (1 tese, 4 dissertações e 9 monografias); 2 livros; 7 capítulos de livros; 24 artigos (12 em anais de eventos e 12 em periódicos), e 53 apresentações de trabalhos. Como explicar esse crescimento?

Uma dedução lógica aponta que esse incremento pode ser reflexo da consolidação dos estudos medievais no país, afinal, a década de 2010 é a terceira

⁴¹ Trata-se da dissertação “Os martírios na construção de santidades genderificadas: uma análise comparativa dos relatos da *Legenda Áurea*”. O trabalho, defendido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) da UFRJ, pode ser encontrado no site do Domínio Público. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=139484. Acesso em: 07 out. 2022.

⁴² O currículo Lattes de Priscila Falci está disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8182201295769972>. Acesso em: 06 out. 2022.

⁴³ O currículo Lattes de Carolina Fortes está disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8638906511938357>. Acesso em: 06 out. 2022.

⁴⁴ O currículo Lattes de Igor Teixeira está disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9000520051160025>. Acesso em: 06 out. 2022.

⁴⁵ São as dissertações “Os Atributos Masculinos das Santas na *Legenda Aurea*: os casos de Maria e Madalena”, de Carolina Fortes, e “A Encruzilhada das Ideias: Aproximações entre a *Legenda Áurea* (Iacopo da Varazze) e a *Suma Teológica* (Tomás de Aquino)”, de Igor Teixeira.

desde a virada observada nos anos 1990. Quase trinta anos depois é esperado que o campo não só apresente alicerces sólidos como também contemple uma gama mais diversa e numerosa de pesquisas. Os trabalhos sobre o legendário corresponderiam ao sucesso da expansão de grupos de pesquisa e da condição das investigações sobre o medievo no Brasil.

É uma constatação válida. No entanto, há outro fator, dessa vez externo, que tem importante peso para esse resultado. Refere-se aqui aos investimentos públicos realizados em educação, ciência e tecnologia. Conforme apontado antes, o país experimenta um considerável incremento nesses aportes, sobretudo entre 2009 e 2015 – ano este que a destinação de recursos atinge o clímax.

O Observatório do Legislativo Brasileiro (OLB), entidade vinculada ao Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Uerj, proporciona, por meio do Boletim “O orçamento da Educação, Ciência e Tecnologia no Brasil: 22 anos de avanços e retrocessos” um resumo das variações orçamentárias de órgãos imprescindíveis ao desenvolvimento de pesquisas no Brasil. Esse documento abrange o período que se estende de 2000 a 2022, ou seja, engloba o recorte que interessa aqui.⁴⁶

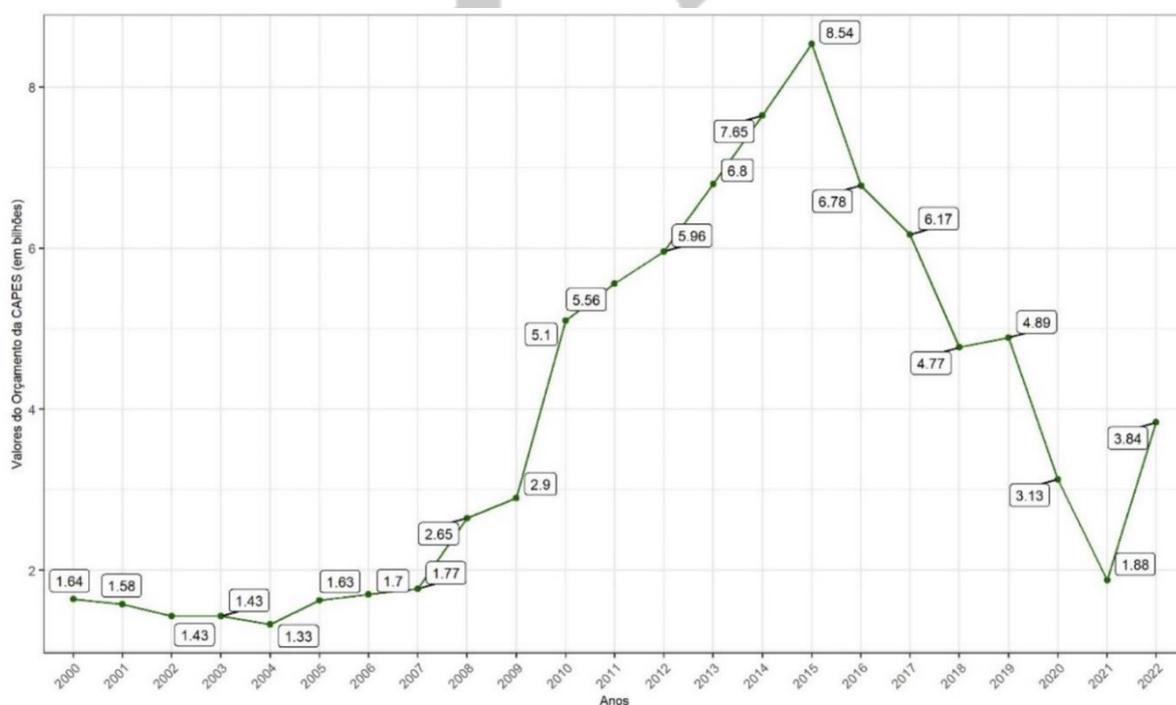
Cabe então um olhar mais atento aos orçamentos disponibilizados à Capes e ao CNPq no período em questão. Isso decorre do papel que esses institutos exercem no que tange à investigação científica no país, seja por meio de bolsas de pesquisa seja por outras modalidades de financiamento. Faz-se necessário pontuar que essas agências não são as únicas frentes de injeção de verbas na pesquisa no país. Há também os órgãos em âmbito estadual, como as diversas Fundações de Amparo à Pesquisa.

O gráfico 5, produzido pelo OLB, demonstra a evolução dos orçamentos da Capes desde o ano 2000. Após um início vagaroso no século XXI, os recursos começam a ser acrescidos a partir de 2008 – esse ano conta com um incremento de quase 1 bilhão de reais no orçamento do órgão em relação ao ano anterior. Doravante, os aportes financeiros são significativamente expandidos até o ano de 2015, quando atinge a cifra de 8,54 bilhões de reais – pico da série. Oito anos antes,

⁴⁶ LUZ; FERES JÚNIOR; GERSHON, 2022.

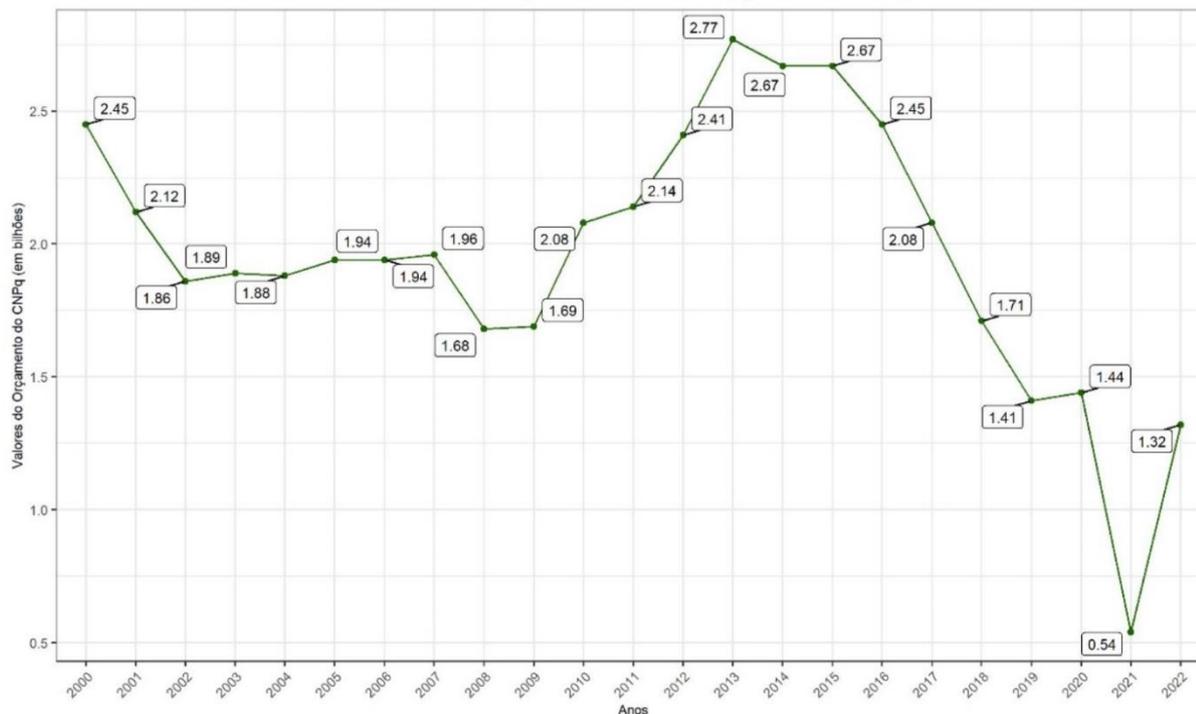
o investimento estava na casa de 1,77 bilhão de reais. É um incremento que atinge a ordem de grandeza de quase 500%.

Nesse mesmo período, também se verifica o aumento orçamentário do CNPq. A oscilação nessa instituição não é tão aguda quanto na Capes, mas praticamente o mesmo “galgar” se observa aqui. Se, em 2008, os investimentos estão na casa de 1,68 bilhão de reais; em 2014 e 2015, a autarquia aparece com 2,67 bilhões de reais de receita. Vale destacar que o pico de verbas acontece em 2013, quando chega a 2,77 bilhões de reais. O desenvolvimento do orçamento do CNPq pode ser acompanhado no gráfico 6, também gerado pelo OLB.



Fonte: Sistema Integrado de Planejamento e Orçamento (SIOP)

Gráfico 5 – OLB: Orçamento da Capes (2000-2022)



Fonte: Sistema Integrado de Planejamento e Orçamento (SIOP)

Gráfico 6 – OLB: Orçamento do CNPq (2000-2022)

Indagação que logo é suscitada após a conferência dos Gráficos 5 e 6 é: o que a produção acerca da *Legenda aurea* entre 2015 e 2019 tem a ver com o incremento dos investimentos no período imediatamente anterior, entre 2008 e 2015? A resposta a essa pergunta também se dá de pronto: a produção sobre o legendário é uma das respostas ao crescimento dos recursos disponíveis à pesquisa no país.

Como todo investimento, leva-se um tempo para que renda frutos. Um curso de graduação abrange um período de 4 ou 5 anos (às vezes, mais do que isso). O mestrado tem duração estimada de 2 a 3 anos; enquanto o doutorado leva de 4 a 5 anos. Por isso, a significativa produção no recorte 2015-2019 deve ser observada sob essa lente. É a maior oferta de bolsas de estudos, tanto na graduação quanto na pós, o financiamento de projetos que envolvam mais de um estudioso e o estímulo programático à formação de pesquisadores especializados e qualificados⁴⁷ que

⁴⁷ Refere-se aqui ao Plano Nacional de Educação 2014-2024. Entre as 20 metas estipuladas, buscase, na meta 14, a titulação anual de 25 mil doutores e 60 mil mestres para suprir a necessidade de mão de obra decorrente da expansão (e interiorização) universitária prevista. Cf. BRASIL. Lei nº 13.005, de 25 de junho de 2014. Dispõe sobre o Plano Nacional de Educação com vigência de dez anos a contar de sua publicação. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, Edição extra, p. 1-8, 26 jun.

ajudam a entender tal desempenho.

Chega-se, enfim, à última pergunta suscitada a partir dos gráficos 1 e 2: o que justifica a brutal redução de trabalhos desde 2019? Não é exagero chamar tal oscilação de brutal, afinal, em 2020, 2021 e 2022 apenas 6 trabalhos são produzidos acerca do legendário ante 61 do triênio anterior. Não obstante essa derrocada, o quadro apresenta-se pior de forma progressiva: são 3 trabalhos em 2020 (14 a menos do que em 2019), 2 em 2021 e apenas 1 em 2022.⁴⁸ Como entender esse fenômeno?

Aponta-se aqui três possíveis caminhos capazes de ajudar a compreender esse contexto. O primeiro volta-se para dentro. Isto é, busca-se assimilar o esfacelamento das produções no próprio estudo da compilação. Nesse sentido, pode-se sugerir que o potencial de pesquisa tendo o legendário como base esteja em declínio. Em outras palavras, as investigações acerca da *Legenda aurea* saturaram. É bem pouco crível que esta seja a situação atual. Apenas um soberbo desconhecimento sobre os estudos produzidos permite conceber isso.

O segundo caminho está em buscar a explicação para essa queda na pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2 (mais popularmente conhecido como Covid-19 ou coronavírus), que assola o planeta desde fins de 2019, sendo os anos 2020 e 2021 os mais afetados devido, primeiro, à ausência de vacinas, segundo, à demora (e desigualdade) em sua distribuição.⁴⁹ Esse mal ceifou a vida de mais de 6,5 milhões de pessoas ao redor do mundo, sendo quase 687 mil mortes somente no Brasil,⁵⁰ isto é, desconsiderando-se a subnotificação existente.

Com a pandemia, vem uma conjuntura temerária às economias de

2014. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/72231507/dou-edicao-extra-secao-1-26-06-2014-pg-1>. Acesso em: 07 out. 2022.

⁴⁸ É preciso levar em consideração aqui que setembro é o último mês do levantamento. Outras produções podem ter sido registradas na plataforma Lattes após essa data.

⁴⁹ A lenta e desigual distribuição de vacinas contra a Covid 19 foi objeto de preocupação por parte da Organização Mundial da Saúde (OMS), do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) e de diversas universidades ao redor do mundo. Cf. DESIGUALDADE na distribuição de vacinas prejudica recuperação econômica mundial, alertam PNUD, OMS e Oxford. *Centro de Imprensa das Nações Unidas Brasil*, Brasília, 23 jul. 2021. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/137251-desigualdade-na-distribuicao-de-vacinas-prejudica-recuperacao-economica-mundial-alertam-pnud>. Acesso em: 09 out. 2022.

⁵⁰ Dados fornecidos pela Johns Hopkins University. Disponível em: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>. Acesso em: 07 out. 2022.

praticamente todos os países.⁵¹ Retração econômica acompanhada de retração de recursos à pesquisa – pelo menos no Brasil. Além disso, bibliotecas, arquivos, centros de pesquisa, não só universitários mas também de outras instituições fecham as portas tornando a atividade inviável em muitos casos. Nem todos desfrutam de condições necessárias dentro de casa; nem todos possuem conexão estável à internet ou dispõem de computadores; nem todos têm acesso garantido a necessidades básicas, como alimentação ou energia elétrica.

A terceira via encontra-se na descontinuidade do financiamento à pesquisa verificada desde 2016. A interrupção do aporte de recursos pode ser constatada nos Gráficos 5 e 6. A Capes, após atingir orçamento de 8,54 bilhões de reais em 2015, desce ladeira abaixo até 2021, quando chega à cifra de 1,88 bilhão de reais – patamar da primeira década do século. Em 2022, esse valor mais do que dobra e alcança 3,84 bilhões de reais.⁵² Tais recursos, no entanto, ainda se mostram insuficientes: a envergadura atual não é a mesma da virada de 2009 para 2010, quando se verificam valores próximos a este.

Tendência semelhante é observada no orçamento do CNPq. Se, em 2014 e 2015, os recursos somam 2,67 bilhões de reais, em 2021 observa-se aporte de apenas 540 milhões de reais – menor valor de toda a série, mais de 700 milhões de reais a menos do que o segundo pior índice da sequência. Em 2022, assim como acontece com a Capes, nota-se o aumento das receitas, que vão a 1,32 bilhão de reais

⁵¹ Não são poucos os países que registram desempenhos desastrosos durante a fase mais aguda da disseminação da doença. O Banco Mundial, em pleno mês de junho de 2020, afirma que se trata da pior recessão desde a Segunda Guerra Mundial e projeta que a renda *per capita* diminuirá em todas as regiões do planeta. Cf. WORLD BANK GROUP. Global Economic Prospects: June 2020. Washington: The World Bank, 2020. Disponível em: <https://www.worldbank.org/pt/news/press-release/2020/06/08/covid-19-to-plunge-global-economy-into-worst-recession-since-world-war-ii>. Acesso em: 25 out. 2022. Obs.: Clicar em “Download do relatório (PDF)” no menu à direita.

⁵² Valor que pode ser (e é) menor em consequência dos vários bloqueios orçamentários impostos pelo governo ao longo do ano. Cf. ALVES, Chico. Governo faz corte de R\$ 1,7 bi na verba do MEC em meio a jogo da seleção. *UOL*, São Paulo, 28 nov. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2022/11/28/governo-faz-corte-de-r-17-bi-na-verba-do-mec-em-meio-a-jogo-da-selecao.htm>. Acesso em: 03 dez. 2022; PUTINI, Julia. Governo federal volta a ‘zerar’ verba de universidades e institutos no mesmo dia em que tinha recuado de bloqueio. *g1*, Rio de Janeiro, 01 dez. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/12/01/governo-federal-volta-a-retirar-verba-de-universidades-e-institutos-no-mesmo-dia-em-que-tinha-recuado-de-bloqueio.ghtml>. Acesso em: 03 dez. 2022.

(similar a outra agência, o valor mais do que dobra).⁵³ Essa quantia consiste no segundo pior número no período 2000-2022 e também é exígua no que tange às necessidades atuais do órgão.

Considerações finais

Do exposto até aqui, chega-se a uma constatação um tanto óbvia: quanto maiores os investimentos e estímulos, melhores os resultados (o empenho entre 2008 e 2015 rende os frutos de 2015 a 2019); quanto menores, piores os efeitos (o debacle registrado a partir de 2016 implica no desempenho entre 2020 e, por ora, 2023). Pandemia e abandono dos aportes de verbas parecem ser, então, os maiores responsáveis pelo contexto atual das pesquisas sobre a *Legenda aurea*. Todavia, ainda são necessários estudos, levantamentos e projeções outros que ratifiquem ou retifiquem as impressões aqui registradas.

Importante sinalizar a respeito de tal produção é o fato de, similarmente ao que ocorre no campo dos estudos medievais no Brasil, as pesquisas acerca do legendário de Jacopo de Varazze encontrarem-se estabelecidas. A quantidade de trabalhos já realizados permite afirmar isso. Estes vão desde comunicações em eventos acadêmicos até trabalhos finais que requerem um esforço considerável por parte do pesquisador, como são os casos das monografias, dissertações e teses.

Outrossim, estabelecido não significa esgotado. Em que pese o fato deste texto não ter abordado as questões que vem sendo analisadas tendo como base a compilação hagiográfica – algo a ser feito em um próximo texto –, pode-se afirmar que ainda há um profícuo campo a ser percorrido, repleto de temas e objetos pouco estudados ou mesmo inexplorados pelas investigações sobre o legendário. Nesse sentido, espera-se que uma eventual retomada nos investimentos resulte em uma igual retomada na expansão de trabalhos a respeito da *Legenda aurea* em território nacional.

Artigo recebido em 23/08/2023

Artigo aceito em 29/04/2024

⁵³ Novamente é preciso levar em conta os bloqueios orçamentários. Ver nota anterior.

RAÇA NA LITERATURA TARDO-MEDIEVAL: O CASO DO REI DE TARS (C.A.1330)

RACE IN THE LATE MEDIEVAL LITERATURE: THE CASE OF KING OF TARS (C.A. 1330)

Bruno Uchoa Borgongino

Universidade Federal de Pernambuco
uchoa88@gmail.com

Resumo: Ao contrário do que comumente imaginamos devido às convenções culturais e acadêmicas estabelecidas no oitocentos, os cristãos medievais não desconheciam a diversidade de fisionomias humanas. Nos textos produzidos no decorrer do período, homens e mulheres da Idade Média demonstraram ciência de existirem sujeitos negros no mundo. Neste artigo, pretendo apresentar os referenciais teóricos e metodológicos pelos quais venho empregando em minhas pesquisas sobre menções a negros na documentação medieval. A fim de ilustrar as operações sugeridas, aplico o referido instrumental ao poema inglês tardo-medieval Rei de Tars.

Palavras-chaves: raça, negros, Rei de Tars

Abstract: Contrary to what we commonly imagine due to the cultural and academic conventions established in the eighteenth century, medieval Christians were unaware of the diversity of human physiognomies. In the texts produced during the period, men and women of the Middle Ages demonstrated to know that there are black subjects in the world. In this article, I intend to present the theoretical and methodological references for which I have been employing in my research on mentions of blacks in medieval documentation. In order to illustrate the suggested operations, I apply the aforementioned framework to the late-medieval English poem King of Tars.

Keywords: race, blacks, King of Tars

Quando pensamos no período convencionado como Idade Média, parece-nos estranha, ou até mesmo incabível, a presença de negros. Em nossa imaginação, a época é povoada por cavaleiros, camponeses, donzelas, mercadores, clérigos... vários personagens. Todos brancos. As tentativas de aproximação entre os estudos medievais e os debates acadêmicos sobre raça soam como desvarios anacrônicos politicamente motivados. Levanto desde já uma incômoda questão: será que os cristãos medievais desconheciam a negritude ou nós que naturalizamos uma noção branqueada e desracializada da Idade Média?

Desde o início da minha trajetória acadêmica, dediquei meus esforços investigativos ao fenômeno dos movimentos monacais. Inquietações intelectuais e políticas me instigaram a buscar referências à negritude na documentação que

pensava conhecer muito bem. Para minha surpresa, encontrei várias menções a negros, quase todas negativas, que até então passavam despercebidas por mim. Esses dados me estimularam à observação de outros textos. Encontrei referências pejorativas aos negros em muitos dos que consultei. Alguns desses são bastante conhecidos inclusive no Brasil, como a *Legenda Áurea* ou as cartas de Abelardo e Heloísa.

Atualmente, realizo pesquisas sobre referências a negros na documentação cristã medieval. Nos trabalhos que estou desenvolvendo, tenho me alinhado às perspectivas teóricas e historiográficas que postulam a existência de discursos raciais antes da modernidade, ainda que com diferenças em seus modos de operação e consequências materiais. O objetivo deste artigo é apresentar os referenciais conceituais e os procedimentos metodológicos os quais venho empregando para a análise de personagens negros em documentos cristãos, privilegiando, aqui, a literatura tardo-medieval. Para ilustrar a aplicabilidade das reflexões expostas, apresento breves considerações sobre um poema inglês anônimo do século XIV intitulado *O Rei de Tars* (*The King of Tars*).¹ A escolha desse texto decorre do notável uso de categorias raciais no decorrer da trama.

Idade Média branca? Indiferença medieval pela cor?

Começo esse texto a partir de duas ideias muito recorrentes: a de que a Idade Média seria um período homogeneamente branco e a de que, antes da modernidade, os “ocidentais” seriam indiferentes à cor da pele. Defendo que ambas são infundadas e que não resistem à análise minuciosa. A crítica às duas noções é basilar neste trabalho, uma vez que é desse rechaço que fundamento minha proposta investigativa. Concentro-me, inicialmente, a rebater a primeira premissa.

O continente europeu não estava isolado do restante do mundo ao longo da Idade Média. Naquela época, havia várias rotas que atravessavam toda a Afroeurásia e pelas quais circulavam pessoas, bens e saberes. A mais famosa delas era a Rota da

¹ Para este trabalho, foi utilizada a recente edição em inglês médio do documento realizada por John H. Chandler: *The King of Tars: a new edition* by John H. Chandler. Rochester: University of Rochester, 2011.

Seda, embora houvesse outras, como as que atravessavam o Saara. Janet Abu-Lughod demonstrou que entre 1250 e 1350 existiu uma teia de trocas de manufaturados a curta distância, que eram suficientes para atender necessidades locais e ainda exportar. Essas transações eram realizadas por uma ampla variedade de comunidades mercantis dispersas em vários pontos do mundo. O sistema era então composto de uma grande rede de arquipélagos de centros que se sobressaíam localmente num mar de áreas rurais isoladas e caminhos abertos. Os comerciantes europeus se conectaram às trocas de longa distância na condição de participantes periféricos numa operação pré-existente.²

Além disso, desde meados do ano mil, ocorreram processos de conquista e colonização, tanto interna quanto externamente à Europa, provocando a disseminação dos bispados latinos, a diáspora aristocrática, as migrações camponesas e a ampliação comercial. Nesse contexto, ocorreu aquilo que Robert Bartlett denominou como “europeização da Europa”: o que se entende hoje como “Ocidente” foi produto de empreendimentos expansionistas que suplantaram a diversidade precedente, propiciando a homogeneização sociocultural a partir de um núcleo central numa zona do continente. Entre os séculos XI e XIII, portanto, iniciativas que partiram do universo latino resultaram em encontros com paragens distantes que, inclusive, foram determinantes na própria constituição da identidade ocidental. Bartlett demonstrou como as novas fronteiras estabelecidas pela Cristandade levaram ao convívio entre grupos distintos, tornando as relações étnicas e raciais um problema central.³

Tendo em vista todos esses processos, seria plausível considerar que os cristãos “ocidentais” desconheciam a existência de pessoas negras? Soa-me improvável que, ao se deslocarem e ingressarem nas redes de trocas, os latinos não tenham, no mínimo, recebido notícias sobre indivíduos negros. Suponhamos, mesmo assim, que as informações a esse respeito não tenham alcançado os cristãos em suas interações com outras sociedades. Ao não receberem esses dados a partir

² ABU-LUGHOD, Janet L. *Before European hegemony. The World System A. D. 1250-1350*. New York, Oxford: Oxford University, 1989. p. 1-39.

³ BARTLETT, Robert. *La formación de Europa. Conquista, colonización y cambio cultural, 950-1350*. Granada, València: Universitat de València, Universidad de Granada, 2003.

de seus contemporâneos, os textos anteriores e acessíveis poderiam prover esses conhecimentos?

Levantamentos realizados por autores como Beardsley,⁴ Frank Snowden Jr.⁵ e Lloyd A. Thompson⁶ corroboram que gregos e romanos não apenas se depararam com mulheres e homens negros, como também registraram suas impressões. As diferenças fisionômicas observadas foram transpostas para a cultura material e para a produção científica e literária. Nos textos greco-romanos, a pele extremamente negra era atrelada genericamente aos etíopes, o mais remoto dos homens, independentemente da procedência geográfica real do sujeito – a tal ponto que os termos “negro” e “etíope” se tornaram intercambiáveis. No que concerne às Escrituras, Ramey observou que havia poucas menções à cor da pele, mas que três personagens tradicionalmente considerados como negros desempenharam papel central no imaginário medieval sobre a negritude: Cam, a Rainha de Sabá e a esposa etíope de Abraão.⁷ Por fim, a tradição patrística mencionava negros, geralmente com propósitos retóricos.⁸

Cabe concluir que, caso não estivessem cientes de que havia homens e mulheres de pele negra através dos contatos culturais de sua própria época, os cristãos tardo-medievais o saberiam pelas leituras que realizavam. Conforme afirmei anteriormente, dispomos hoje de muitos documentos oriundos do “Ocidente” medieval que fazem alusão a negros. Ao estarem informados de pessoas que identificavam como fisionomicamente distintas de si, os cristãos transpuseram suas percepções da diferença no que produziam. Das representações imagéticas do rei mago Bartolomeu ao culto a São Maurício, dos debates médicos e enciclopédicos sobre a negritude aos etíopes presentes em relatos de viagens e hagiografias, são

⁴ BEARDSLEY, Grace H. *The ethiopian in greek and roman civilization*. Baltimore: John Hopkins University, 1922.

⁵ SNOWDEN, Frank M. *Blacks in Antiquity*. Ethiopians in the Greco-Roman Experience. Cambridge: Harvard University, 1970

⁶ THOMPSON, Lloyd A. *Romans and blacks*. London, Norman: University of Oklahoma, 1989.

⁷ RAMEY, Lynn T. *Black legacies*. Race and the European Middle Ages. Gainesville: University Press of Florida, 2014. p. 39-63.

⁸ BYRON, GAY L. *Symbolic blackness and ethnic difference in early christian literature*. London, New York: Routledge, 2002; FROST, Peter. Attitudes towards blacks in the Early Christian Era. *The Second Century: a Journal of Early Christian Studies*, v. 8, n. 1, p. 1-11, 1991.

muitas as alusões medievais a negros.

A partir dessas inferências, não há como respaldar a noção de Idade Média branca. Todavia, essa ideia se encontra fortemente arraigada.⁹ Por quê? Em que contexto foi construída? E que condições propiciaram sua perpetuação? Essas perguntas demandariam esforços investigativos específicos para serem respondidas. Esboço aqui uma explicação sucinta, que enfatiza dois fatores: a institucionalização universitária dos estudos medievais e o medievalismo literário e fílmico. Embora constituam fenômenos distintos, ambos remontam a contexto comum de emergência e tenderam a se condicionarem mutuamente ao longo do tempo, mesmo preservando cada um suas particularidades.

Consideremos primeiramente a conjuntura de institucionalização da medievística nos círculos acadêmicos europeus e norte-americanos no século XIX. Sublinho a concomitância do referido processo com a consolidação da branquitude, ou seja, da associação entre poder e identidade branca amparada na classificação e subordinação dos não-brancos. A branquitude deriva de uma distribuição desigual de poder e de bens materiais e simbólicos, que favorece os brancos em detrimento dos não-brancos.¹⁰ Apoiando-se no prestígio crescente dos sistemas científicos de classificação racial,¹¹ a branquitude oitocentista derivou dos nacionalismos emergentes e dos colonialismos europeus.

Num artigo conjunto, John Ragenais e Margaret Rich Greer argumentaram que a colonização do passado é indispensável acompanhante do projeto colonial. Do mesmo jeito que os impérios europeus se constituíram estabelecendo espaços e povos como outridades, inventaram também um passado que também fosse uma

⁹ Whitaker narrou um caso pessoal demonstrativa da profunda associação entre medievo e branquitude. Quando graduando, foi interpelado por um visitante da universidade em que estudava e questionado sobre ser um medievalista. A insinuação implícita do interlocutor foi compreendida por Whitaker: sendo um homem negro, o estudo da Idade Média consistiria no abandono da sua cultura afro-americana para se dedicar exclusivamente ao estudo de homens brancos. Cf.: WHITAKER, Cord J. "Race-ing the dragon: the Middle Ages, race and trippin' into the future". *Postmedieval: a Journal of Medieval Cultural Studies*, v. 6, n. 1, p. 2-11, 2015.

¹⁰ SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: CARDOSO, Lourenço; MÜLLER, Tânia Mara Pedroso (orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017

¹¹ PAINTER, Nell Irvin. *The history of white people*. New York, London: W. W. Norton & Company, 2010.

outridade. A noção Idade Média, ao surgir no momento da expansão europeia, funcionava como um tempo aberto à exploração pelos interesses coloniais.¹² Estudiosos do medievo contribuíram à construção de uma pré-modernidade europeia monoliticamente branca e na qual os africanos não têm qualquer participação histórica¹³ – premissa crucial para a proposição da branquitude como uma herança que distingue racialmente os europeus das demais raças.¹⁴

O medievalismo literário e fílmico contribuiu à consolidação dessas perspectivas e à sua disseminação para além dos círculos acadêmicos. Os estudos de Helen Young têm demonstrado como perspectivas raciais se manifestam nesses discursos, tanto naqueles que se reivindicam “historicamente acurados” quanto nos fantásticos. Conforme disserta, a expectativa contemporânea de que os personagens sejam todos brancos em narrativas ambientadas na Idade Média resulta em controvérsias quando se inclui diversidade étnico-racial. A autora destacou a popularização da ficção medieval, como as novelas de Horace Walpole e Walter Scott, em que, pretendendo-se “precisas imitações” do passado, vinculavam a Europa como um espaço apenas de branco. Nas produções fílmicas contemporâneas sobre o período, o elenco é predominantemente branco; quando há representantes de outros grupos, esses figuram apenas como personagens isolados, viajantes ou inimigos invasores com justificativas narrativas para estarem ali.

Portanto, a noção de um “Ocidente medieval” branco persiste a despeito de sua inconsistência ante os dados que atualmente dispomos, uma vez estar respaldada por tradições acadêmicas e convenções culturais de longa data. Destaco que a revisão dessa concepção arraigada não consiste numa empreitada historiográfica somente, mas também política. A preocupante ascensão dos grupos supremacistas e de projetos ideológicos excludentes ao redor do mundo, inclusive

¹² DAGENAIS, John; GREER, Margaret Rich. Decolonizing the Middle Ages: introduction. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v. 30, n. 3, p. 431-448, 2000.

¹³ KEITA, Maghan. Race: what the bookstore hid. In: CHAZELLE, Celia; DOUBLEDAY, Simon; LIFSHITZ, Felice; REMENSNYDER, Amy G. (eds.). *Why the Middle Ages matter*. London, New York: Routledge, 2012. p. 130-140.

¹⁴ YOUNG, Helen. Whitewashing the « real » Middle Ages in popular media. In: ALBIN, Andrew et al (eds.). *Whose Middle Ages? Teachable moments for an ill-used past*. New York: Fordham University, 2019. p. 233-242.

no Brasil, não raramente se amparam numa narrativa sobre uma Idade Média branca, viril e cristã.¹⁵

No decorrer desse tópico, rebati a concepção disseminada de que a Idade Média era homogeneamente branca. Restou ainda outra noção a ser rebatida: a de que os medievais eram indiferentes à cor da pele. Para que o manejo do conceito de raça na análise documentos literários do período seja viável, é necessário estabelecer essa outra premissa como improcedente. Detenho-me na questão a seguir.

Raça antes da modernidade?

Dado o contexto colonial em que emerge, o conceito de Idade Média coaduna com a branquitude e, por isso, o passado europeu medieval foi embranquecido. Para refletir acerca da impropriedade das proposições que estabelecem o discurso racial como fenômeno estritamente moderno, pretendo levantar três pontos: o viés eurocêntrico dessa noção, os argumentos intelectuais que dão suporte à assertiva e o aporte teórico-metodológico que propiciaria uma alternativa a este consenso.

Para abordar o primeiro tópico, elenco aspectos que considero pertinentes sobre o *eurocentrismo* para o desenvolvimento dos meus argumentos. Ella Shohat e Robert Stam demonstraram que o fenômeno em questão consiste num modo de pensar deriva de várias tendências ou operações intelectuais, dentre elas a caracterização das práticas opressivas do Ocidente como contingentes, acidentais e excepcionais. O Ocidente, por via do eurocentrismo, purifica a sua própria história.¹⁶ O argumento de que o Ocidente pré-moderno percebia e apresentava a diversidade

¹⁵ Kaufman e Sturtevant analisaram como o medievalismo perpassou a trajetória de grupos supremacistas norte-americanos, enfocando o caso da Ku Klux Klan. Cf.: KAUFMAN, Amy S.; SURTEVANT, Paul B. *The devil's historians: how modern extremists abuse the medieval*. Toronto: University of Toronto, 2020.

Alertas sobre o recurso ao passado medieval pela extrema-direita nos últimos foram realizados por Sierra Lomuto e, para o caso brasileiro, por Paulo Pachá. Cf.: LOMUTO, Sierra. "White nationalism and the ethics of Medieval Studies" in: *In the Middle*, 2016. Disponível em: <https://www.inthemedievalmiddle.com/2016/12/white-nationalism-and-ethics-of.html> Acessado em 29 de agosto de 2020; PACHÁ, Paulo. Why the Brazilian far right loves the European middle ages. *Pacific Standard*, 2019. Disponível em: <https://psmag.com/ideas/why-the-brazilian-far-right-is-obsessed-with-the-crusades> Acessado em 10 de setembro de 2020.

¹⁶ SHOCHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 22.

humana sem discriminar pela cor torna o racismo como um desvio do suposto devir histórico ocidental, ao invés de fundamento da própria ocidentalidade.

A obra acadêmica de Frank Snowden Jr. é ilustrativa dessa operação de isenção eurocêntrica no que concerne às questões raciais antes da modernidade. Historiador negro norte-americano, realizou um esforço pioneiro de levantamento sistemático de dados na documentação greco-romana sobre negros na Antiguidade. Da sua produção, destacam-se os livros *Blacks in Antiquity* (1970) e *Before color prejudice* (1983), nos quais defendeu sua tese de que não havia discriminação por cor, sendo este um fenômeno moderno. Partindo do reconhecimento do racismo como algo ruim, Snowden afirmava que: “os antigos não caíram no erro do racismo biológico; a pele de cor preta não era um signo de inferioridade; gregos e romanos não estabeleceram a cor como um obstáculo à integração na sociedade”.¹⁷ Na última página de *Before color prejudice*, posicionava-se incisivamente a esse respeito:

Acadêmicos discordam do preciso momento na história das relações raciais em que a cor adquiriu a importância que assumiu no mundo moderno. Um ponto, entretanto, é certo: o ônus do intenso preconceito de cor não poder ser posto sobre os ombros dos antigos.¹⁸

No decurso de sua trajetória, Snowden selecionou dados ou os expôs de maneira direcionada a sustentar sua avaliação otimista da tópica racial na Antiguidade, valendo-lhe críticas de seus pares. O que devo salientar, todavia, é que sua condenação à discriminação racial moderna recaiu na redenção dos antigos, estabelecendo, para tanto, um passado idílico onde a diferença, embora percebida, não transcorreria na inferiorização do outro. Se, por um lado, Snowden reconhecia a presença e a agência de negros vindos do continente africano no mundo clássico,¹⁹ por outro, idealizava uma Europa originária onde não se desprezava a negritude.

¹⁷ SNOWDEN, Frank M. *Before color prejudice. The ancient view of blacks*. Cambridge, London: Harvard University, 1983. p. 63. Tradução minha.

¹⁸ *Ibidem*. p. 10. Tradução minha.

¹⁹ Maghan Keita empreendeu uma leitura de Snowden em que salientava seus méritos teóricos frente aos círculos intelectuais de seu tempo, particularmente no que concerne à historiografia afrocêntrica. Cf: KEITA, Maghan. *Race and the writing of History. Riddling the sphinx*. Oxford: Oxford University, 2000, p. 123-151.

A perspectiva de Snowden coadunava com outras então em voga de situar a emergência das perspectivas raciais entre os séculos XVI e XIX. Intelectuais renomados propuseram modelos interpretativos que relacionavam o surgimento do discurso racial moderno a fenômenos diversos: a escravização massiva de africanos, o colonialismo das potências europeias, o advento do capitalismo e do Estado moderno ou os debates intelectuais e científicos recentes. Em todo caso, eram esquemas explicativos que consideravam apenas as transformações constitutivas da modernidade como fatores causais.²⁰

Na área dos estudos medievais, o debate sobre raça acirrou-se com a publicação do número especial da *Journal of Medieval and Early Modern Studies* em 2001, intitulado *Race and ethnicity in the Middle Ages*. Dessa edição do periódico, as contribuições de Thomas Hahn e Robert Bartlett foram particularmente importantes, pois proporcionaram reflexões teóricas que justificavam o recurso ao conceito de raça pelos medievistas. Posteriormente, os estudos de Geraldine Heng, particularmente seu livro *The invention of race*, proporcionaram bases sólidas para a abordagem do tema.²¹ Logo, a medievística atual dispõe atualmente de subsídios teóricos para pesquisas sobre raça, mesmo sendo um objeto recente para a área.

Mas, afinal, o que é raça? Evidentemente, repudio qualquer delimitação do

²⁰ Na avaliação de Thomas Hahn, o paradigma era tão arraigado que levou ao desinteresse de medievistas pelo estudo de questões de raça. Cf.: HAHN, Thomas. *The difference the Middle Ages makes: color and race before the modern world*. +, v. 31, n. 1, p. 1-37, 2001.

²¹ HENG, Geraldine. *The invention of race in the european Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University, 2018.

Devo reconhecer, ainda, que fatores externos ao ambiente acadêmico foram determinantes para que os estudos raciais se disseminassem na medievística. Em 2017, ocorreu a manifestação *Unite the right* na cidade norte-americana de Charlottesville, em que participaram grupos de extrema-direita e culminou em violentos confrontos com antifascistas. Na ocasião, muitos adeptos de doutrinas de segregação e de supremacia raciais portavam adereços que aludiam à Idade Média, principalmente vestes templárias e runas anglo-saxônicas. O fato foi prontamente percebido pelos medievistas universitários, que já observavam alarmados desde antes a crescente instrumentalização do passado medieval por esses setores políticos. Cito os seguintes textos para exemplificar essa consternação medievística: BLAKE, Thomas. *Getting medieval post-Charlottesville: medievalism and the alt-right*. In: VALENCIA-GARCÍA, Louie Dean. *Far-right revisionism and the end of history*. Alt/histories. London, New York: Routledge, 2020. p. 179-198.; ELLIOT, Andrew B. R. *A vile love affair: right wing nationalism and the Middle Ages*. *The public medievalist*, disponível em: <https://www.publicmedievalist.com/vile-love-affair/>. Acessado em 09 de novembro de 2020; YOUNG, Helen. *White Supremacists love the Middle Ages*. *In the medieval middle*. Disponível em: <https://www.inthemedievalmiddle.com/2017/08/white-supremacists-love-middle-ages.html>. Acessado em 09 de novembro de 2020. O crescente engajamento em debates sobre raça na área de estudos medievais consiste, muitas vezes, numa reação política dos especialistas a este cenário.

conceito que recorra ao saber biológico como parâmetro. Ao invés disso, busco uma definição que dialogue com a Filosofia e as Ciências Sociais, salientando-a enquanto resultado de processos históricos complexos. De acordo com Guimarães, as “raças” são efeitos de discursos sobre grupos humanos que estabelecem suas origens e as essências fisionômicas, intelectuais e morais que transmitem entre gerações.²² Achille Mbembe destacou que a raça é resultado de um processo de fabulação útil que constitui o outro não como semelhante a si, mas como alguém ameaçador do qual é preciso se proteger, desfazer ou destruir. Autônoma do real em muitos casos, a raça deve sua força e densidade à sua mobilidade e inconstância, além de apresentar fatos inventados como verdadeiros, certos e exatos.²³

Nos textos cristãos redigidos ao longo da Idade Média, grupos humanos eram categorizados e hierarquizados a partir de supostas características físicas e morais partilhadas pelos seus membros, estabelecendo outridades perniciosas. Por esse viés, o conceito de raça é proveitoso para os estudos medievais, conquanto resguardadas algumas precauções. Primeiramente, a de não esperar encontrar na documentação expressões equivalentes, afinal, *raça* é uma palavra moderna. Também cabe considerar que os cristãos medievais demarcavam diferenças de outras maneiras e com outros propósitos, logo, a raça não operava do mesmo modo e nem detinha a mesma importância que no mundo moderno.²⁴ A observação de tais ressalvas são cruciais para evitar os anacronismos.

É com base nesses pressupostos que estabeleço os parâmetros que considero fundamentais para que raça seja uma categoria analítica útil aos estudos medievais. Embora antes da modernidade o discurso racial não dispusesse da mesma legitimidade científica que a biologia iria lhe conferir, ainda assim se respaldava em paradigmas médicos, fisiognômicos e geográficos. Em textos da Antiguidade, atributos físicos e comportamentais atribuídos às populações eram explicados pela

²² GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com “raça” em sociologia. *Educação e pesquisa*, v. 29, n. 1, p. 93-107, 2003.

²³ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1, 2019. P. 27-46.

²⁴ HAHN, Thomas. The difference the Middle Ages makes: color and race before the modern world. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v. 31, n. 1, p. 1-37, 2001.

interferência do meio em que viviam.²⁵ O cristianismo somou às explicações anteriores sobre a diferença uma narrativa amparada nas Escrituras: todos os grupos humanos teriam ascendência em Cam, Seth ou Jafé, os filhos de Noé. Como demonstrou Robert Bartlett, explicava-se as diferenças a partir da matriz genealógica que perpassava o pensamento medieval no geral.²⁶

Se, por um lado, os esquemas raciais se pautavam em saberes sobre as relações entre o corpo e a natureza e a ascendência bíblica comum, por outro, entrelaçavam-se com outros crivos de demarcação de diferenças. Diferenças de gênero, sexualidade e religião poderiam ser evocadas para o reforço da demarcação racial. Em todo caso, não eram distinções supostas como fixas e imóveis, tal como estabeleceram os saberes científicos do oitocentos dos quais ainda somos herdeiros. Antes do século XVI, os contornos raciais eram traçados em função de outros sistemas classificatórios das diferenças, que eram por vez muito fluidas. Dessa maneira, transformações, mesmo que individuais, poderiam resultar no remanejamento da identificação racial.

Metodologicamente, proponho que os elementos raciais presentes na literatura medieval sejam analisados como *tropos*, ou seja, como uma transferência de sentido em que a significação da palavra não é propriamente a sua, mas outra.²⁷ Nessa abordagem, aspectos raciais são interpretados como figuras de linguagem empregadas por quem escreveu com finalidades que não se encerravam na questão racial em si mesma. Quando caracterizavam um personagem como negro, os literatos medievais recorriam aos valores simbólicos de construções raciais comuns ao período para reforçarem determinados sentidos e propósitos em suas mensagens. A preocupação nas menções aos negros não era tanto com pessoas negras concretas, mas com o significado atribuído à negritude.

A partir da apreciação crítica de duas pré-concepções a respeito da Idade

²⁵ ISAAC, Benjamin. *The invention of racism in classical Antiquity*. Princeton: Princeton University, 2004.

²⁶ BARTLETT, Robert. Medieval and modern concepts of race and ethnicity. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v. 31, n. 1, p. 39-56, 2001. p. 44-45.

²⁷ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Tropo. In: CHARAUDEAU, Patrick (org.). *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 487-488.

Média, as de que era branca e indiferente à diferença humana, sugeri diretrizes teóricas e metodológicas para estudos sobre raça nesse período. Para ilustrá-las, empreendo, a seguir, a análise de um poema inglês do século XIV: o *Rei de Tars*. A escolha desse texto se deve ao seu enredo: uma princesa branca e cristã se casa com um sultão sarraceno e negro, sendo o fruto dessa união um menino disforme; ao testemunhar seu filho se tornando normal após ser batizado, o soberano aceita o cristianismo e se transforma fisicamente, mudando de cor.²⁸

Estrutura e enredo do *Rei de Tars*

O *Rei de Tars*, poema inglês anônimo de fins da Idade Média, foi o documento escolhido para ilustrar a operacionalidade dos referenciais teóricos e metodológicos propostos neste artigo. Antes de empreender a análise propriamente dita, esclareço as principais características do texto e apresento uma síntese desta narrativa.

Para o presente trabalho, utilizo a edição do poema realizada por John H. Chandler a partir do manuscrito mais antigo disponível, o de Auchinleck, que foi compilado por volta da década de 1330.²⁹ Cabe salientar que há outras duas versões do mesmo poema, vinculadas nos manuscritos de Vernon e Simeon, produzidas ao final do século XIV. As histórias são as mesmas, com os mesmos episódios e a mesma estrutura, porém com mudanças em algumas linhas, que condiziam com os interesses dos patronos dos copistas e às transformações das práticas escriturais.

O *Rei de Tars* dispõe de 1241 versos em *tail-rhyme*, ou seja, numa forma em que duplas ou trios de linhas rimadas são seguidas por uma linha de tamanho diferente, geralmente menor e que não rima com as imediatamente anteriores. O poema foi escrito em inglês vernacular, não sendo conhecidas versões em latim. Sua estrutura e alusões frequentes à vocalização sugere que sua redação visasse a

²⁸ Até recentemente, o texto era razoavelmente desconhecido entre os especialistas. A preocupação historiográfica recente com a categoria raça na Idade Média fez com que o *Rei de Tars* ganhasse maior atenção, dada suas características. Segundo Friedman, o sistema binário de cor (negro/branco) presente na narrativa atesta a possibilidade de se identificar perspectivas raciais modernas no medievo – que seriam sua corporeidade, maleabilidade e relações com hierarquias sociais concretas. Cf.: FRIEDMAN, Jamie. Making whiteness matter: *The King of Tars. Postmedieval: a journal of medieval cultural studies*, n. 6, p. 52-63, 2015. p. 52-53.

²⁹ Visando a melhor compreensão das citações diretas ao poema, optei por traduzir as passagens, expondo o original em nota de rodapé. As referências em parênteses correspondem à numeração dos versos que consta na referida edição de John H. Chandler.

recitação oral, dispondo inclusive de fórmulas mnemônicas para esse propósito. A abertura do texto fazia referência à expectativa do narrador de que fosse escutado por uma audiência:

Ouçam-me jovens e idosos
Pelo amor de Maria, essa doce pessoa,
Sobre como uma guerra começou
Entre um verdadeiro rei cristão
E um alto senhor pagão
De Damasco, o sultão.³⁰

Tokuji Shimogasa argumentou que esse tipo de trabalho poético não era direcionado aos círculos aristocráticos, mas a públicos variados para os quais menestréis viajantes poderiam vir a se apresentarem. A recorrente interpelação aos ouvintes visava chamar a atenção para o progresso da narrativa, enquanto a adoção de fórmulas de *tails-rhymes* facilitava a composição e a recitação.³¹

Sobre os personagens, sublinho que, ao contrário do que sugere o título atribuído pelo manuscrito de Auchinleck, o poema não é protagonizado pelo Rei de Tars, mas pela sua filha. O conflito do enredo deriva da oposição religiosa entre a princesa, adepta do cristianismo, e o sultão de Damasco, sarraceno com quem a jovem se casa a contragosto pelas circunstâncias. Em algumas passagens, o soberano damasceno se dirige a “São Maomé” (*Seyn Mahoun*) e a deuses como Júpiter e Plutão (*Jovin and Plotoun*), fluindo, portanto, entre o islamismo e o paganismo. A profissão religiosa imprecisa do sultão, que transitava entre crenças díspares, agregava indistintamente elementos atribuídos ao outro não-cristão. O papel que o antagonista representava na trama não era necessariamente o do muçulmano realmente existente, mas o da contraposição confessional ao cristianismo da donzela.³²

³⁰ “Herkneth to me bothe elde and ying,/ For marie’s love, that swete thing,/ Al hou a wer bigan / Bituene a trewe Cristen King/ and hethen heye lording,/ of Dames the soudan”. Cf.: *The King of Tars*, 1-6.

³¹ SHIMOGASA, Yokuji. Formulaic expressions in *The King of Tars*. *Yamaguchi Prefectural University*, n. 4, p. 1-10, 2003.

³² O artifício literário de abordar o muçulmano como idólatra, equiparando-o ao pagão, era empregado em textos latinos desde pelo menos o século XI. Sobre essa questão, cf.: TOLAN, John V. *Saracens*. Islam in the medieval european imagination. New York : Columbia University, 2002. p. 105-134.

Conforme a narrativa, a boa fama da moça se difundiu até alcançar o soberano damasceno, que logo se interessou em desposá-la: “a fama dela começou a se espalhar/ em outras terras, por todo o lado,/ então o sultão ouviu falar./Ele pensou que seu coração se quebraria em cinco pedaços/ a menos que a tivesse como esposa”.³³ O sultão enviou seus mensageiros ao rei de Tars, ameaçando iniciar uma guerra caso seu pedido de casamento fosse recusado. Tomado por ira, o cristão decidiu consultar sua filha antes de qualquer decisão:

Sua filha imediatamente foi trazida ao lugar
E ele perguntou a sua posição.
“Filha, o sultão de Damasco
Anseia por ver a sua face
E gostaria de tê-la como esposa.
Gostaria, filha, por tesouro
Renunciar a Jesus nosso Salvador
Que sofreu diversas injúrias?”
A donzela respondeu com temperamento suave
Ante seu pai, ela permaneceu:
“Não, senhor, nem que eu muito prospere!”

Jesus, meu senhor na Trindade
Deixe-me nunca esse dia ver
Um tirano a tome.
Ó, Deus e as Três Pessoas
Pelo amor de Maria, sua nobre mãe
Dê a ele antes sofrimento e injúria.³⁴

Nos versos referentes à reação da família real de Tars ao pedido de casamento feito pelo sultão, o antagonismo religioso é o que desencadeia a relutância: a recusa provinha do fato de que a princesa precisaria se converter ao Islã.

Quando os mensageiros retornaram com a resposta, o sultão, tomado pela ira, convocou seus barões para deliberar. O conselho optou por responder

³³ “The los of her gan spring wide/ in other londes bi ich a side,/ So the souden it say./ Him thought his hert it brast ofive/ bot yif he might have hir to wive/ that was so feir a may.” Cf.: *The King of Tars*, 19-24.

³⁴ His doujter anon was brought in plas/ and he axed hir bilive./ ‘Doughther, the soudan of Damas/ yernes for to se thi fas/ and wald thee have to wive./ Waldestow, douhter, for tresour/ forsake Jesus our Saveour/ that suffred woundes five?’/ The maiden answerd with mild mod/ biforn hir fader ther sche stode/ ‘Nay, lord, so mot Y thrive!/ Jhesu mi Lord in Trinité/ Lat me never that day yse/ a tirant for to take./ O God and persones thre/ for Marie love, Thi Moder fre,/ Gif him arst tene and wrake’”. Cf.: *The King of Tars*, 50-66.

militarmente à negativa. As forças sarracenas, então, organizaram-se e se dirigiram ao reino de Tars:

O sultão reuniu uma monstruosa companhia
De sarracenos de grande orgulho
Para se opor ao rei.
O rei de Tars ouviu aquela notícia;
Posicionou seu exército por todos os lados,
Tudo o que ele pode convocar.
Daí toda ira começou a despertar
Para aquele casamento não pudesse tirar
Aquele gentil donzela. (v. 145-153)

Os violentos embates resultaram em muitas baixas para o lado cristão. Percebendo a iminência da derrota para o poderio muçulmano, a princesa declarou ao seu pai que se casaria com o sultão:

“Senhor, deixe-me ser a esposa do sultão
E não aumentar mais a violência e nem contenda
Tal como teve antes
Por mim muitos homens foram mortos,
Vilas tomadas e cidades queimadas
Desde que eu nasci!”

“Pai, eu quero servir de boa vontade
Ao sultão, em todas as circunstâncias
E acreditar em Deus todo-poderoso
Se não for isso, ele irá matá-los,
E todas suas terras ele tomará para si
Com batalha e com luta;
Certamente eu não vou suportar
Que o povo cristão morra por mim -
Isso seria uma visão triste!”³⁵

O rei e a rainha de Tars acataram a decisão da filha e informaram ao sultão que, alegre, encerrou a guerra e enviou presentes valiosos à família real. Nesse momento da narrativa, contrapõe-se a felicidade do soberano damasceno por ter conseguido o matrimônio que desejava e a tristeza da realeza cristã pela cessão da

³⁵ “Sir, lete me be the soudan’s wiif/ And rere na more cunttek no striif/ As hath ben here bifore./ For me hath mani man ben schent,/ For me hath mani man ben schent,/ Allas that ich was bore!/ Fader, Y wil serve at wille/ The soudan, bothe loude and stille,/ And leve on God almight. And alle thi lond take him tille/ With bateyle and with fight;/ Certes Y nil no lenger dreye/ That Cristen folk for me dye -/ It were a diolful sight!”. Cf.: *The King of Tars*, 223-237.

princesa. A perspectiva de casamento em si é criticada pelo próprio poeta: “tão repugnante era aquele sultão/ se casar com uma mulher batizada/ como eu considero nessa história”.³⁶

Mesmo com a chegada da princesa em Damasco, o sultão optou por celebrar o matrimônio apenas quando a noiva se convertesse. Naquela noite, então, a cristã dormiu e teve sonhos com revelações, recebendo a mensagem, vinda de Jesus Cristo, de que receberia ajuda em tudo o que precisasse. Ao acordar e após suas preces, num diálogo com o sultão, a moça solicitou que lhe fosse ensinada as preces, demonstrando sua intenção de conversão.

O nascimento do filho dessa união aprofunda a tensão entre o casal. O aspecto monstruoso da criança foi interpretado, pelo sultão, como um sinal de que sua esposa não havia renunciado à fé cristã. Ao ser confrontada pelo marido, a donzela sugeriu que realizasse preces aos seus deuses para que dessem forma ao seu herdeiro. Contudo: “E quando [o sultão] fez toda a prece / E disse tudo o que poderia, / A carne permaneceu como era”.³⁷ Não ocorrendo a intervenção das divindades em favor do filho, o sarraceno permitiu com que sua esposa apelasse a Jesus Cristo e jurou que se converteria caso fosse bem-sucedida.

Depois a esposa do sultão falou,
“Você deve fazer silenciosamente
E de forma muito reservada.
Água santa deve preparar,
E essa carne disforme deve tomá-la,
Tudo por amor a mim
E batizá-lo sem censura
Em honra do nome do Pai
Que se encontra na Trindade”³⁸

Um padre foi então libertado para batizar o filho do casal. Com a realização do ritual, a criança ganhou forma e uma aparência saudáveis. Diante do

³⁶ “Als loth was that Soudan/ to wed a Cristen woman,/ as Y finde in mi sawe”. Cf.: *The King of Tars*, 409-411.

³⁷ “And when he hadde al ypreyd,/ and alle that ever he couthe he seyde,/ the flesche lay stille as ston”. Cf.: *The King of Tars*, 634-637.

³⁸ “Than seyde the soudan’s wiif,/ “Thou most do stille withouten striif/ a wel gret priveté./ Hali water thou most make,/and this ich flesche thou take,/ al for the love of me,/ and cristen it withouten blame/ in the worthschipe of the Fader’s name/That sitt in Trinité”. Cf.: *The King of Tars*, 742-750.

acontecimento, o sultão reconhece, então, a superioridade do poder do Deus cristão e aceitou se converter. O poema é encerrado com o Sultão de Damasco e o Rei de Tars lutando lado a lado contra cinco reis pagãos rebelados que não aderiram ao cristianismo, contrariando o pedido do soberano sarraceno.

Tendo em vista o propósito deste capítulo, dois aspectos desta trama devem ser sublinhados. Primeiramente, que a ausência de forma da criança é consequência da união conjugal entre uma cristã branca e um muçulmano negro. Segundo, que a adesão ao cristianismo opera transformações fisicamente bem marcadas: o filho ganha um corpo e o sultão se torna branco. Nas duas situações, o poeta recorreu a concepções raciais em voga naquele período, manejando-as como tropos que reforçavam elementos discursivos.

A princesa branca, o sultão negro e o filho sem forma

Ao longo do período medieval, as concepções a respeito da pessoa humana eram complexas e cambiantes. Jérôme Baschet indicou a dualidade alma/corpo como sua estrutura fundamental. Essas duas instâncias, a material e a espiritual, eram caracterizadas pelos cristãos medievais como entrelaçadas e interdependentes.³⁹ Dessa relação de complementaridade, o corpo expressaria exteriormente aspectos internos à alma.⁴⁰ A pele negra, nesse sentido, atestaria uma essência maligna, dado que se atribuíam valores negativos às cores escuras, principalmente a preta; a branca, em oposição, representaria a adequação moral.⁴¹

Os tratados médicos, enciclopédicos e fisiognômicos que circulavam contribuíam para explicar o vínculo presumido entre a negritude e a moralidade

³⁹ BASCHET, J. Alma y cuerpo en el occidente medieval: una dualidad dinámica, entre pluralidad y dualismo. In: BASCHET, J.; PITARCH, P.; RUZ, M. H. (eds.). *Encuentros de almas y cuerpos, entre Europa medieval y mundo mesoamericano*. Tuxtla Guitérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1999. p. 41-83.

⁴⁰ SCHMITT, Jean-Claude. Corpo e Alma. In: LE GOFF, Jacques; SCHMIT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002, 2v. V. 1. p. 250-264.

⁴¹ Michel Pastoureau afirmou haver uma ambivalência quanto à cor preta nas culturas antigas: poderia deter tanto conotações positivas, relacionadas à fertilidade, quanto negativas, em alusão à morte, à destruição e à tortura. Desde o Império Romano, a tendência que prevalecia era da dimensão negativa. Pastoureau apontou que o período entre os séculos XI e XIII foi o de apogeu do “preto ruim”, em que a coloração aludia ao infernal. Cf.: PASTOUREAU, Michel. *Black. The history of a color*. Princeton: Princeton University, 2008.

reprovável.⁴² Nas imagens produzidas a partir da Idade Média Central, a cor escura por vezes indicava os personagens condenáveis ou mesmo demônios. Na exegese das Escrituras, frequentemente os etíopes e a Etiópia eram interpretados como associados ao paganismo, à heresia ou à imoralidade.⁴³ Os literatos medievais estavam em consonância com a perspectiva geral da época em que escreviam. Por isso, quando mencionavam a cor da pele de um personagem, indicavam o seu caráter e a sua inclusão – ou não – na legítima comunidade cristã. Como observou Cohen, o muçulmano, que já era considerado uma figura abjeta e intolerável, a pigmentação do seu corpo era frequentemente descrita como tão negra quanto a dos etíopes.⁴⁴

No que concerne ao *Rei de Tars*, cabe retomar a interface entre oralidade e escrita: o texto foi redigido para ser performado. A dicotomia entre negritude e branquitude detinham uma função mnemônica, em que a percepção visual contida nos tropos raciais aludiam às relações entre as realidades internas e externas.⁴⁵ Carruthers argumentou que a memória medieval era de natureza locacional, pois compreendida como um espaço onde os diversos assuntos, como “coisas” (*res*) poderiam ser armazenados. Consistia numa técnica recorrente o estabelecimento de imagens para as matérias a serem inventariadas para recordação.⁴⁶ A racialização da oposição entre a princesa e o sultão, que dava visibilidade à cisão religiosa e moral ao inscrevê-la no corpo de cada um, consistiria numa ferramenta mnemônica oportuna a um poema a ser recitado, tanto para o poeta quanto para seu público.

Nas primeiras linhas em que a princesa é apresentada, o narrador permeou

⁴² BILLER, Peter. Black women in medieval scientific thought. In: *Black skin in the Middle Ages. La peau noire au Moyen âge*. Sismel: Galluzzo, 2014; Idem. Proto-racial thought in the medieval science. In: ELIAV-FELDON, Miriam; ISAAC, Benjamin; ZIEGLER, Joseph. *The origins of racism in the West*. Cambridge: 2009, p. 157-180; LUGT, Maaïke van der. La peau noire dans la science médiévale. In: *Black skin in the Middle Ages. La peau noire au Moyen âge*. Sismel: Galluzzo, 2014. p. 97-134; ZIEGLER, Joseph. Physiognomy, science, and proto-racism 1200-1500. In: ELIAV-FELDON, Miriam; ISAAC, Benjamin; ZIEGLER, Joseph. *The origins of racism in the West*. Cambridge: 2009, p. 181-199.

⁴³ O estudo de Byron a esse respeito, embora não avance para além do século VII, apresenta um panorama sistemático desses usos Cf.: BYRON, op. cit.

⁴⁴ COHEN, Jeffrey Jerome. On Saracen enjoyment: some fantasies of race in Late Medieval Feance and Englad. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v. 31, n. 1, p. 113-146, 2001.

⁴⁵ WHITAKER, Cord J. *Black metaphors*. How modern racism emerged form medieval race-thinking. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2019. p. 31-34.

⁴⁶ CARRUTHERS, Mary. *A técnica do pensamento*. Meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200). Campinas: Unicamp, 2011. p. 31-65.

de observações sobre a personalidade e sobre sua aparência física:

[O rei de Tars tinha] uma filha que era como
Nenhuma mulher mais justa poderia ser
Tão branca quanto a pena de um cisne.

A mulher era casta e aparentemente alegre
Com a tez tão vermelha quanto uma flor com espinhos
E olhos brilhantes e cinzas.
Com amáveis ombros e pescoço branco
Via-se que era um grande tesouro
De princesa orgulhosa e brincalhona.⁴⁷

Destaco a alternância, entre os versos 11 e 14, da descrição das virtudes e da beleza, fazendo corresponder o interno e o externo da personagem. A visibilidade da cor da pele e da fisionomia transpareciam os valores positivos que cultivava – particularmente, a castidade.

Ao contrário da princesa, cuja pele foi apontada como branca logo nos versos iniciais, a negritude do sultão foi mencionada apenas na linha 793, ou seja, num momento mais avançado da narrativa: “então veio o sultão, que era negro”. Mais adiante, no verso 922, o poeta aludia à “sua pele, que era negra e repugnante”. Uma última referência à negritude sarracena, que constava no verso 1220, não estava relacionada ao sultão de Damasco, mas aos seus antigos subordinados que se recusaram a serem batizados: “(...) de sarracenos azuis e negros”.

A racialização do binarismo religioso entre cristianismo e islamismo no *Rei de Tars* abarcava inferências estéticas por parte do poeta: a princesa era apresentada como bela, que reluzia no salão da corte e que se vestia ricamente, enquanto o sultão era de pele repugnante. Nas teorias medievais formuladas a partir do neoplatonismo de Agostinho e Pseudo-Dionísio Areopagita, considerava-se que o bom e o belo eram idênticos na realidade, ainda que conceitualmente distintos. O “esplendor” e a “claridade”, que deleitariam a apreensão e direcionariam o sujeito à verdade, seriam atributos do belo que adicionariam ao que é bom um ordenamento

⁴⁷ “A douthter thai hadd hem bituen,/ non feirer woman might ben - / as white as fether of swan./ The meiden was schist and blithe of chere/ with rode red so blosme on brere/ and eyghen stepe and gray./ With lowe scholders and white swere/ her for to sen was gret preier/ of princes proud and pay”. Cf.: *The King of Tars*, 10-18.

cognitivo.⁴⁸ A feiura do negro contraposta à visão aprazível da donzela sugeriria ao leitor/ouvinte em que lado estaria a verdade e o bem.

Porém, como sublinhou Friedman, foi a associação entre o credo do sultão e a sua carnalidade excessiva, manifestas em sua bestialidade, temperamento violento e predisposição ao irracional.⁴⁹ Segundo Cohen, a figura tardo-medieval do sarraceno consistia numa alteridade imaginada que articulava a diferença racial com religião, cor da pele, anatomia, sexualidade. Além de racializada, era ainda gendrificada, ainda conforme Cohen: comumente caracterizados como homens, os sarracenos detinham uma masculinidade desviante da norma, que se manifestava pelo hedonismo e pela exorbitância sexual.⁵⁰ Em *Rei de Tars*, as diferenças raciais resultavam em temperamentos distintos, não equânimes moralmente, para os personagens principais da trama.

O sonho da princesa com os cães quando já se encontrava na corte damascena evocava a oposição religiosa-moral representada pelas cores branca e negra encarnada nos personagens: ao dormir, “seu pensamento parecia para ela antes/ uma centena de cães pretos,/ E latindo juntos em seu ouvido”,⁵¹ acompanhados de três demônios flamejantes, enquanto Jesus “falou com ela na forma de homem / com roupas brancas, como um cavaleiro”.⁵²

O último elemento a apontar é o bebê sem forma, gerado da união dessa mãe cristã com um pai sarraceno:

E quando a criança nasceu,
a mulher se lamentou por ele
porque não tinha forma;
era uma bolha de carne⁵³

Durante o período medieval, ocorriam debates médico-filosóficos a respeito

⁴⁸ Para as interações entre “belo”, “bom” e “verdadeiro”, cf.: AERTSEN, Jan. A tríade “verdadeiro-bom-belo”: o lugar da beleza na Idade Média. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n. 4, p. 4-19, 2008.

⁴⁹ FRIEDMAN, op. cit.

⁵⁰ COHEN, op. cit.

⁵¹ “Her thought ther stode hir before/ an hundred houndes blake,/ and bark on hir lasse and more”. Cf.: *The King of Tars*, 419-421.

⁵² “Spac to hir in manhede/ in white clothes als a knight”. Cf.: *The King of Tars*, 446-447.

⁵³ “And when the child was ybore,/ wel sori wimen were therfore,/ for lim no hadde it non, limb/ bot as a rond of flesche yschore”. Cf.: *The King of Tars*, 574-577.

da transmissão entre gerações de atributos físicos como traços fisionômicos e a cor da pele, inclusive no que concerne à mestiçagem. Predominava, então, a teoria aristotélica que relacionava as semelhanças entre pais e filhos ao poder do esperma paterno: quanto mais forte, mais parecido o filho com o pai e, quanto mais fraco, mais parecido o filho com a mãe. Se o sêmen fosse demasiadamente fraco, a criança lembraria ninguém da sua família.⁵⁴

No *Rei de Tars*, o sultão primeiramente culpou sua mulher pela falsa conversão e não à sua diferença religiosa e racial pela situação; porém, em conformidade com Aristóteles, o poema associou a ausência de forma à deficiência do soberano damasceno.⁵⁵ Como Calkin demonstrou, a criança era disforme em função dos vínculos entre fé e corporeidade, em que sua monstruosidade decorreria da impossibilidade de uma categorização religiosa e da incapacidade do pai sarraceno de dar contornos definidos a um filho gerado com uma mulher cristã.⁵⁶ Portanto, essa passagem do poema evidenciava a impotência sarracena ante a fé verdadeira.

A divergência religiosa do casal protagonista, que é o conflito da trama de *Rei de Tars*, foi reforçada pelo poeta pelo recurso a *tropos* raciais – no caso, a associação da negritude com a negatividade moral, estética, mental e humana, enquanto a branquitude, o extremo-oposto. A tensão se aprofunda com o nascimento de uma criança sem forma, revelando que, afinal, o soberano muçulmano não teria o poder de sobrepujar a fiel cristã. A visualidade do *tropo* racial, assentada nos saberes científicos da época, favorecia os processos mnemônicos para uma eventual recitação poética ou recordação da mensagem moral pela audiência.

Transformação racial

No tópico anterior, demonstrei como *O Rei de Tars* racializava a diferença religiosa entre os protagonistas de modo a afirmar a inferioridade moral e a

⁵⁴ LUGT, op. cit. p. 97-134

⁵⁵ CZARNOWUS, Anna. “Stille as ston”: oriental deformity in *The King of Tars*. *Studia Anglica Posnaniensia*, n. 44, p. 463-474, 2008.

⁵⁶ CALKIN, Siobhain Bly. Marking religion on the body: Saracens, categorization, and “The King of Tars”. *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 104, n. 2, p. 219-238, 2005.

incapacidade sarracena de se impor sobre uma cristã. O recente interesse dos medievistas por este poema, desencadeado pela aproximação da área com os estudos raciais, deve-se apenas em parte a isso. Outro aspecto incitou a atenção acadêmica sobre o documento: na trama, a adesão ao cristianismo opera transformações raciais. Detenho-me agora neste ponto.

Numa reflexão sobre o caráter universalista do cristianismo primitivo e sua relação com o racismo moderno, Denise Kimber Buell argumentou que a reivindicação inclusiva cristã detinha potenciais tanto antirracistas quanto racistas. Segundo a autora, no início da Era Comum, postulava-se que a fé era acessível a todos, independentemente de posição social, gênero, raça ou etnia. A conversão implicaria no ingresso no povo de Deus e na aquisição de uma nova essência, que independeria das distinções pregressas. Na avaliação de Buell, o potencial discriminatório do cristianismo antigo estaria no significado desse universalismo a quem não fosse cristão: ignorante condenado que, ante a oferta da transformação redentora, caberia apenas a subordinação à autoridade divina. A mudança proporcionada pelo cristianismo, nessa perspectiva, seria compulsória.⁵⁷

As considerações de Buell contribuem para a análise de um aspecto do *Rei de Tars*: os personagens que se tornaram cristãos, a criança sem forma e o sultão, experimentaram transformações físicas. No primeiro caso, foi o ritual do batismo que operou a mudança corporal, mas não sem antes o fracasso dos ídolos do sarraceno. No segundo, o damasceno, testemunhando o sucesso do Deus cristão e se convertendo, vê-se mudando de cor. Em ambos, a corporeidade anterior e díspar dá lugar a uma nova em função da fé, adequando-se a um esquema de atribuição de essências a grupos humanos pelos entrelaçamentos entre raça e religião suscetíveis a mudanças. Buell sublinhou que é justamente essa conjunção entre fixidez e mobilidade que conferem força ao discurso racial.⁵⁸

O bebê, que era o resultado de um casamento interdito entre duas comunidades raciais e religiosas, ganhou forma ao receber o batismo que o

⁵⁷ BUELL, Denise Kimber. Early christian universalism and modern forms of racism. In: ELIAV-FELDON, Miriam; ISAAC, Benjamin; ZIEGLER, Joseph. *The origins of racism in the West*. Cambridge: 2009, p. 109-131.

⁵⁸ Ibidem. p. 113.

introduziu na Cristandade. Segundo Calkin, a criança indicaria o fator caótico que a quebra de fronteiras entre cristãos e sarracenos causaria e evidenciaria a necessidade das divisões e categorizações que o casamento interconfessional rompeu.⁵⁹ O batismo trazia ao filho a forma e vitalidade que o sultão foi incapaz de dar, explicitando que sua plena integração à comunidade cristã o subordinou ao poder superior de Deus.

A transformação do soberano damasceno ocorreu de maneira diferente. Após testemunhar o fracasso de seus ídolos e o sucesso da divindade cristã, o sultão aceitou ser batizado. Conforme observou Whitaker, a mudança corporal ocorreu entre o padre ceder o seu nome durante a preparação para o batismo e a realização do ritual:⁶⁰

O padre cristão se chamava Cleophas;
Ao nomear o sultão de Damasco
Deu o seu próprio nome.
Sua pele, que era negra e repugnante,
Toda branca se tornou pela graça de Deus
E clara sem culpa.
E quando o sultão viu aquele sinal,
Elevou sua vontade a Deus todo-poderoso.⁶¹

Na narrativa, a constatação da própria mudança de cor precede a adesão efetiva à fé cristã, embora a conversão racial e a religiosa ocorram em paralelo. Na interpretação de Whitaker, o poeta não revelou detalhes da negritude do sultão ou explicou se o personagem já nasceu com a pele daquela cor; sua preocupação não era com a exatidão ou com os pormenores da corporeidade pregressa, mas em conferir à cena da conversão um caráter espetacular, logo memorável.⁶² Ao se tornar branco e cristão, o damasceno se integrou à mesma comunidade da sua esposa, aliou-se ao rei de Tars e lutou ao lado dele contra sarracenos muçulmanos remanescentes.

⁵⁹ CALKIN, op. cit.

⁶⁰ WHITAKER, *Black...* op. cit., p. 22.

⁶¹ "The Cristen prest hight Cleophas;/ he cleped the Soudan of Damas/ after his owthen name./ His hide that blac and lothely was/ al white bicom thurth Godes gras/ and clere withouten blame./ And when the Soudan seye that sight,/ than leved he wele on God almight". Cf.: *The King of Tars*, 919-925

⁶² WHITAKER, Cord J. *Black metaphors*. How modern racism emerged from medieval race-thinking. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2019. p. 31.

Em contraposição ao filho e ao marido, não há passagens que sugiram que a princesa se transformou de algum modo. Mesmo ao aceitar se converter à fé do sultão e ao pedir para que aprendesse as práticas idólatras, o poeta não apontou mudanças físicas na personagem. Ao contrário: mesmo performando o Islã, prosseguia intimamente como cristã, tal como se evidencia no conflito concernente ao bebê sem forma.

No tópico anterior, constatei que o manejo dos tropos raciais em *Rei de Tars* evidenciava a oposição religiosa, favorecendo a recordação da mensagem moral subjacente à narrativa: a necessidade de separação entre cristãos e sarracenos, sendo o muçulmano fraco e incapaz de prevalecer. No presente tópico, observei que apenas a integração do sultão e do bebê à comunidade cristã resultava em mudanças físicas. De ambos, infiro que o *Rei de Tars* consistia num poema que reificava uma Cristandade cuja identidade era demarcada a partir de fronteiras que estabelecia em relação ao Outro, o sarraceno. No poema, o binarismo simbólico entre branco e negro foi manejado como tropo racial que estabelecia a cisão entre o sarraceno e a cristã na visibilidade de seus corpos. A racialização foi um recurso do poeta para tornar memorável a mensagem a ser lida ou ouvida: a superioridade e universalidade da fé cristã e de que apenas o verdadeiro Deus deteria o poder de transformar.

Conclusão

No decurso deste trabalho, apresentei reflexões que permeiam as investigações que venho realizando a respeito da presença de negros em textos cristãos latinos da Idade Média. Apesar da recorrência com que personagens de pele negra sejam mencionados na literatura do período, poucos foram os estudos dedicados a analisá-los. Recentemente, alguns medievistas propuseram a aproximação com as perspectivas teóricas dos estudos raciais, obtendo parâmetros teóricos sólidos para investigações.

Os estudos medievais foram institucionalizados como cátedra universitária num contexto de vigência de projetos nacionalistas e coloniais baseados em perspectivas racistas. As representações populares da Idade Média se formaram

nessas mesmas condições. Como resultado, hoje somos herdeiros de uma ideia embranquecida e desracializada do medievo, que é eurocêntrica e instrumentalizável por supremacistas. O recurso aos novos subsídios historiográficos consiste numa ferramenta para a construção de uma outra concepção de Idade Média, mais condizente com as demandas da atualidade.

Para que raça seja uma categoria válida para a área de História Medieval, cabe algumas precauções prévias para se evitar os anacronismos. Reconhecer que havia discurso racial antes da modernidade não significa afirmar que esse funcionava da mesma maneira, sob os mesmos parâmetros ou com a mesma intensidade que na modernidade. Ao contrário: a raça demarcava diferenças operando em conjunto com outros elementos, como gênero, sexualidade e religião.

Nas investigações que venho empreendendo, tenho heurísticamente assumido que raça operava como tropo na literatura cristã. Com isso, sugiro que a produção textual da Idade Média apresentava personagens negros tendo como preocupação não os sujeitos negros concretos, mas a evocação do valor simbólico da negritude para propósitos diversos. Para ilustrar essa abordagem, realizei uma sucinta análise do poema inglês *Rei de Tars*, em que uma princesa cristã branca casa com um sultão muçulmano negro, dando à luz a um filho que era apenas uma bolha de carne. Ao manejar tropos raciais em versos que poderiam ser lidos ou recitados oralmente, o poeta articulava simbolicamente premissas então em voga sobre a expressão fisionômica e moral da diferença, tornando sua trama memorável.

Artigo recebido em 28/12/2022

Artigo aceito em 15/05/2024

TEMPORALIDADES ENTRECRUZADAS NA CRONÍSTICA LOPESEANA (PORTUGAL, SÉC. XV)

INTERTWINED TEMPORALITIES IN THE LOPESIAN CHRONICLES (PORTUGAL, 15TH CENTURY)

Miriam Coser

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
miriam.coser@unirio.br

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar as temporalidades presentes na trilogia de Fernão Lopes, cronista oficial do reino português na primeira metade do século XV. Partindo da problematização sobre a multiplicidade do tempo apontada por Reinhart Koselleck e tendo em vista os regimes de historicidade identificados por François Hartog, busca-se compreender os significados assumidos pelo passado, presente e futuro na produção lopesiana. Compreende-se aqui, tal como o fez Bernard Guenée, as crônicas como o gênero historiográfico por excelência no início do século XV e adota-se a sistematização de Jacques Le Goff acerca da percepção do tempo na Idade Média. Procura-se demonstrar que o cronista opera uma superposição entre o tempo dos reis e o tempo da salvação, de forma que além de conjugar a reverência ao passado, a história mestra da vida, com o tempo escatológico cristão, voltado para o futuro, insere um presente contínuo de bonança a partir da instituição da dinastia de Avis em Portugal.

Palavras-chaves: Crônica, História medieval, Temporalidades.

Abstract: The article aims to analyze the temporalities present in the trilogy of Fernão Lopes, the official chronicler of the Portuguese kingdom in the first half of the 15th century. Starting from the problematization of the multiplicity of time pointed out by Reinhart Koselleck and given the regimes of historicity identified by François Hartog, we seek to understand the meanings assumed by the past, present, and future in Lopes' production. It is understood here, as Bernard Guenée did, the chronicles as the historiographical genre par excellence at the beginning of the 15th century and the systematization of Jacques Le Goff about the perception of time in the Middle Ages is adopted. The article seeks to demonstrate that the chronicler operates a superposition between the time of kings and the time of salvation, so that in addition to combining reverence for the past, the *historia magistra vitae*, with Christian eschatological time, turned to the future, Lopes inserts in his books a continuous present of goodness that began with the institution of the Avis dynasty in Portugal.

Keywords: Chronicle, Medieval history, Temporalities.

As maneiras como as sociedades medievais percebiam o tempo, expressas nas suas práticas de escrita sobre o passado, merecem ainda investigações que podem contribuir para as reflexões relativas à história da historiografia. Dentre as

diversas modalidades medievais de escrita sobre o passado - como as cronologias, hagiografias, espelhos, canções de gesta, histórias etc. - as crônicas, em especial as crônicas reais, permitem a identificação de temporalidades entrecruzadas que revelam nuances entre o tempo dos reis e o tempo da salvação.

A evidência da centralidade da percepção do tempo nas mais diversas sociedades para as construções historiográficas ganhou especial projeção com as formulações de Reinhart Koselleck¹ a partir do último quartel do séc. XX. O autor apontou uma inequívoca relação entre o tempo, entendido como uma construção cultural - e como tal, múltiplo - e os modos como vinculam-se o conhecimento do passado e as expectativas de futuro, identificando uma importante ruptura entre os séculos XVIII e XIX. Na medida em que se intensificava a percepção da rapidez das mudanças no presente, intensificavam-se igualmente as incertezas sobre o futuro, num processo de aceleração do tempo que não permitiria mais ver as experiências do passado em suas projeções no presente e no futuro. Uma ruptura entre experiência e horizonte de expectativa, relacionada com o fim da história como mestra da vida e o nascimento da historiografia moderna.

As reflexões de Koselleck são em parte retomadas por François Hartog² em sua formulação sobre os regimes de historicidade ou os modos como se conectam passado, presente e futuro na escrita da história. Regimes não como eras ou recortes cronológicos identificados num tempo contínuo dividido em fases sucessivas, mas como estruturas mais ou menos sequenciais, num recorte acadêmico da experiência do tempo. Dessa forma, Hartog identificou quatro regimes de historicidade: o primeiro, relativo à cultura clássica, teria no passado a prioridade sobre o presente e o futuro, configurando a *historia magistra vitae*; o segundo, da escatologia cristã, centrado na esperança de salvação futura e voltado ao fim dos tempos, mas sem deixar de se apropriar também da história mestra da vida; o terceiro, moderno, teria como principal eixo a projeção para o futuro em consonância com a ideia de progresso; e o último, verificado a partir do final do século XX, que seria marcado

¹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-RIO, 2012.

² HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

pelo presentismo, revelando uma crise do tempo. A proposição de Hartog permite problematizar as formas de percepção do tempo na escrita sobre o passado produzida na Idade Média, ao apontar uma confluência entre a *historia magistra vitae* e a história escatológica cristã, mesmo que a primeira ficasse subordinada à segunda e o exemplo cristianizado.

Por outro lado, os próprios modos de historicização pré-modernos parecem constituir ainda um problema em sua possível inserção na história da historiografia, como demonstra o título provocativo do artigo de Rodrigo Andrade,³ *É possível uma história da historiografia medieval?* Dialogando com autores que abordam historiografias não ocidentais e com as proposições de uma antropologia histórica, Andrade alinha-se aqueles que advogam que a produção historiográfica medieval deve ser concebida em seus próprios termos e de forma alguma como estágio embrionário da historicidade moderna.

Partindo dessa gama de reflexões, pretende-se aqui analisar as temporalidades entrecruzadas que podem ser observadas na trilogia do cronista português Fernão Lopes (c.1380-1460), porém antes fazem-se necessárias algumas palavras sobre os estudos pioneiros de Jacques Le Goff e Bernard Guenée acerca das percepções do tempo na Idade Média e dos gêneros historiográficos desenvolvidos no medievo, que servirão de subsídios para a análise da obra de Lopes.

Jacques Le Goff e o(s) tempo(s) na Idade Média

As formas como os homens e mulheres concebiam o tempo na Idade Média já era objeto de estudo de Jacques Le Goff⁴ em artigo do início da década de 1960, republicado na década seguinte como capítulo de livro, em que analisa formas distintas dessa concepção para a Igreja e para o mercador medieval. Se o tempo da Igreja pertencia a Deus, para o mercador o tempo tornava-se objeto de medida, fundamental em seu ofício, em especial a partir do século XII e de forma ainda mais intensa após a difusão do relógio mecânico no século XIV. Formas distintas, mas não

³ ANDRADE, Rodrigo Prates de. *É possível uma história da historiografia medieval?* *História da Historiografia*, Ouro Preto, v.13, n. 33, p. 39-58, maio-ago. 2020.

⁴ LE GOFF, Jacques. Na Idade Média; tempo da igreja e tempo do mercador. In: LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1979. p. 43-60.

necessariamente excludentes, ao menos não até o fim da Idade Média, uma vez que os tempos natural, profissional e sobrenatural tendiam a oscilar entre separações e encontros.

Aron Gourevitch,⁵ interlocutor de Le Goff, na mesma época partilhava dessas indagações sobre as percepções do tempo e suas pluralidades na Idade Média, em comparação com percepções de sociedades antigas e modernas, expressas em livro publicado em 1972, *As categorias da cultura medieval*. Posteriormente,⁶ o autor sintetizou de forma bastante clara como compreendia a articulação entre passado, presente e futuro na concepção cristã do tempo: a visão cristã do tempo difere tanto da visão antiga, dirigida para o passado, quanto da visão judaica, messiânica e profética, veterotestamentária, voltada para o futuro, na medida em que para a visão cristã importa tanto o passado, cujo marco é a vinda de Cristo, quanto o futuro, que reserva punição ou recompensa. O tempo cristão, afirma ainda o autor, apesar de vetorial, não teria se libertado do caráter cíclico, cuja interpretação em relação aos antigos teria mudado radicalmente.

Essa dualidade de um tempo medieval que prioriza concomitantemente passado e futuro e é simultaneamente vetorial e cíclico é explorado por Le Goff em diversas publicações que problematizam o tempo, as relações entre passado, presente e futuro e a escatologia na Idade Média. Os verbetes de Le Goff referentes ao tema originalmente publicados na *Enciclopédia Einaudi*⁷ foram reunidos no livro *História e Memória*.⁸ No limiar do século XXI, passados quarenta anos de suas reflexões iniciais sobre as formas como os homens na Idade Média conceberam e viveram o tempo, Le Goff⁹ reafirma a certeza da inexistência do tempo unificado nas sociedades medievais. Seriam diversos os tempos vividos e concebidos: de Deus e da terra, dos senhores e dos que eram sujeitos ao senhorio, das cidades e dos

⁵ GOUREVITCH, Aron. *As categorias da cultura medieval*. Lisboa: Caminho, 1990.

⁶ GOUREVITCH, Aron. O tempo como problema da história cultural. In: RICOER (org.). *As culturas do tempo: estudos reunidos pela Unesco*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 263-283.

⁷ ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

⁸ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 2008.

⁹ LE GOFF, Jacques. Tempo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002. v.2 p. 531-541.

mercadores, do príncipe e dos indivíduos. Um tempo que, desde as formulações de Agostinho (354-430), passa a ser compreendido como a dualidade entre o instante do homem na terra, que deve se aproximar de Deus, e a eternidade, quando este mesmo homem se reunirá a Deus. Um tempo linear e cíclico, pois iniciado com a Criação, renovado na Encarnação e rumando em direção ao Juízo Final, mas também marcado pela circularidade da semana – os seis dias da Criação e um de descanso atualizados como seis dias de trabalho e um de louvor a Deus - e do ano litúrgico, fazendo reviver constantemente um tempo bíblico.

O tempo escatológico cristão, que ruma inexoravelmente para o Juízo Final, se não tem uma data fixada para se findar, tem etapas e sinais esperados: a vinda do anticristo e a agudização do sofrimento, seguidos da volta de Cristo e o julgamento final. Mas interpretações concorrentes apresentam a expectativa de um milênio de bonança antes do fim dos tempos: “O tempo milenarista é um tempo perturbador do tempo da Igreja, quase revolucionário”.¹⁰

A característica revolucionária do milenarismo apontada por Norman Cohn¹¹ é nuançada por Le Goff, como fica claro na citação acima – *quase revolucionário* - e por Bernhard Töpfer,¹² sem negar seu potencial disruptivo. Reflexões sobre o tempo, as sucessivas idades do mundo e a previsibilidade ou não do fim dos tempos foram problemas teológicos colocados no final da Antiguidade por homens como Eusébio (260-339) e Agostinho (354-430). A influência principalmente deste último ao longo da Idade Média fez recuar as proposições milenaristas concorrentes e relegar suas permanências e ressurgimentos medievais para o risco da heresia. Para Agostinho o nascimento de Cristo marca o início da última era do mundo de forma que a Igreja representa o Reino de Cristo na terra. A crença da vivência da última era não apresenta perspectiva de mudança positiva da realidade, apontando apenas para a espera do fim que será precedido da vinda do Anticristo e de terríveis acontecimentos. A influência de Agostinho será percebida no pensamento de

¹⁰ Idem, p.535.

¹¹ COHN, Norman. *Na senda do milênio: Milenaristas Revolucionários e Anarquistas Místicos da Idade Média*. Lisboa: Presença, 1981.

¹² TÖPFER, Bernhard. Escatologia e Milenarismo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (orgs). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002. V.1 p. 353-366.

diversos autores medievais, como nos escritos do monge anglo-saxão Beda (672-735) que, tal como fizera o bispo de Hipona, correlacionava as idades do mundo às idades da vida, apontando a decrepitude como a idade vivida pela humanidade desde a vinda de Cristo e que seguiria até o fim dos tempos.

No entanto, essa predominância do sentimento de que mudanças positivas profundas não viriam nos tempos precedentes ao fim do mundo não impediram o surgimento de outras proposições sobre os tempos do mundo e movimentos milenaristas, seja de cunho herético, seja no próprio seio da Igreja.

O abade italiano Joaquim de Fiore (1135-1202) compreendia o tempo dividido em três *estados*, o da era do Pai (Antigo Testamento), a era do Filho (Novo Testamento) e a era do Espírito Santo, quando os crentes finalmente viveriam a verdade divina, guiados pelas novas ordens monásticas que substituiriam a hierarquia da Igreja. A passagem para esse novo estado seria precedida de perseguições à cristandade e a vinda do Anticristo, mas o último estado da humanidade não duraria mil anos e sim um período menor até o Juízo Final. No final do século XIII e ao longo do século seguinte, as concepções de Joaquim de Fiore influenciaram um grupo de franciscanos, os *espirituais*, que desejavam viver com mais rigor os ensinamentos do fundador da ordem. O monge italiano Ubertino de Casale (1259-1329) assimilou as proposições joaquimitas, relacionando o terceiro estado da humanidade à iminente sétima idade da Igreja, que seria enfim purificada e duraria de seiscentos a setecentos anos. De forma semelhante, as proposições joaquimitas encontraram eco nos escritos do frade francês Jean de Roquetaille (1310-1370), que adotou uma concepção mais claramente milenarista. Em linhas gerais, seu pensamento assemelha-se ao de Joaquim de Fiore, mas o estado final da humanidade seria marcado pela sublevação do povo contra os poderosos, liderados por um papa perfeito que elevaria um rei da França a imperador, dando início ao milênio de paz antes do Juízo Final.¹³

Tendo em vista que o viés joaquimita se fez presente também entre os franciscanos portugueses, dois aspectos dessas proposições são particularmente

¹³ Idem, p.357-359.

importantes para a análise das concepções temporais em Fernão Lopes, como será visto mais adiante: a conjugação da terceira era com a sétima idade e a elevação de um rei no início do milênio de paz.

As múltiplas percepções do tempo na Idade Média marcaram suas formas de compreender e narrar o passado, expressando essas temporalidades entrecruzadas, cujas relações com o passado, o presente e o futuro apresentam nuances de acordo as características dos gêneros historiográficos, o lugar de produção das obras, os patrocinadores e as diversas inserções sociais de seus autores.

Bernard Guenée e os gêneros historiográficos medievais

No início da década de 1970, quando Le Goff aprofundava suas indagações sobre as temporalidades na Idade Média, Bernard Guenée¹⁴ voltava-se ao problema dos gêneros historiográficos medievais e suas possíveis diferenças, em especial os anais, as crônicas e as histórias. Constatando que a maior parte dos historiadores dos séculos XIX e XX não teriam visto nas produções historiográficas medievais mais do que uma sucessão de fatos, sem distinguir os gêneros históricos das histórias, crônicas e anais, e que os poucos que haviam se esforçado por estabelecer distinções, teriam caído em contradições, Guenée impôs-se a tarefa de procurar perceber como os próprios autores medievais compreendiam os gêneros historiográficos que escreviam. A definição de Isidoro de Sevilha (c.560-636), a qual historiadores contemporâneos a Guenée se valeram para caracterizar tais distinções na Idade Média, não podem ser generalizadas como um consenso entre os eruditos medievais: história seria a obra de um autor contemporâneo e testemunha ocular do que é relatado, os anais remontariam a fatos anteriores ao autor e a crônica seria uma simples codificação de datas ligadas a fatos.¹⁵

Recorrendo a diversos exemplos, Guenée demonstra que Isidoro de Sevilha, mesmo que muito conhecido pelos autores medievais, nem sempre era a referência para a escolha da terminologia adotada nos títulos das obras historiográficas na

¹⁴ GUENÉE, Bernard. *Histoire, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge. Annales, économies, sociétés, civilisations*. Paris, v. 28^o, n. 4, p. 997-1016. 1973.

¹⁵ *Idem*, p. 998.

Idade Média e sustenta que dos séculos VI ao XII os eruditos medievais não pareciam preocupar-se com as distinções entre anais, crônicas e histórias para designar seus próprios trabalhos. Mas esta postura mudaria no final do século XII, de forma que ao longo do século XIII a terminologia anais praticamente desaparece. Paralelamente, o termo *crônica* passa a designar especificamente as obras que relatam os acontecimentos passados e o termo *história* recebe um duplo significado: por um lado, os fatos ocorridos no passado e, por outro, a narrativa desses fatos feitas nas crônicas. Assim, no século XIV, haveria uma quase exclusividade da palavra crônica para designar as obras históricas, e a distinção entre crônica e história residiria mais na gradação das características do que na natureza de cada gênero. Ainda de acordo com o autor, ao longo do século XV acentua-se a influência de Cícero (106-43 AEC) nos eruditos dedicados à escrita sobre o passado, não só com relação ao compromisso com a verdade e a função da história de fornecer lições e exemplos, mas também com relação à importância da retórica para a realização do relato historiográfico. Finalmente, no século seguinte, a função explicativa da história levaria à separação definitiva desta em relação aos gêneros dos anais e das crônicas, que seriam compreendidos como fontes para a sua realização.

As crônicas de Lopes foram escritas no início do século XV, justamente quando o termo *crônica* dominava a designação da escrita historiográfica e a influência de Cícero fez-se fortemente presente. Os exemplos do passado, o compromisso declarado com a verdade e a apuração retórica são características marcantes das obras de Lopes, como bem demonstrou Maleval.¹⁶

Nas décadas subsequentes, Guenée¹⁷ retoma os estudos sobre a historiografia medieval e quase trinta anos após a primeira publicação sobre o tema, sintetiza a questão do significado da produção historiográfica na Idade Média, mas direcionando seu olhar para o historiador medieval e as diversas produções advindas de suas diferentes posições, financiadores e público. Como aponta o autor, desde o século VI, a exemplo de Gregório de Tours (538-594), bispos e cônegos

¹⁶ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a retórica medieval*. Niterói: EDUFF, 2010.

¹⁷ GUENÉE, Bernard. História. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (orgs). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002. v.1 p. 523-536.

dedicaram-se à escrita sobre o passado, valendo-se de bibliotecas eclesiais. A partir do século XI, monges, em especial beneditinos e cistercienses, voltaram-se para a produção de obras históricas de forma coletiva, coordenados por um superior. Tais histórias tem um caráter teológico, hagiográfico e mesmo litúrgico. A partir do século XIII, avultam-se os empreendimentos historiográficos produzidos por frades das Ordens Mendicantes, principalmente dominicanos, fazendo aflorar um gênero historiográfico que teria grande sucesso, os espelhos, manuais exemplares edificantes que podiam conter a história da Criação ao fim dos tempos, como o fez Vicente de Beauvais. Essas iniciativas eram produzidas, financiadas e voltadas para o corpo clerical, mas podiam atingir públicos mais abrangentes, na medida em que eram utilizadas como material para a pregação.

As cortes dos reis e príncipes, por sua vez, desde o século XII, estimulam os escritos sobre o passado – real ou mítico – de suas linhagens na composição das canções de gesta. Nos séculos XIV e XV, nessas mesmas cortes, os arautos realizam pesquisas genealógicas e heráldicas mais precisas e os escrivães de chancelarias valem-se da documentação que dispunham para fazer o registro da memória do reino.¹⁸

As crônicas reais são produto de homens do corpo clerical ou laico, financiados por reis e grandes senhores, e que conhecem uma difusão mais ampla, inclusive por seu aspecto de entretenimento quando redigidas em língua vernácula. Como será visto, Fernão Lopes foi financiado pelos reis portugueses e ocupou posição particularmente estratégica por ser escrivão e responsável por zelar pela documentação real.

A produção historiográfica medieval continua a despertar forte interesse nos pesquisadores atuais. Justin Lake¹⁹ fez um balanço dos estudos realizados nas últimas décadas sobre a historiografia produzida na Idade Média e, segundo o autor, são três os enfoques que se destacam atualmente nesses trabalhos: a análise de elementos ficcionais na história, a relação entre política e história e o retorno dos

¹⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁹ LAKE, Justin. Current Approaches to Medieval Historiography. **History Compass**, Hoboken, v. 13, n. 13, p. 89-109, 2015.

estudos dos manuscritos como locais primários de comunicação histórica. A segunda abordagem é a que se insere o presente trabalho, na medida em que a trilogia de Lopes é financiada pela Casa de Avis. O pioneirismo de Guenée nessa linha é reconhecido por Lake com relação à obra produzida em 1986, na qual o autor francês demonstrou como as crônicas escritas pelos monges de Saint-Denis, a partir de 1274, procuram estabelecer uma ligação entre a dinastia capetíngia e sua antecessora carolíngia, como meio de legitimar disputas territoriais.

Uma advertência apontada por Guenée faz-se necessária antes da análise das crônicas de Lopes: para além das abordagens que se pretende dar a esses estudos, não se pode perder de vista o relativo peso para os contemporâneos das obras medievais que chegaram aos nossos dias, pois “Se um tema de uma obra histórica teve algum peso, é porque foi retomado pelo poder, adotado pelas chancelarias, repetido nas cortes e nas esquinas das cidades”.²⁰ Este é o caso, sem sombra de dúvida, das crônicas de Fernão Lopes.

Cronista do reino: as especificidades de Fernão Lopes

A escassez de informações sobre o cronista português Fernão Lopes (c.1380-c.1359) é apontada por diversos historiadores.²¹ Tal escassez contrasta com a importância que o autor teve em seu próprio tempo e para a historiografia posterior. Nos séculos XIX e XX, as crônicas de Lopes foram utilizadas pela historiografia tributária de Leopold von Ranke como documentos que, retirados os exageros e evidentes fantasias, poderiam remeter a fatos históricos seguros. Da mesma forma, os escritos de Lopes serviram a exaltações nacionalistas de afirmação da grandeza do Estado e do povo português nos tempos do salazarismo. Mas em fins do século XX novos olhares abriram-se a essa velha fonte, explorando temas como as

²⁰ GUENÉE, Bernard. História. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (orgs). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002. v.1 p. 535.

²¹ Ver, entre outros: AMADO, Teresa. *Fernão Lopes, contador de história: sobre a Crônica de D. João I*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005; SARAIVA, António José. *As crônicas de Fernão Lopes*. Lisboa: Gradiva, 1993; SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto, 1985; MARQUES, A. H. de Oliveira. Lopes, Fernão. In: SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de Portugal*. v. IV. Porto: Livraria Figueirinhas, 1985. p. 56-58; REBELO, Luis de Sousa. *A concepção de poder em Fernão Lopes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

concepções de poder na narrativa do cronista,²² as estruturas sociais em suas crônicas,²³ a mitologia política construída pelo cronista,²⁴ entre outros. Paralelamente, no Brasil, foram produzidas teses pioneiras nas áreas de História²⁵ e Letras²⁶ que contemplavam novas abordagens sobre a cronística de Lopes, seguidas de muitos estudos posteriores.

Já a importância de Fernão Lopes em seu próprio tempo pode ser medida pelos ofícios que exerceu no reino português por quase quarenta anos. Servidor da dinastia de Avis, em 1418 foi nomeado guarda-mor da Torre do Tombo, responsável por zelar pela documentação régia, acumulando com as responsabilidades de escrivão dos livros do infante D. Duarte e, em seguida, dos livros do rei D. João e de escrivão da puridade do infante D. Fernando. Por volta de 1430, foi nomeado notário-geral pelo rei D. João, o que permitia lavrar documentos em qualquer parte do reino. No segundo ano do reinado de D. Duarte, em 1434, Fernão Lopes tornou-se o primeiro cronista oficial do reino português, recebendo do rei uma tença anual para redigir as crônicas dos reis de Portugal, atividade que exerceu até 1454.²⁷ Observa-se aqui uma primeira singularidade de Fernão Lopes em relação ao caso francês, estudado por Guenée. Em 1437, Jean Chartier, religioso de Saint Denis, foi designado como primeiro cronista da França, mas apenas em 1465 o monge beneditino Jean Castello seria nomeado historiador do rei, com uma pensão fixa e não mais recebendo apenas gratificações esporádicas, como seus antecessores.²⁸ O cronista português, além de ter suas atividades vinculadas a um pagamento anual antes do que ocorreu na França, também diferia dos primeiros cronistas oficiais franceses por não ser um clérigo e sim um homem laico, tabelião e responsável pela

²² REBELO, Luis de Sousa. *A concepção de poder em Fernão Lopes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

²³ BEIRANTE, Maria Ângela. *Estruturas sociais em Fernão Lopes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

²⁴ VENTURA, Margarida Garcez. *O messias de Lisboa: um estudo de mitologia política (1383-1415)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1992.

²⁵ FRÓES, Vânia Leite. *Era no tempo do rei*. Estudo sobre o ideal do rei e das singularidades do imaginário português na Idade Média. Tese (Requisito para concurso de Professor Titular de História Medieval) - Universidade Federal Fluminense, Niterói. 1995.

²⁶ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares *A Revolução pelos ornamentos: Fernão Lopes*. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo, São Paulo. 1982.

²⁷ MONTEIRO, João Gouveia. *Fernão Lopes: texto e contexto*. Coimbra: Minerva, 1988.

²⁸ GUENÉE, Bernard. Histoire, anales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge. *Annales, economies, sociétés, civilisations*. Paris, v. 28^o, n. 4, 1973. p. 1012-1013.

guarda dos documentos régios.

Essa singularidade em parte pode explicar a diversidade das fontes utilizadas por Lopes para escrever sua trilogia. Na posição de guarda-mor da Torre do Tombo, pode utilizar cartas régias, bulas papais, capítulos de cortes, contratos de casamentos, tratados com outros reinos, dentre outros documentos e sua proximidade com a corte permitia o recolhimento de testemunhos orais dos acontecimentos que foi encarregado de relatar. Mas também reuniu lembranças de cunho mais popular, como canções e dizeres relativos principalmente à Revolução de Avis. Observou também nomes de logradouros, túmulos e epitáfios relacionados aos fatos narrados. Não se sabe o nível de instrução do cronista, que provavelmente provinha de camadas médias cidadinas, mas as citações em suas crônicas indicam além de conhecimentos de textos bíblicos, familiaridades com autores antigos como Aristóteles, Tito Lívio e Agostinho. Conhecia igualmente os escritos de Beda, o que tem especial importância para a análise de suas percepções temporais. Lopes demonstra, igualmente, conhecimento de uma gama variada de crônicas, utilizando-as e criticando-as com desenvoltura, especialmente as do castelhano Pero Lopes de Ayala, a quem se opõe apresentando uma versão portuguesa para alguns acontecimentos que haviam sido narrados por Ayala.

Fernão Lopes escreveu a trilogia dedicada aos reis D. Pedro, D. Fernando e D. João I, mas é possível que tenha também escrito a *Crônica de 1419*, que abrange os sete primeiros reis de Portugal, e que tenha deixado escritos que serviram de base para a *Crônica da Tomada de Ceuta*, de seu sucessor Gomes Eanes de Zurara. Lopes conclui a *Crônica de D. Pedro* por volta de 1434, o que corrobora a tese de que já a estava escrevendo a crônica no período de D. João I. A *Crônica de D. Fernando* é finalizada em 1440, após a morte de D. Duarte, e as duas partes da *Crônica de D. João I* foram escritas de 1440 a 1449.²⁹ O período de produção do cronista atravessa, portanto, os reinados de D. João I e de D. Duarte, as regências da rainha Leonor de Aragão e de D. Pedro e o início do reinado de D. Afonso V. A proximidade de Lopes com o regente D. Pedro, que entraria em conflito com seu sobrinho, o rei Afonso V,

²⁹ AMADO, Teresa. *Fernão Lopes, contador de história: sobre a Crônica de D. João I*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

pode ter sido a causa da substituição do cronista por Zurara.

A proximidade de Fernão Lopes com o poder é evidente e a importância para a promoção da nova dinastia, inaugurada com D. João I após os eventos que a historiografia convencionou chamar de Revolução de Avis (1383-1385), foram bastante estudados. Mas o manejo entre passado, presente e futuro que o cronista opera no intuito de promover D. João I a soberano legítimo e modelar do reino ainda merece especial atenção. A tarefa de Lopes apresentava dificuldades, pois era preciso sustentar uma continuidade da linhagem exaltando um passado que remonta ao rei D. Pedro, de quem D. João era filho ilegítimo – *Crônica de D. Pedro* –, apresentar o sucessor de D. Pedro, meio irmão de D. João, seguindo essa linha reta do tempo, mas justificando o fim da dinastia de Borgonha – *Crônica de D. Fernando* – para exaltar o presente e a dinastia de Avis, inaugurada com o reino de D. João – *Crônica de D. João* – apontando para um futuro que se apresenta como uma projeção e eternização do presente, como se tentará demonstrar aqui.

O tempo do rei na trilogia de Lopes

O tempo real, como observou Le Goff,³⁰ é multiforme. Em primeiro lugar, situa-se numa cadeia histórica que constitui um jogo de antecessores e sucessores, em geral numa linha dinástica. As chancelarias, responsáveis pela datação dos atos reais, o fazem de forma a evitar hiatos: morto um rei, imediatamente datam-se os atos do rei subsequente, mesmo antes da coroação ou sagração, como na fórmula que se generaliza, *o rei morreu, viva o rei*. O próprio emprego do tempo cotidiano do rei, na medida em que seu poder aumenta, apresenta uma regularidade de atos sequenciais esperados. O tempo real é, portanto, contínuo, seguindo uma linha reta sem interrupções, mas é também circular, na repetição cotidiana das diversas atividades do rei. Esse tempo circular do rei que se repete diariamente é alternado pelo tempo dos deslocamentos, seja por necessidades imediatas, como as guerras, seja para o rei ser visto e se fazer presente nas diversas regiões do reino. Somados a esses tempos longos e regulares, há também o tempo excepcional, das festas e

³⁰ LE GOFF, Jacques. Rei. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (orgs). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusc, 2002b. v. 2 p. 395-414.

divertimentos.

Tais formulações de Le Goff acerca do tempo do rei permitem uma investigação desses tempos reais na trilogia de Lopes. Em primeiro lugar, a cadeia histórica dos reis, essencial na produção das crônicas financiadas pelo paço, exigia uma delicada composição na qual a quebra dinástica que a crise sucessória de 1383-1385 representava aparecesse dentro de uma linha de continuidade. A *Crônica de D. Pedro* apresenta um rei essencialmente justo, tendo em vista que a justiça era um predicado fundamental do rei medieval: “Este rey D. Pedro em quanto viveo usou muito de justiça sem affeição ou exceção por pessoas, tendo tal igualdade por fazer direito, que a ninguém perdoava os erros que fazia por criação nem bem queirença (...)”.³¹ Esse exercício da justiça sem privilegiar pessoas próximas ou determinados grupos sociais é ressaltado ao longo de toda a crônica, mesmo que algumas atitudes do rei pudessem parecer excêntricas até mesmo para seus contemporâneos. Em alguns casos “elle se despia de seus Reaes pannos e por sua mão açoutava os malfeitores; e posto que disto muitos se admiravão e estranhavão seus conselheiros e muitas outras pessoas (...)”.³² Essa linha do exercício da justiça que abrange todos do reino, segue até D. João, fundador de Avis.

Mas o reinado do meio-irmão D. Fernando precisava ser também apresentado, um rei que teria falhado em diversas de suas prerrogativas, inclusive no exercício da justiça. A narrativa de Lopes encontra a solução em grande parte culpando não o rei D. Fernando, mas sim sua esposa D. Leonor Teles. Lopes, na *Crônica de D. Fernando*, sintetiza nas supostas palavras de um alfaiate o motivo das falhas do rei: “ca nom quiriam perder huu tam boom rrei como ele por huua maa molher”.³³ Entretanto, a morte de D. Fernando impõe um hiato que as chancelarias procuram evitar, com a incômoda regência de D. Leonor Teles.

A *Crônica de D. João I* narra o processo que levará ao trono o novo rei, com a prisão da regente legítima e a vitória da guerra contra Castela. O fio condutor da história da linhagem é retomado finalmente pelo Mestre de Avis, grande exemplo de

³¹ LOPES, Fernão. *Chronica del-rey D. Pedro*. Lisboa: Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1735. p.85-86.

³² Idem, p.86-87.

³³ LOPES, Fernão. *Crônica de D. Fernando*. Lisboa, Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1975. p. 210.

justiça, somada à sua profunda piedade: “Não hera sanhudo nem cruel, mas mança e byninamente castigava: assy que ambas as virtudes que no Rey deve daver, a saber, justiça e piedade, erao em ele compridamente”.³⁴ Assim, a cadeia histórica não é rompida e a linha do tempo segue seu curso esperado.

Em face desse tempo longo, o tempo circular cotidiano do rei é pouco explicitado por Lopes em sua trilogia. Os reis reúnem-se com seus conselheiros, ouvem demandas dos súditos, cumprem obrigações piedosas, mas as três crônicas não deixam claro a regularidade dessas atividades. Entretanto, a sistematização das atividades diárias do infante D. Duarte, cujas atividades foram associadas às de seu pai, D. João, é relatada em seu livro *O Leal Conselheiro*. Conta o infante que sofreu de *humor merencórico* devido ao peso de suas atribuições antes mesmo de ser rei: levantar cedo, ouvir missa até meio dia, comer dando audiências, um breve retiro e em seguida atender os conselheiros e vedores, para finalmente atender os oficiais de sua casa, numa rotina diária que se prolongava até às onze horas da noite.³⁵ O relato de D. Duarte faz supor que as atividades cotidianas do rei deviam ser igualmente regradas.

Esse tempo circular do rei era alternado com o tempo dos deslocamentos, que na trilogia de Lopes está associado fundamentalmente às guerras contra Castela nos reinados de D. Fernando e D. João e ao exercício da justiça no reinado de D. Pedro. Pode-se observar que o tempo da justiça, na *Crônica de D. Pedro*, muitas vezes é o tempo desse rei itinerante: “Estando Elrey em Evora se lhe foi agravar uma mulher de Santarem(...)e depois de Elrey lhe perguntar pelo caso miudamente, lhe mandou, que como elle fosse na ditta Vila, para onde elle havia de ir estar no inverno seguinte, lho lembrasse”.³⁶ A celeridade ou a lentidão da justiça dependia do tempo do rei.

A crer em D. Duarte, eram poucos os tempos excepcionais de que fala Le Goff:

³⁴ LOPES, Fernão. *Crônica de D. João I*. v.1. Porto: Civilização, 1945. p. 2-3.

³⁵ DUARTE, D. *O Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cvalgar toda sella*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1843. p. 59.

³⁶ LOPES, Fernão. *Chronica del-rey D. Pedro*. Lisboa: Officina de Manoel Fernandes da Costa, 1735. p. 113.

“Monte caça, mui pouco usava”.³⁷ Mas as festas reais são bem atestadas na trilogia de Lopes, como no casamento real na *Crônica de D. João I*: “Asy que toda a cidade hera acupada em desvairados cuidados desta festa.(...)E ell Rey sayo daqueles paços(...)em panos douro realmmenmte vestido; e a Rainha em outro tal, muy nobremente guarnida.(...)A gente hera tamta que se no podiao reger nem ordenar(...)”.³⁸

O alvoroço na cidade parece atestar a excepcionalidade desse tempo das grandes festas do rei. Na narrativa de Lopes, o tempo do rei coincide com o tempo do reino. É um tempo da linhagem que em seus marcos cronológicos sucessivos rumam em direção ao conhecido, o presente, e – a partir da nova dinastia- ao futuro previsível.

O tempo de Deus no *evangelho português* e na sétima idade de Lopes

Fernão Lopes certamente compartilhava da crença num tempo escatológico cristão, vetorial, rumando para o Juízo Final. Compartilhava também da crença da importância dos exemplos do passado para sua perpetuação no tempo. Os reis das crônicas de Lopes têm exemplos bíblicos a seguir e eles mesmos podem ser reis exemplares. A confluência entre a história escatológica cristã e a *historia magistra vitae*, de que fala Hartog, com a subordinação da segunda à primeira, e a predominância dos exemplos vetero e neotestamentários podem ser identificados na escrita de Lopes.

Duas passagens na *Crônica de D. João* são emblemáticas dessa confluência: o seu *evangelho português* e a menção às seis idades de Eusébio de Cesareia e Beda. No capítulo CLIX da crônica, Lopes se refere aos homens que ajudaram D. João a lutar contra o rei de Castela, pretendente ao reino português, dando destaque ao braço direito do Mestre de Avis, Nuno Álvares Pereira:

Mas podemos be dizer e apropriar, que assi como o nosso salvador Jhesu Christo, sobre Pedro fumdou a sua igreja damdolhe poderio(...)assi o Meestre que sobre a bomdade e esforço de Nuno

³⁷ DUARTE, D. *O Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cvalgar toda sella*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1843. p. 59.

³⁸ LOPES, Fernão. *Crônica de D. João I*. v.2. Porto: Civilização, 1949.p. 223.

Allvarez fundou a deffenssom daquela comarca, lhe deu livre e isento poder(...)Outros homrrados diçipullos se chegaram depois a Numo Allvarez pera lhe ajudar a pregar este evangelho portuguees(...)"³⁹

A comparação explícita de D. João a Jesus Cristo e Nuno Álvares a São Pedro, e a menção a um evangelho português, indicam uma apropriação – termo usado pelo próprio cronista – incisiva dos exemplos neotestamentários. A passagem indica, nesse sentido, o elemento messiânico da figura de D. João composta por Lopes, que o intitula *messias de Lisboa*, e a transposição para o reino português da exemplaridade do evangelho.

O cronista, em seguida, inicia o capítulo CLXIII da mesma crônica referindo-se às seis idades do mundo, de acordo com Eusébio e Beda: a primeira de Adão a Noé, a segunda de Noé a Abraão, a terceira de Abraão a Davi, a quarta de Davi até a travessia da Babilônia, a quinta da travessia da Babilônia à vinda de Cristo e a sexta em que a humanidade se encontraria desde a vinda de Cristo e que duraria até o fim dos tempos.⁴⁰ Lopes mostra-se perfeitamente ciente da escatologia cristã, tal como estabelecida pela ortodoxia católica.

No entanto, da mesma forma com que Lopes se apropria do exemplo de Cristo de forma quase herética, o cronista acrescenta uma sétima idade vivida em Portugal com o início da dinastia de Avis. Fernão Lopes mostra-se bem ciente do risco assumido e afirma não compactuar com interpretações diferentes das de Eusébio e Beda sobre as idades do mundo:

Assi que doutra hidade desta presentem vida, nehuu sse tremeteo de falar, salvo quamto alguus disserom, que assi como Deos criara o mudo per espaço de seis dias, e no septimo follgara, que assi a follgamça das spirituaaes almas que no Paraiso averia, seria a septima hidade; mas taes openiooes bem som demgeitar acerca dos emtemdidos (...) taaes fallamentos pouca parte teem de verdade.⁴¹

Dessa forma, o cronista demonstra conhecer as teorias sobre a sétima idade, assim como a condenação da Igreja acerca de tais formulações. Lopes é prudente,

³⁹ LOPES, Fernão. *Crônica de D. João I*. v.2. Porto: Civilização, 1949.p. 342.

⁴⁰ Idem, p. 349.

⁴¹ Idem, p. 350.

mas ambíguo nessa passagem, porque se *tal opiniões são de enjeitar* pelos *entendidos*, as formulações sobre a sétima idade *pouca parte têm de verdade* ou seja, o cronista afirma que há pouca verdade, mas não necessariamente nenhuma verdade na proposição de uma sétima idade.

Já foi salientado aqui o potencial disruptivo da sétima idade, uma era de bonança que pressupõe mudanças na terra antes do Juízo Final. Esse contexto explica o tom cuidadoso de Lopes, que persiste em sua narrativa quando finalmente apresenta a sétima idade em Portugal:

Mas nos com ousança de fallar, como quem jogueta, per comparaçom, fazemos aqui a septima hidade; na qual se levamtou outro mundo novo, e nova geeraçom de gentes (...) Assi que esta hidade que dizemos que sse começou nos feitos do Meestre, a qual pella era de Çesar per que esta crônica he copillada, há agora seseemta anos que dura; e durara ataa fim dos segres ou quamto Deos quiser que as todas criou.⁴²

Uma forma de falar, uma brincadeira, uma comparação, adverte o cronista. Trata-se de uma metáfora, mas uma metáfora que usa a formulação da sétima idade, sabidamente condenada pela Igreja. Os feitos do Mestre de Avis dão origem a um novo mundo, com nova geração.

Observe-se que Lopes utiliza a datação da era de César, iniciada em 38 a.C. e não a era de Cristo, já utilizada em Portugal quando escrevia. Os motivos dessa escolha de marco temporal é de difícil interpretação. Marcela Guimarães⁴³ sugere que Lopes preferiu manter a datação antiga porque sua narrativa não chegou ao ano de 1422, quando D. João instituiu em Portugal a era de Cristo.

A mudança em Portugal que teria ocorrido com a sétima idade seria a elevação de homens de *baixa condição* e o retorno de *antigas fidalguias*, reunidos em torno do Mestre de Avis. Observe-se que a sétima idade de Lopes, no momento em que ele escreve, *dura há sessenta anos*.⁴⁴ É do presente que o cronista está falando e

⁴² Idem, *Ibidem*.

⁴³ GUIMARÃES, Marcella Lopes. A sétima idade de Fernão Lopes: novo tempo para os príncipes de Avis? *Seminário Facetas do Império na História*, Universidade Federal do Paraná, 08, nov., 2006. Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~andreadore/marcella.pdf>. Acesso em: 09 out. 2022

⁴⁴ LOPES, Fernão. *Crônica de D. João I*. v.2. Porto: Civilização, 1949.p. 350.

é o presente que o cronista exalta. Haverá um fim desse tempo, *quando Deus quiser*, mas a bonança na terra já havia começado em Portugal.

A importância do presente na metáfora da sétima idade de Fernão Lopes já foi salientada por Rebelo,⁴⁵ assim como a influência de Joaquim de Fiore em Portugal, especialmente no meio franciscano, e no pensamento de Lopes. Marcela Guimarães igualmente reconhece essa influência joaquimita e messiânica que duraria em Portugal ao menos até o século XVI e afirma que “O que Fernão Lopes faz é um entrecruzamento de esquemas, ainda que o próprio modelo do abade da Calábria recombine referências, dentre as quais os mesmos clássicos”.⁴⁶

Sem dúvida, Fernão Lopes faz um entrecruzamento entre o esquema das seis idades com o viés milenarista, identificando uma sétima idade, tal como o fizera Ubertino de Casale. Além disso, Lopes aponta a centralidade do rei para o início do período de bonança, tal como acreditava Jean de Roquetaille. Assim, o que se procurou demonstrar aqui é que Lopes opera um entrecruzamento de tempos em sua trilogia, uma vez que o tempo de Deus e o tempo do rei se encontram no presente, reconfigurando o passado e o futuro.

Fernão Lopes entre o passado, o presente e o futuro

A exaltação do presente, advogada por Lopes, insere o tempo do rei no tempo de Deus por um viés quase revolucionário, para usar a expressão de Le Goff. O milênio de bonança já começou em Portugal e a mudança se deu com a ascensão de homens como Nuno Álvares Pereira, filhos segundos, e de uma antiga nobreza cujo valor não era reconhecido. Talvez a própria expressão consagrada em Portugal para caracterizar a crise sucessória de 1383-1385, Revolução de Avis, seja tributária da visão de um mundo novo instituído em Portugal a partir dos feitos de D. João defendida pelo cronista. Nesse sentido, a percepção do tempo de Lopes, que identificava uma ruptura profunda no reino com a mudança dinástica, teria ecos na

⁴⁵ REBELO, Luis de Sousa. *A concepção de poder em Fernão Lopes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. p.68.

⁴⁶ GUIMARÃES, Marcella Lopes. A sétima idade de Fernão Lopes: novo tempo para os príncipes de Avis? *Seminário Facetas do Império na História*, Universidade Federal do Paraná, 08, nov., 2006. p. 7. Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~andreadore/marcella.pdf>. Acesso em: 09 out. 2022

historiografia até hoje, com a utilização do termo “revolução” para designar as lutas sucessórias após a morte de D. Fernando.

A trilogia de Fernão Lopes, como em geral a historiografia produzida na Idade Média, conjuga a reverência ao passado, a história mestra da vida, com o tempo escatológico cristão voltado para o futuro, corroborando a afirmação de Hartog sobre o regime de historicidade medieval. Mas, nas temporalidades entrecruzadas na cronística lopeseana, é o presente que atualiza o passado e o futuro, pois D. João, seguindo o exemplo de Cristo, institui uma espécie de paraíso terrestre em Portugal, um presente contínuo que perdurará até o fim dos tempos e a chegada da eternidade.

Artigo recebido em 15/06/2023
Artigo aceito em 26/02/2024

UM LABIRINTO MEDIEVAL. UMA ANÁLISE MODERNA

A MEDIEVAL LABYRINTH. A MODERN ANALYSIS

Geraldo Augusto Fernandes

Universidade Federal do Ceará

geraldoaugust@uol.com.br

...a palavra é o modo de comunicação mais inteligível e que mais convém ao espírito, um meio que permite apreender e exprimir tudo o que se agita nas profundidades da consciência, tudo o que habita as suas regiões aparentemente mais inacessíveis.

Hegel

Toda arte nasce de um passado 'potencializado em futuro', por corte dialético, e o artista é aquele que, pela sua vivência, capta essa energia e a condensa em estruturas objetivas.

E. M. Melo e Castro

Resumo: Durante a transição da Idade Média e a Modernidade, o poeta palaciano português humanista Fernão da Silveira cria um poema-labirinto em que a ludicidade, aliada à visualidade, é notável. Antecipando a visualidade de poemas barrocos e concretistas, esse pequeno poema permite uma leitura múltipla, tendo por base ainda o amor cortês. Estruturado por quatro colunas de palavras, o poema mostra-se inovador justamente por essa multiplicidade de leituras, o que permite um cotejo dele com a Poesia Concreta. Nosso propósito, então, é mostrar elementos concretos contidos na feitura do labirinto tardo-medieval aliados às teorias cingidas pelo Concretismo brasileiro e o Experimentalismo português. Para isso servimo-nos de estudos de Ernesto Manuel de Melo e Castro, proeminentemente, Ana Hatherly, Max Bense, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Márcia Arbex, Maria João Fernandes entre outros.

Palavras-chaves: Fernão da Silveira, Poema-labirinto, Barroco, Poesia Concreta, Visualidade.

Abstract: During the transition from the Middle Ages to Modernity, the Portuguese and humanist courtly poet Fernão da Silveira creates a labyrinth-poem in which playfulness, combined with visuality, is remarkable. Anticipating the visuality of baroque and Concrete poems, this short poem allows multiple readings, even being based on courtly love. Structured by four columns of words, the poem is innovative precisely because of this multiplicity of readings, which allows a comparison of it with Concrete Poetry. Our purpose, then, is to show concrete elements contained in the making of the late-medieval labyrinth allied to the theories girded by Brazilian Concretism and Portuguese Experimentalism. To this end, we use the studies of Ernesto Manuel de Melo e Castro, prominently, Ana Hatherly, Max Bense, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Márcia Arbex, Maria João Fernandes, among others.

Keywords: Fernão da Silveira, Labyrinth-poem, Baroque, Concrete Poetry, Visuality.

Introdução

Num extenso e completo estudo sobre a criação intertextual de Gregório de Matos, o crítico, jornalista e professor de literatura João Carlos Teixeira Gomes encontrou na coletânea de Garcia de Resende um poemeto de Fernão da Silveira que lhe chamou atenção pela sua forma. Sua análise e o modo como viu o inusitado nesse poema instigaram-nos a pesquisar mais a fundo a criação desse poeta do fim do medievo português.¹ Sem deixar de ver a obra de Fernão da Silveira também como um registro de costumes e de História, o propósito primeiro deste estudo foi investigar seu modo de produção e – problema central – encontrar bases para fundamentar o que pareceu novo para Teixeira Gomes: Fernão da Silveira teria, pela sua criatividade, conseguido criar uma obra contendo já ecos² de futuros movimentos literários.

O poema que norteou toda a pesquisa e análise para este artigo é “Senhora, graciosa, discreta, eicelente”, uma esparsa estruturada em quatro colunas verticais, como se fossem quatro estrofes de palavras colocadas uma ao lado da outra. Peça única, em termos de estrutura formal, no portentoso compêndio de Garcia de Resende, o *Cancioneiro Geral* (1516), esse poema não causa estranhamento só quando encarado como poesia visual. O binômio forma-conteúdo mostra que o poeta Fernão da Silveira, ao criar aquilo que os barrocos denominariam *labirinto*,³

¹ GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, O Boca de Brasa*. Um estudo de plágio e criação intertextual. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.

² Michel Zink conclui seu texto no verbete “Literatura(s)” com os seguintes questionamentos: “Se é verdade que a Idade Média ‘durou desde o século II ou III de nossa era para morrer lentamente aos golpes da Revolução Industrial’ [citando frase antológica de Jacques Le Goff], como nos impedir de ouvir ecos, alguns ainda próximos de nós? E por que nos privarmos? Nesse e noutros casos, como encontrar a distância correta?” (ZINK, Michel. Literatura(s). In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2003. Volume II, p. 92, grifos nossos). Esses “ecos”, a que alude Michel Zink, podem-se encontrar no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e prenunciam futuros movimentos literários.

³ A característica essencial de uma *composição labiríntica* é a multiplicidade de leituras que ela permite, dependendo de onde se inicia sua leitura: no sentido horizontal, no vertical, de cima para baixo, de baixo para cima, na diagonal, e assim por diante. Sobre o labirinto, escreve Maria dos Prazeres Gomes: “é [...] um objeto estético, um texto pluridimensional que se alça da página, adquirindo às vezes a arquitetura espacial de um móbile, às vezes a armação de um poema-cartaz, às vezes o arranjo colorístico e pictural de um quadro. Nestas circunstâncias, um de seus aspectos mais notáveis é, a par de sua beleza gráfico-ideogramática, o que requer de engenho, de destreza mental” (GOMES, Maria dos Prazeres. *Outrora agora*. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção. São Paulo: EDUC, 1993, p. 232).

montou uma peça que, como diz Teixeira Gomes, teria antecipado em quinhentos anos um tipo de poesia visual – a poesia concretista. É possível que tal assertiva seja exagerada,⁴ pois parece claro não ser um único poema que fizesse nascer, séculos mais tarde, toda uma estética literária. O que se pode entender do comentário do crítico é que determinado tipo de gênero poderá renascer nas escolas posteriores, quando escritores retomam temas e formas antigas e as releem. É o que se percebe, não só com o pequeno poema de Silveira, mas com muito do que se produziu no *Cancioneiro*, considerado germe do novo. Numa criação inovadora, um elemento haverá de ser básico, qual seja, a inventividade, essencial para que o artista possa sobressair-se e criar algo inusitado.

Elementos que vão dirigir este breve estudo, então, é a visualidade, o vanguardismo, a música e a dança, a espacialidade, o tempo, procurando fazer uma cronologia desses elementos desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e pelo Barroco até atingir os meados do século XX, com o advento do Concretismo e do Experimentalismo. Para isso, o estudioso escolhido será Ernesto Miguel de Melo e Castro em dois de seus estudos antológicos: *O próprio poético* (1973) e *Poesia portuguesa de invenção* (1984). No entanto, acrescentaremos estudos mais atuais, e que contribuirão com o propósito deste artigo: o estudo do possível vanguardismo – ou a possível modernidade – do poemeto-labiríntico do poeta palaciano português Fernão da Silveira, o Coudel-mor (1420-1493).

O concretismo e o experimentalismo

Em artigo publicado na *Revista de Letras* (1997), a estudiosa Márcia Arbex dedica-se ao estudo da visualidade no Concretismo e também relata seus precursores. A forma, o espaço físico, a dimensão espacial da poesia, o aspecto visual da letra e da palavra fizeram parte das pesquisas dos artistas de vanguarda,

⁴ Assim se expressa Teixeira Gomes quanto ao labirinto de Silveira: “... um poema que já revela uma clara audácia formal – constituindo mesmo uma peça isolada no *Cancioneiro* [...] É um poema que pode ser lido alternadamente em várias direções, portanto um poema que os barrocos chamariam depois de ‘labiríntico’, e que ao mesmo tempo *antecipa uma concepção visual de poesia, com a distribuição das palavras levando em conta os espaços em branco da página, tal como cerca de 500 anos depois pregariam os concretistas...*” (GOMES, *op. cit.*, 1985, p. 313, grifos meus).

primeiro na Europa e depois aqui.⁵ No próprio *Manifesto da Poesia Concreta*, são citados os “precursores”, revelados na *Noigandres*, n. 4, 1958:

“mallarmé (un coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (the cantos): método ideográfico. joyce (ulisses e finnigans wake): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço, apollinaire (calligrammes): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema.”⁶

Arbex faz como que um resumo da nova poesia: a interferência da dimensão visual, a disposição das frases e palavras no espaço da página branca, cuidado com a tipografia: “– alternância de maiúsculas e minúsculas, de tipos diferentes que relacionam-se (*sic*) diretamente com o tema central e os adjacentes”.⁷ É nítida a suspensão da sintaxe, que permite “ao leitor apreender a página visualmente, para em seguida buscar o sentido”.⁸ A palavra não é mais “viva”, mas escrita, sendo assim há articulação “dos elementos no espaço como função geradora de significação. O poema se torna uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade”.⁹

O termo “versos figurados” (“vers figurés”) passou a ser denominado “caligrama”, a partir de Apollinaire, “e constituíam um gênero menor da expressão poética. Eles eram considerados divertimentos filológicos, extravagâncias tipográficas ou jogos pueris, indignos dos grandes autores”.¹⁰ Sabemos que os versos figurados apareceram, primeiramente, na Antiguidade grega e, depois, apareceram em “manuscritos da Idade Média e dos séculos subseqüentes, uns de caráter religioso, outros poético”.¹¹ Quanto aos dadaístas, eles intentam expandir a arte, fazendo da poesia e pintura fragmentos da vida real; é assim que acolhem

⁵ ARBEX, Márcia. A visualidade na poesia: Os precursores do Concretismo. *Revista de Letras* v. 19 - No. 1/2- jan/dez 1997, p. 92.

⁶ Idem, p. 93.

⁷ Idem, p. 93.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem, p. 94.

¹¹ Idem.

“materiais novos e heterogêneos, plásticos ou sonoros, perecíveis e inconvenientes, revalorizando assim os objetos desprezados pela cultura e pela civilização contemporâneas”.¹² Como característica do Dadaísmo, as obras eram montadas “a partir da acumulação caótica de elementos disparates reunidos pelo acaso, deixando fluir aquilo que tende a ser reprimido pelo raciocínio lógico: o irracional e o imaginário” o que será reabilitado pelo surrealismo.¹³

Márcia Arbex, encerrando a questão dos precursores da Poesia Concreta, comenta sobre a visualidade: “Tendo descoberto que um dos elementos essenciais da mensagem poética é a sua visualidade, que depende da apresentação tipográfica, os poetas passaram a se preocupar com a diagramação de seus textos, o que antes era tarefa dos gráficos”.¹⁴

O choque¹⁵ que causou o surgimento do Concretismo no Brasil, em 1952, está ligado mais ao fato de os seus fundadores proporem uma desconstrução completa do lirismo, do que à importância exacerbada que deram ao signo, nomeadamente à sua parte significativa. Essa importância revela-se no próprio livro-manifesto:

a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história – túmulos-tabus com que a convenção insiste em sepultar a idéia.
o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade.¹⁶

O que realmente é inovador no movimento, assim como acontece em todas

¹² Idem, p. 96.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem, p. 97.

¹⁵ No próprio manifesto concretista, os poetas novos declaram: “contra a poesia de expressão, subjetiva. por uma poesia de criação, objetiva. concreta, substantiva. a idéia dos inventores, de Ezra Pound”. (cf. CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos. 1950-1960.* [s.l.]: Livraria Duas Cidades, 1975, p. 41). E mais à frente: “a poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara. acabar com as alusões. com os formalismos nirvânicos da poesia pura. a beleza ativa, não para a contemplação. para nutrir o impulso, Pound. no máximo: ser raro e claro, como disse o último Fernando Pessoa. criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. (Idem, p. 42).

¹⁶ Idem, p. 45.

as estéticas novas, mas que, entretanto, não se percebe de imediato, é como passa a ser vista e trabalhada a palavra.¹⁷ Os concretistas veem e divulgam uma nova palavra, em que o significante tem valor absoluto.¹⁸ Esse estilo elege como veículo de expressão os mais modernos recursos de divulgação impressa, o que permite ao poeta dispor seu objeto graficamente, de acordo com o espaço que quer explorar.¹⁹ Terá menor importância, para eles, o fundo estritamente semântico da poesia que propõem; valorizar-se-á o impacto que o significante provoca nos olhos do destinatário e, quando expressada oralmente, a musicalidade excepcional que o significante causará em quem a ouve.²⁰ O efeito “verbivocovisual²¹” fecha-se, então, e concentra nesse processo a preocupação primeira do Concretismo: o trabalho com a palavra.

Gostaríamos de complementar o que se fez até agora com algumas opiniões e estudos mais atualizados com relação ao advento da Poesia Concreta. A estudiosa portuguesa Maria João Fernandes em *Poesia Concreta, Experimental e Visual* (2000) relata em termos breves a formação da poesia em som, ritmo, tempo, imagem, espaço, escrita:

Primeiro foi o som, criando a medida do ritmo, repetição organizada, estando a poesia vinculada com o tempo. A poesia inicialmente começou por ser ritmo sonoro de palavras, tornou-se posteriormente escrita, desenvolvimento conceptual da imagem. Adquiriu também um ritmo visual, imagem criada a partir da disposição espacial de palavras. A imagem, é representação no espaço, organização unificadora. A poesia como ritmo visual é o encontro entre o espaço e o tempo. Ela implica uma dualidade gráfico-verbal, que esteve quase sempre ausente do texto linear da

¹⁷ “DADOS: a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL / uma dimensão ACÚSTICO-ORAL / uma dimensão CONTEUDÍSTICA” (Idem, p. 46).

¹⁸ “uma NOVA ARTE de expressão exige uma ótica, uma acústica, uma sintaxe, morfologia e léxico (revisados a partir do próprio fonema)” (Idem, p. 47).

¹⁹ “PROGRAMA: o POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto” (Idem, p. 47).

²⁰ “Sob um certo ângulo a experiência tem raízes na música. Partem ainda uma vez de Mallarmé os primeiros lampejos esclarecedores: ‘Acrescentar que desse emprego a nu do pensamento com retiradas, prolongamentos, fugas, ou seu próprio desenho resulta, para quem queira ler em voz alta, uma ‘partitura’...” (Idem, p. 49).

²¹ Este é o termo usado por James Joyce para caracterizar uma estrutura ótico (*visual*)-sonora (*voco*) e, ao mesmo tempo, geradora de ideia (*verbi*).

escrita de consoantes caracterizado pelo lógico-discursivo.²²

Para a estudiosa, a linguagem pode ser fonológica, semântica, sintática ou gráfica; a primeira diz respeito ao uso de sons, “com ou sem atribuição de significado, atribuindo também o ritmo ou melodia”; a semântica diz respeito ao uso da metáfora e metonímia; a sintática refere-se “às formas possíveis de anocoleto (*sic*)²³ e alteração da sintaxe” e, quanto à gráfica, finalmente,

que é o uso de signos e/ou palavras com significado visual. Este último é um processo bastante antigo que caracteriza os textos visuais na poesia que usa a escrita subordinada ao fonetismo, assim como os caligramas chineses, onde é possível existir uma dualidade gráfico-visual. Os mais antigos textos que se conhecem na cultura ocidental são os poemas figurados greco-alexandrinos, da autoria de Símiias de Rodas (séc. III a.C.). A técnica do texto visual, quando utilizado com uma função estética, caracteriza o que se denomina de arte poetográfico.²⁴

Tendo relatado estas questões de formação da poesia e o seu papel na Modernidade, Fernandes diz que a “arte concreta estava assim mais próxima da ordem da natureza, era mais realista que a arte figurativa”.²⁵ E, quanto à sua estruturação, “no uso da geometria e dos elementos mínimos da linguagem plástica, com um processo metonímico de criação de sentido”.²⁶ Quanto a uma recorrência na Poesia Concreta, o “método ideográfico”, Fernandes relembra que ela também teria partido de Ezra Pound com sua obra *The Cantos*:

Pound foi influenciado pela escrita chinesa e, como Mallarmé pela música, na sua concepção ideogramática. Ela consiste numa interação de blocos de ideias, que criticam reciprocamente produzindo um conjunto poético, onde a composição é o *gestaltismo*. Pound encontrou-se assim na estrutura com Mallarmé, apesar de não utilizar o espaço gráfico da folha.²⁷

²² FERNANDES, Maria João. *Poesia Concreta, Experimental e Visual*. Lisboa: Ed. Faculdade de Belas Artes, 2000. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18169/2/ULFBA_PER_ARTE%20TEORIA_N1_2000_MARIA%20JO%c3%83O%20FERNANDES.pdf. Acesso em 22 mar., 2024, p. 23.

²³ Há aqui uma gralha, possivelmente o termo seja “anacoluto”.

²⁴ Idem, p. 30.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem, p. 35.

Mais à frente, comentaremos sobre o advento do Experimentalismo em Portugal. Com relação a este, Maria João Fernandes diz que “o grupo PO.Ex surgiu em 1963, em torno da publicação da revista *Poesia Experimental I*, organizada por António Aragão e Herberto Helder”.²⁸ Isso é importante para que vejamos a singularidade tanto do Concretismo como do Experimentalismo, principalmente no que concerne ao propósito deste nosso estudo.

Márcia Antunes Santos Lima (2011), estudando outra característica própria da poesia concreta - a visualidade -, diz que o desenvolvimento da poesia concreta passou pelos neoconcretos cariocas “que, diferente do grupo paulista, tentava considerar a obra não como uma máquina ou um objeto, mas apresentar uma ênfase maior na sensibilidade do artista”. Isso envolveria um “processo de múltiplas possibilidades de experimentação, proposto por esse movimento e de sua ampliação a partir da utilização dos recursos tecnológicos e das novas mídias digitais.”²⁹ Márcia Lima pontua que além da exploração do signo e da relação signo/significante, a poesia concreta nasceu para ser vista. Daí a necessidade de se explorarem “os elementos de composição visual das palavras e a maneira como elas aparecem configuradas na página”; assim,

a poesia concreta, torna-se um excelente material para o estudo dos elementos visuais, pois a representação final da imagem, do signo e da configuração da palavra no espaço do papel (ou tela, ou filme, qualquer espaço bidimensional), dá-se principalmente por meio da utilização do ponto, das linhas, da dimensão, do ângulo, do movimento, da textura e da profundidade com que são apresentadas.³⁰

Como seu estudo está ligado ao grafismo, Márcia Lima comenta que é a “linha” o ponto em movimento e que seu deslocamento é o “elemento secundário da linguagem visual que possui comprimento, largura, direção e forma a borda de um

²⁸ Idem, p. 38.

²⁹ LIMA, Márcia Antunes Santos Gama de. Estudo dos elementos visuais da poesia concreta. *Monografia* apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/47949>. Acesso em 24 mar., 2024, p. 13.

³⁰ Idem, p. 19.

plano.”³¹ O movimento de um ponto para uma determinada direção “que se mantém inalterada temos uma linha reta que possui três movimentos/direções essenciais: horizontal, vertical e diagonal”.³² A linha reta mais simples seria a horizontal, e usando descrição de Kandinsky, ela “corresponde, na concepção humana, à linha ou à superfície, na qual o homem repousa ou se move” [...] em oposição à linha horizontal temos a linha vertical no qual se substitui o plano pela altura e a diagonal que é a síntese da união das linhas horizontal e vertical.”³³

Valdemar Valente Junior assume uma postura política em seu artigo e propõe-se a fazer uma leitura da Poesia Concreta tendo em vista, também, a visualidade e suas interseções. Em artigo na revista *Entrelaces* (2019), o articulista diz que a Poesia Concreta vai de encontro ao verso tradicional e que ela se desenvolve como uma “câmera” que redimensiona o sentido. Isso é alvo de crítica de poetas “atrelados ao subjetivismo que se repete sem que a isso corresponda qualquer modalidade de pesquisa que amplie os recursos expressivos da inspiração.”³⁴ Isso demarcaria um “marco a estabelecer a fronteira entre vanguardistas e conservadores, face ao caráter inócuo do que estes últimos defendem.”³⁵ Valente Jr relembra o escândalo que a Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e no Rio de Janeiro; isso teria um correspondente direto àquilo que fora a Semana de Arte Moderna de 1922. O Concretismo iria, anos adiante, aderir ao Tropicalismo sendo uma forma “de se compreender a arte brasileira a partir da incorporação da realidade social a elementos da vanguarda estética relacionada ao reconhecimento de nosso lugar no mundo.”³⁶ O radicalismo dessa poesia inovadora atenderia a uma demanda “de ordem temporal que corresponde à pressão social como termo que polariza posições políticas e se transferem para a discussão cultural, arrolando o antagonismo das diferentes

³¹ Idem, p. 23.

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ VALENTE JUNIOR, Valdemar. Visões e interseções: uma proposta de leitura da Poesia Concreta. *Revista Entrelaces* • V. 1 • Nº 17 • Jul.-Set. (2019). Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/39624>. Acesso em 24 mar., 2024, p. 88.

³⁵ Idem.

³⁶ Idem, p. 89.

ideologias.”³⁷ Diz ainda o articulista que os concretistas vão na contramão de poetas conservadores e vão ao encontro do que o poeta russo Vladimir Maiakovski dizia: que “não há arte revolucionária sem forma revolucionária. Do contrário, a poesia converte-se em uma espécie de cartilha ideológica de uma classe média sem a dimensão crítica do que ela representa.”³⁸ Quando o regime de exceção de 1964 enrrijece, Valente Jr diz que a cautela começa a reger a criação artística e literária e isso “concorre para que os concretistas se voltem para a pesquisa, traduzindo o melhor da poesia universal, a exemplo do provençal Arnault Daniel e do russo Vladimir Maiakovski”, um, ícone da poesia medieval inovadora, outro, da poesia moderna.”³⁹

Helba Carvalho, em sua Dissertação de Mestrado na Universidade de São Paulo (2002), diz que Augusto de Campos em “Pontos – periferia – poesia concreta”, de 1960, cita o termo “poesia concreta” pela primeira vez e que

diante das pesquisas sobre os rumos tomados pela literatura e, principalmente, pela poesia, com Mallarmé, Pound e Cummings, observa que os procedimentos adotados por esses poetas apontam para “um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma.”⁴⁰

Como vimos supra, Márcia Arbex relata que esses três poetas, somados a outros do Dadaísmo e de outras vanguardas e, mesmo, outras fontes (antigas e medievais) teriam sido os predecessores da nova poesia do intermédio do século XX. Carvalho vale-se, ainda, de Oliveira Bastos⁴¹ quem dizia que o poeta concreto não pretendia descrever a realidade, adequadamente ou não; ele queria mesmo é que a linguagem verbal descrevesse

o menos possível a fim de que, atenuado o seu poder de referência à realidade, o seu significado (termo final de um processo semiológico primário) possa ser transformado num significante, o poema concreto (termo inicial de um processo semiológico

³⁷ Idem, p. 90.

³⁸ Idem, p. 91.

³⁹ Idem, p. 96.

⁴⁰ CARVALHO, Helba. Da poesia concreta ao poema-processo: um passeio pelo fio da navalha. *Dissertação*. Universidade de São Paulo, 2002, 141p., p. 33.

⁴¹ No artigo “Bandeira e a poesia concreta”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1958. Suplemento Dominical.

secundário). É nesse sentido, creio eu, que devemos traduzir a afirmação de Haroldo de Campos, para quem o poema concreto não pretende uma comunicação de conteúdos e sim uma comunicação de forma.”⁴²

A intervenção de Helba Carvalho neste nosso estudo tem como, principalmente, focar naquilo já muito estudado sobre a Poesia Concreta – seus prógonos e a revolução formal e manifesta da linguagem, tudo isso em consonância com nosso propósito aqui.

Seguindo as tendências do Concretismo, nasce em Portugal o Movimento Experimentalista, em 1964, no primeiro caderno da revista *Poesia Experimental*. Ao mesmo tempo em que, para os experimentalistas, a palavra tem valor substantivo – a “palavra-objeto”, como a definem –, ela é também um dos outros muitos meios de comunicação poética. Ao lado de outras formas modernas de expressão da poesia – fônica, visual e gestual –, a palavra poderá ser acessória ou mesmo abolida.

Contudo, como escreve um dos fundadores do movimento, Melo e Castro,

para o [poeta] experimental as palavras são os “materiais, instrumentos e meio de comunicação”, não só de si próprias, como aventura da descoberta de novos campos semânticos. Dotando as palavras de plasticidade operacional ou seja de inventividade prática, determinar-se-ão os novos modelos lingüísticos mais perto das necessidades reais de uma comunicação dinâmica e de acordo com a complexidade estrutural das relações entre os homens e os homens e entre os homens e as coisas.⁴³

Percebe-se que é a palavra, enquanto signo, que regerá a manifestação estética dos dois movimentos, Concretismo e Experimentalismo. Entretanto, enquanto a Poesia Concreta leva ao extremo o culto à parte significativa do signo, a Poesia Experimental admite que, no plano do significado, o signo deverá ser mais explorado, perscrutando todos os campos semânticos possíveis. Uma clara demonstração disso é o ressurgimento de muitos dos valores estruturais do Barroco. Sobre isso, declara ainda Melo e Castro:

⁴² *Op. cit.* 2002, p. 41-42. Registre-se que Helba Carvalho faz uma acirrada crítica ao movimento, apontando as contradições de seus fundadores.

⁴³ MELO E CASTRO, E. M. *O próprio poético*. (Ensaio de revisão da Poesia Portuguesa atual). São Paulo: Ed. Quíron, 1973. (Série Crítica e História Literária), p. 13.

ao basear-se predominantemente numa operação gramatical para desencadear a inovação semântica, a Poesia Barroca (*e seus antecedentes portugueses de Garcia de Resende a Camões*) deve ser considerada como o verdadeiro fundamento do atual Experimentalismo Polivalente.⁴⁴

Está, dessa forma, nas palavras do próprio estudioso, a convalidação de que as novas estéticas se valem do passado e, no caso específico do material aqui apresentado – o *Cancioneiro Geral* e de seu poeta e coudel-mor Fernão da Silveira –, a evidência de seu papel embrionário.

Disso tudo, vê-se que o novo traz, em sua essência a marca do antigo. Já na Idade Média, e, principalmente no *Cancioneiro Geral*, podem-se encontrar elementos daquilo que seria explorado de forma inovadora pelos renascentistas, pelos poetas barrocos e, indo mais além, já em meados do século XX, pelos concretistas brasileiros e experimentalistas portugueses.

Os poetas palacianos tiveram acesso a obras greco-romanas e delas absorveram certos tipos de composição, como o labirinto, quanto à forma, e ainda certos elementos conceptistas, quanto ao conteúdo, apenas para citar alguns exemplos. No Barroco, esses elementos passam a ser próprios de toda a produção setecentista e elemento mesmo da visão conflituosa do homem de então.

No século XX, os poetas concretistas e experimentalistas tentam dar nova expressão a formas já cultivadas nos movimentos passados.⁴⁵ Essas formas são levadas ao leitor hodierno, para que as deglutam e a elas deem significado, conforme seu nível interpretante. É proposta das poesias modernas concretistas e

⁴⁴ Idem, p. 100. Grifos nossos.

⁴⁵ Haroldo de Campos declara no manifesto concretista: “Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte ‘perfeita’, ‘clássica’, do ‘tipo diamante’, e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um ‘barroco moderno’. Talvez esse neo-barroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas” (*Op. cit.*, 1975, p. 33). Na declaração, percebe-se o que se veio tentando demonstrar: pela tradição, os poetas recriam, renovam e, conseqüentemente, inovam. O sentido da citação é, sem dúvida, mais amplo, principalmente se se considerar o conceito de “obra de arte aberta”, conceito a que se dedicou estudar, por exemplo, Umberto Eco. No entanto, por mais que se relegue, também os concretistas e experimentalistas tomaram da tradição os caminhos para criarem uma nova poética.

experimentalistas que surja um diálogo entre o texto e o leitor,⁴⁶ daí que a palavra, como significante, seja cada vez mais escoimada de significados. É nesse nível de produção que se mesclam o novo e o antigo nas criações poéticas do Concretismo e do Experimentalismo. Se os temas se sofisticaram, dada a evolução tecnológica a que chegou o homem atual, as antigas formas são exploradas e readaptadas ao novo gosto estético.

Fernão da Silveira não foi, ele sozinho, predecessor de estilos literários que surgiram nos séculos que a ele se sucederam – um só artista ou uma só composição, parece, não tem todo esse poder, mas um conjunto de poetas e de obras, aliado a um contexto próprio, pode, sem dúvida, lançar as sementes do novo. É dessa forma que as composições inovadoras do Coudel-mor, somadas às de seus pares, permitiram que os poetas das próximas gerações colocassem em prática, com mais afinco, o que foi testado na recolha resendiana. Contudo, Silveira foi único e original. Único porque se destaca da massa de poetas presentes naquela coletânea; original porque desenvolveu com denodo suas qualidades de inovador pela diversificação de formas e temas de que se valeu para compor suas peças, pela ludicidade que aplicou a estas, calcada na diversidade de jogos de palavras e de formas, mostrando-se sempre atento às possibilidades que a palavra – instrumento de trabalho do poeta – oferece àquele que é criativo.

A visualidade nos poemas barrocos

Como é sabido, os barrocos, valendo-se de textos greco-alexandrinos e latinos, primaram por pesquisar e colocar em seus poemas a visualidade, aliando-a

⁴⁶ Assim se manifesta Ana Hatherly, quanto à postura do leitor da nova poesia: “A resultante mais imediata, e talvez a mais polémica das propostas da Poesia Concreta e, por extensão, da Poesia Experimental, diz respeito à mudança de perspectiva exigida ao leitor pelos novos textos produzidos” (HATHERLY, Ana. *Experimentalismo, Barroco e Neobarroco*. In: *A casa das musas*. Uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. [Teoria das Artes, no. 15], p. 189). E. M. de Melo e Castro diz: “Para o leitor (utente) do poema a questão será naturalmente de descoberta e aprendizagem da utilização do código específico, próprio dos materiais utilizados pelo poeta. E a pergunta é: como lerei eu este poema?” (MELO E CASTRO, E. M. *A poesia experimental portuguesa*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa. São Paulo, no. 1, 1998, p. 23). Registre-se que essas afirmações dos dois críticos portugueses valem para qualquer código de época – veja-se, somente como exemplo, as várias possibilidades de leitura que o labirinto de Silveira enseja a qualquer um, em qualquer época.

Dionísio de Ávila Varreiro, desembargador, tem a singularidade de ser uma produção com preocupações gráficas e efeitos lúdicos, em que “alguns estudiosos pretendem ver antecipação do vanguardismo moderno. É bastante sabido que o jogar com os grafismos não era novidade na época, donde as centenas de poemas em acrósticos, labirintos, anagramas, etc.”⁴⁸ Assim se apresenta o soneto, incluído na antologia organizada por Ana Hatherly em *A experiência do prodígio* (1998):

Dou pruden nobre, huma afáv
>to, >te, >no, >el,
re cien benign e aprazív
úni singular ra inflexív
>co, >ro, >el,
magnífi precla incomparáv
Do Mun grave Ju inimitáv
>do >is >el
admira goza aplauso incrív
po a trabalho tan e t terrív
>is >to >am >el
da promp execuç sempre incansáv
Voss fa senhor sej notór
>a >ma >a >ia
l no cli onde nunc chega o d
ond de Ere só se tem memór
>e >bo >ia
para qu gar tal, tanta energ
Po de toda es Terr é gentil glór
>is >ta >a >ia
da ma remo sej uma alegr⁴⁹

Nesses *versus concordantes*, “as sílabas da linha central são comuns à primeira linha como à terceira. Em português são comumente chamados de “versos leoninos multiplicados porque, quase sempre, as palavras dos versos rimam entre

⁴⁸ CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: UNESP, 1993, p. 125.

⁴⁹ Idem, p. 124-125; HATHERLY, Ana. *A experiência do prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses), fig. 30. Tomou-se a liberdade de fazer algumas modificações, seguindo sempre a lição de Hatherly, a qual é um *fac-símile* da poesia como originalmente publicada. As modificações foram apenas na questão de correção de falhas apresentadas na edição de Rogério Chociay.

si.”⁵⁰ Parece correto o que comentou atrás o estudioso Rogério Chociay: a preocupação é, primeiramente, a de brincadeira de palavras e imagens, apesar do tom laudatório. Sabe-se da engenhosidade e criatividade de Gregório de Matos e, também, de sua sagacidade e ironia – as quais se percebem pela profusão de qualidades do louvado, que chega a beirar o chiste. Apesar de prevalecer a ludicidade, por trás de toda cor laudatória empregada no poema há uma outra, que é criticar pelo exagero composicional.

Em artigo na *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (1998), Ana Hatherly comenta o fenômeno do surgimento de novas formas aliadas ao ressurgimento de formas antigas que focam na poesia visual. A estudiosa diz que a complexidade sociocultural, provavelmente devido à dominação castelhana sobre o reinado português depois do desaparecimento de D. Sebastião, propicia, por trás da produção barroca, o aparecimento de uma poesia que remonta “pelo menos aos poetas gregos alexandrinos e tendo sido largamente praticada durante a Idade Média, com a divulgação da imprensa ganha nova força, atingindo uma enorme difusão nos séculos XVI, XVII e XVIII”.⁵¹ Diz mais, agora sobre o ressurgimento dessa poesia visual barroca no contexto do Concretismo brasileiro e do Experimentalismo português:

Como todos os movimentos artísticos, a poesia barroca teve o seu momento áureo, o seu período de decadência e o seu estágio no limbo do esquecimento. Na segunda metade do século XX, os poetas Concreto-experimentalistas contribuíram para o ressurgimento de alguns dos aspectos mais criativos da poesia barroca, destacando-se a versatilidade linguística, a criatividade imagística, o culto do ludismo e a visualidade do texto. Na Poesia Experimental Portuguesa esses aspectos assumiram valor de estandarte cultural e até político, para poetas como E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly que se empenharam na defesa do que de mais válido encontraram no Barroco poético, e o mesmo fizeram no Brasil poetas como Affonso Ávila e outros.⁵²

⁵⁰ FONDA, Enio Aloisio. Maneirismos formais na poesia tardia. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 25, p. 117.

⁵¹ HATHERLY, Ana. A poesia barroca portuguesa. In *Revista do Centro de estudos portugueses*. Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa, n. 1, 1998, p. 13.

⁵² Idem, p. 13-14.

Na mesma revista de 1998, E. M. de Melo e Castro diz que a visualidade surgida no fim do século XX reconquistou

um lugar de preponderância tal como já em outras épocas tinha tido (embora com outros suportes e códigos) não é mais que uma verificação que a pesquisa histórica está revelando, desde o período Barroco, passando pela Idade Média e indo até Alexandria (com Símiás de Rodes) e à escrita hieroglífica egípcia. Sobre as afinidades entre os aspectos visuais da poesia Barroca e a poesia Experimental devem ser referidos os livros de Ana Hatherly *A experiência do prodígio* [...] e *A Casa das Musas* [...], obras estas que são o resultado de uma longa pesquisa histórica e permitem que se fale com rigor de uma “arqueologia” da poesia experimental e visual da segunda metade do século XX.⁵³

Quisemos fazer esses registros de Ana Hatherly e Melo e Castro principalmente porque ambos recorrem àquilo que vimos desenvolvendo neste artigo: a visualidade explorada na Antiguidade, no Barroco e, bem à frente, no Concretismo e Experimentalismo. Registre-se que esse fato vai ao encontro substancialmente do estudo do poema-labirinto do poeta palaciano e humanista Fernão da Silveira, como pretendemos demonstrar a seguir.

Um labirinto medieval. Aproximação ao concretismo?

O poeta palaciano Fernão da Silveira, durante o Quatrocentos português, escreve um singelo poema que, pela sua estrutura labiríntica, destaca-se entre as mais de oitocentas composições compiladas no extenso *Cancioneiro Geral*. Esse poema visual incita o leitor pela disposição com que se apresenta na folha em branco. O olhar é o primeiro a ser estimulado, convidando o leitor a conhecer o que a forma inusitada terá a dizer quanto ao conteúdo. Uma investigação perspicaz fará com que, além do impacto visual, se veja o poema como mostra da criatividade que um artista pode desenvolver, usando material comum a seu trabalho, a palavra.

O poema assim se apresenta já na primeira edição do *Cancioneiro* de Resende e vem intitulado “Outra sua” (CGGR, I, 45):

⁵³ *Op. cit.* 1998, p. 23.

Senhora	graciosa,	discreta,	eicelente,
sentida,	humana,	d'amores	immiga,
garnida	d'oufana,	d'honores	amiga,
d'agora	fermosa,	secreta,	prudente,
excrude	em vós tacha	castigo	manante,
perfeita	bondade,	inteiro	enxemplo,
sogeita	à verdade,	verdadeiro	tempo
virtude	vos acha	consigo	costante.

Provavelmente Fernão da Silveira tenha escrito este poema para sua devota Felipa de Vilhana, para quem muitas vezes conduzia justas (torneios poéticos, em analogia ingênua às competições armadas entre cavaleiros da Idade Média) em que costumava fornecer a glosa ou tema para que a ela fossem dedicados poemas. Não raramente o juiz era a própria dama. Observe-se um trecho de uma trova que Silveira dedica àquela dama: “Trove quem souber trovar [...] / a dama mais singular, [...] esta é a de Vilhana / Dona Felipa, que dana / minha vida por amores” (CGGR, 567, v. III).

A composição rítmica dos quatro primeiros versos, tanto na vertical quanto na horizontal, tem sonoridade acentuada para cima ou para a direita:

Senhora/graciosa/discretaei/ceiente
sentida/humana/d'amores/immiga,
garnida/d'oufana/d'honores/amiga
d'agora/fermosa/secreta/prudente:

Declamando-se os quatro últimos versos, a sonoridade é mais branda, para baixo ou para a esquerda:

Excrudeem/vós tacha/castigo/manante,
perfeita/bondade/inteiro/enxemplo,
sogeitaa/verdade/verdadeiro/tempo,
virtude/vos acha/consigo/costante.

É o ritmo da dança – *tänzerischer Rhythmus* no conceito de Wolfgang Kayser: um ritmo vigoroso “mais forte nos acentos, a exactidão maior dos *kola*⁵⁴ e a função mais

⁵⁴ “Chama-se ‘kola’ [os] agrupamentos autênticos do verso, delimitados por pausas perceptíveis. O que forma a unidade do ritmo não são as distâncias entre os acentos, com as suas simples relações numéricas, mas sim os *kola* [...]”. O “ritmo dançante” assemelha-se ao “ritmo fluente” (*fliessender Rhythmus*) e, de certa forma, está presente no poema do Coudel-mor, já que se caracteriza pela “leveza e semelhança das pausas, a forte correspondência dos *kola*, a função importante dos versos

importante das pausas mais diferenciadas. Perante a macia fluidez, na totalidade distingue-o uma forte tensão.”⁵⁵ Observe-se, nessa análise rítmica, que, aparentemente, o adjetivo “verdadeiro” quebra a harmonia binária do poema, o que leva a se considerarem dois aspectos: ou a última sílaba une-se à próxima da palavra “tempo”, o que seria mais uma prova da tão comentada irregularidade versificatória dos poetas palacianos, ou o que parece mais condizente com a inovação e com o uso constante pelos autores quatrocentistas – valeu-se Silveira do “pé quebrado”, se se considerarem as duas primeiras colunas uma redondilha menor. Isso não seria incorreto, uma vez que o labirinto permite múltiplas leituras. Parece estar descartada, dessa forma, a possibilidade de defeito de elaboração, mesmo porque o trabalho composicional desta cantiga não revela improvisação, haja vista a preocupação com a disposição gráfica do poema.

Mylla Maggi Vieira da Costa (2019) faz um estudo em que o foco é a dança, a performance, na poesia. Mylla Maggi comenta que a performance-escrita ocorre em consonância com o espaço-tempo; isso permite contextualizar “a dança como um discurso poético, assim como a poesia concreta, e relacionamos por meio de uma encruzilhada de elementos semelhantes as duas formas de fazer poesia.”⁵⁶ A autora fez esse preâmbulo para reforçar a questão da dança na escrita da poesia concreta. Entre esta e a dança, configura-se a espacialidade. Com o atravessamento “no/do espaço, ambas as formas de escrita encontram-se em um coeficiente comum na organização das palavras-ações em um espaço” [...]. A desorganização – ou nova forma de organização – das palavras-ações em uma nova forma de performance do discurso faz com que o fazer poético aconteça, seja ele na dança ou na poesia escrita.⁵⁷ Aspectos relacionados à performance da poesia e do corpo são percebidos

quanto ao ritmo [...]. Não é difícil reconhecer até que ponto são favoráveis os versos curtos ao ritmo fluente [...]. Também as estrofes curtas, regulares, em si de estrutura mais simples e solta, se mostram vantajosas: os versos seguem-se quase sem tensão e sem subordinação complicadas.” KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. (Introdução à Ciência da Literatura). 6 ed. Revisão Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, Ed., 1976. Coleção Studium, p. 283).

⁵⁵ Idem, p. 283.

⁵⁶ COSTA, Mylla Maggi Vieira da. Poesia que dança: a performance da poesia concreta e o corpo poético. *Trabalho de conclusão do curso de Letras - Língua Portuguesa da Universidade Federal da Paraíba - UFPB*, 2019. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/14469>. Acesso em 24 mar., 2024, p. 8-9.

⁵⁷ Idem, p. 23.

quando o corpo que dança proporciona a ‘percepção de significados contínuos de percepção da palavra’ e isso permite entender o corpo que move como uma escrita que se organiza a partir das ações em acontecimento que estruturam significações ao se relacionarem com o fluxo de acontecimentos que o atravessa.⁵⁸

Mylla Maggi diz que não há elemento aleatório na poesia concreta – o espaço, por exemplo, “passa a ser um elemento textual a ser vivido”. Finalizando a interação poesia concreta-dança, Vieira da Costa afirma:

Os modos de perceber a poesia e a dança exigem a sensibilidade de perceber como os movimentos de organizações dos corpos compõem formas de pensamentos-ações que dão materialidade ao texto. As formas de escrita geram situações para acontecimento das palavras e proporcionam experiências de leituras.⁵⁹

Quanto à melodia que o poeta palaciano coloca em seus versos, que fazem o ritmo da dança, remete-nos a mais um dos preceitos da Poesia Concreta: a exploração do significante da palavra, i.é, a exploração dos conteúdos sonoro e visual. E. M. de Melo e Castro diz que “os clássicos usavam as palavras para dizer só o que elas podiam dizer, mas com o objetivo de conseguir um enunciado perfeito e verdadeiro cuja perfeição e verdade fosse superior (*sic*) à das palavras empregadas”; contudo, “para o experimental as palavras são os ‘materiais, instrumentos e meio de comunicação’”

[...]. Dotando as palavras de plasticidade operacional ou seja de inventividade prática, determinar-se-ão os novos modelos lingüísticos mais perto das necessidades reais de uma comunicação dinâmica.”⁶⁰

Atrevemo-nos a ver no poema de Silveira uma mescla de classicismo e de experimentalismo, como relatado por Melo e Castro.

Retornando ao poema-dança de Fernão da Silveira, temos que ele ousou, em meio àquela verbosidade própria das poesias palacianas, criar uma obra que uniu a singeleza do sentimentalismo lírico-amoroso – a expressão da emotividade do “eu”,

⁵⁸ Idem, p. 23-24.

⁵⁹ Idem, p. 34.

⁶⁰ *Op. cit.*, 1973, p. 13.

própria de uma “poesia natural” –, à poesia de realização, própria do tipo artificial, como definido por Max Bense. Segundo Bense, a diferença essencial entre “poesia natural” e “poesia artificial” está apenas no modo de produção, uma vez que o poeta, em ambos os casos, trabalha com as palavras. O pressuposto da poesia natural é o conceito hegeliano de consciência poética pessoal,⁶¹

uma consciência que possui vivências, experiências, sentimentos, lembranças, pensamentos, representações de uma faculdade imaginativa, etc. [...] Cada palavra, que ela expressa, sucede à experiência do mundo de um eu, e mesmo a posição estética assim atribuída a cada palavra pode ser compreendida, ainda, como um reflexo desse mundo.⁶²

Na “poesia natural”, determinadas classes de palavras (por exemplo, substantivos, verbos e adjetivos) gozam de certa posição preferencial em relação ao conteúdo semântico, que em geral comparece como portador do estético.⁶³ De acordo com o autor, para concluir o processo de comunicação, a poesia natural deve ser declamada.⁶⁴

A “poesia artificial”, por sua vez, é

aquela espécie de poesia na qual [...] não há nenhuma consciência poética pessoal [experiências, vivências, sentimentos, lembranças, etc.]; não há, portanto, nenhum mundo preexistente e em que o escrever não é mais um processo ontológico, através do qual o aspecto-do-mundo das palavras possa referir-se a um eu.⁶⁵

Para a “poesia artificial”, só existe uma origem material: os textos. O programa da “poesia artificial” compreende três direções: a estatística (frequência de palavras), a estrutural (classes de palavras e sua ordenação) e a topológica (relação de analogia e deformação das palavras, entendendo-se *deformação* pela transformação das palavras em relação ao seu sentido original). Exemplos de “poesia artificial” seriam

⁶¹ BENSE, Max. *Pequena Estética*. (Org.) Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Estética), p. 181-182.

⁶² Idem.

⁶³ Para Bense, na poesia natural, essas classes de palavras são selecionadas para formar o estético; já na poesia artificial, “a realização material das palavras [...] coincide com a estética” [...] pois, “as palavras estão *a priori* em posição de igualdade” (Idem, p. 184-185).

⁶⁴ Idem, p. 184, *passim*.

⁶⁵ Idem, p. 182.

as poesias concreta, serial, matemática, cibernética etc.

A “poesia artificial” assume, entretanto, traços da poesia natural quando as sequências de palavras proporcionam um sentido. Em direção inversa, a poesia natural assume traços da artificial quando, por exemplo, há manipulação material precisa do ritmo e do metro.

Utilizando esse moderno recurso de análise poética, pode-se vislumbrar no poema do Coudel-mor uma mescla do *natural*, pelo seu lado conteudístico, e uma do *artificial*, pelo seu lado formal. Se as classes de palavras – os adjetivos, no caso específico desse poemeto – gozam de posição preferencial em relação ao fundo semântico, denotando poesia natural, o uso trabalhado destes mesmos adjetivos denota poesia artificial: em seu programa estrutural a sequência selecionada é muito bem determinada. Seu poema é natural porque pode ser interpretado⁶⁶, mas artificial porque é poesia de realização. Se deve ser declamada para concluir o processo de comunicação, traço da poesia natural, porque aqui as palavras são reflexo do mundo do poeta, a precisão do ritmo, do metro e da rima traçam a elaboração de uma poesia artificial, voltada para si mesma, interessada na construção poética, interessada em ser ouvida, cantada, dançada – o que importa é a magia sonora que foi criada pelo signo.

Se, quanto ao tema, Fernão da Silveira não foge ao convencionalismo da poesia palaciana – e do amor cortês – quanto à forma e à criação poética, ele extrapola o comum das composições da época. Este poeta palaciano cria um poema, cujo ponto de partida é a “Senhora”, sua devota, que pode ser lido tanto na vertical, sendo por isso harmônico, quanto na horizontal, daí ser melódico, com o mesmo sistema de rimas e ritmo, além de permitir uma leitura alternada, sem perder a intencionalidade e principalmente a musicalidade. Essa possibilidade de múltiplas leituras está presente no ideário do Concretismo do século XX, assim como, antes,

⁶⁶ “A poesia natural pode e deve ser interpretada, porque na maioria das vezes só com a interpretação se tornam perceptíveis, de um lado, a relação com o eu, e, de outro, o aspecto-do-mundo que há nas palavras, concluindo-se, assim, o processo comunicativo. Como a essência da interpretação consiste, principalmente, no estabelecimento da relação com o eu e do aspecto-do-mundo de um texto, ou seja, no apelo ao que chamamos processo ontológico (o que não existe na poesia artificial), para esta uma interpretação não tem sentido” (Idem, p. 185).

no ideário do Barroco. Já o poema concretista permite ao leitor explorar as diversas possibilidades de leitura, ora na horizontal, ora na vertical e até na diagonal, assim como o poema que Silveira dedicou a sua senhora.

Esse recurso foi também utilizado por Camões, como se pode ver no seu poema “Estanças na medida antiga, que têm duas contrariedades, louvando e deslouvando uma dama”:

Vós sois uma Dama Das feias do mundo; De toda a má fama Sois cabo profundo.	Do grão merecer Sois bem apartada; Andais alongada Do bem parecer.
A vossa figura Não é para ver; Em vosso poder Não há formosura	Bem claro mostrais Em vós fealdade: Não há i maldade Que não precedais.
Vós fostes dotada De toda a maldade; Perfeita beldade De vós é tirada.	De fresco carão, Vos vejo ausente; Em vós é presente; A má condição.
Sois muito acabada De taixa e de glosa: Pois, quanto a formosa Em vós não há nada.	De ter perfeição Mui alheia estais; Mui muito alcançais De pura razão. ⁶⁷

Aqui, como em Silveira, o tema é a mulher; entretanto, Camões materializa a dualidade da dama pela leitura múltipla: na horizontal, apresenta-se louvada, suas qualidades positivas são realçadas; na vertical, o poeta a deslouva, mostrando suas qualidades negativas. No poema de Silveira, a concretização está nos dois únicos substantivos concretos: senhora e templo, se bem que “senhora” é uma apóstrofe, aquela com quem o poeta fala. Sua Senhora é comparada a um templo, em que cabem todas as qualificações – os adjetivos e substantivos abstratos – que usa para enaltecê-la.

⁶⁷ MACHADO, Irene A. *o romance e a voz*. A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995. (Série Diversos), p. 191. Optou-se por essa versão, tirada das *Obras de Luís de Camões*, por facilitar a visualidade da forma labiríntica (*OBRAS de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmão, 1970).

A ousadia no poeta renascentista está justamente na possibilidade de reprodução do poema: na leitura horizontal, usa a *medida nova*, recurso cultivado pelos renascentistas, mas com tema e visão da mulher próprios das cantigas trovadorescas; entretanto, na vertical, adota as *redondilhas menores*, recurso das antigas canções medievais, e revoluciona a temática: a mulher é apresentada grotescamente, fugindo, portanto, da visão nobre e suave que eram atributos da mulher medieval. Apresenta, então, uma visão satírico-trovadoresca do sexo feminino.

Segundo Irene A. Machado, quando as finalidades sérias desaparecem “podem ocorrer composições totalmente inovadoras, que se chocam com os padrões poéticos consolidados,⁶⁸ como Bakhtin entende ter ocorrido na Idade Média ao analisar textos ambíguos divulgados pela Igreja e pelos poetas medievais. A revolução modernizante se deu em Camões tanto na estrutura do poema, quanto no conteúdo (ambiguidade do tema); em Fernão da Silveira, deu-se somente na forma, já que sua dama ainda é aquela cantada nas cantigas medievais.

Quanto às funções da linguagem neste labirinto, é claro que a poética se sobrepõe: a metonímia através da materialização (a palavra “templo” é sinônimo das virtudes daquela que o poeta exalta, logo templo é a materialização de sua Senhora); a musicalidade, através do jogo de palavras e pelo som imitativo da dança, como que materializando-a; pela forma, principalmente: audaciosa, múltipla em suas possibilidades declamatórias. É patente a função conativa como secundária: o poeta fala com o outro, aquele ser virtuoso, cheio de qualidades. Para isso, usa os pronomes “vos”, “consigo”, além da adjetivação excessiva desse outro.

Interessante observar neste poema a parataxe do espaço, como definida por Décio Pignatari: o espaço é não linear, em que não só se lê o poema, mas também se veem as palavras no espaço, como se fossem concretas, objetivas. A parataxe do espaço é outra característica da Poesia Concreta, parataxe que foi utilizada pelo poeta palaciano: os brancos da folha de papel e a própria disposição das palavras no papel adquirem um significado. Como colunas templais, as palavras como estão nos

⁶⁸ Idem, p. 194.

versos também materializam (concretizam) sua dama devota.

Contudo, outros três preceitos da Poesia Concreta não estão presentes no poema aqui apresentado: a abolição do verso; a rejeição ao lirismo; e a rejeição ao tema. No entanto, o poemeto palaciano tem a ver com a aplicação do significado no Experimentalismo português. O claro aproveitamento do espaço, a exploração do significante da palavra e a possibilidade de múltiplas leituras da composição permitem-nos ver nesta pequena peça do *Cancioneiro Geral* “ecos” da modernidade. Isso nos faz enxergar neste poema algo de moderno, como uma visão inovadora do mundo, e indícios do Concretismo ao “tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” (Manifesto da PC).

Fazem-se necessárias algumas referências quanto à questão do lirismo da composição escolhida com relação ao Concretismo. Ambos nasceram num período de novas conquistas tecnológicas. Se no fim da Idade Média, a cidade ainda não se desenvolvera como a conhecemos hoje, é verdade que o ambiente restrito e fechado das cortes palacianas somente poderia proporcionar o culto ao lirismo clássico: poemas curtos, com expressão de sentimentos e pensamentos do próprio poeta. Fernão da Silveira não foi original ao montar esse seu poema quanto ao lirismo exacerbado; contudo, ousou ser moderno pela originalidade da construção formal de seu poema, aliando o clássico ao moderno. Na Poesia Concreta, o abandono do lirismo se dá, como relata Salete de Almeida Cara, porque “o poeta moderno, jogado na grande cidade cosmopolita, percebe [...] os contornos ilusórios da antiga crença: a crença numa relação, plena de sentido, entre poeta [...] e realidade.”⁶⁹ Mas uma coisa une esses dois tipos de poesia, como relata a própria estudiosa:

O lirismo é uma maneira especial de recorte do mundo e de arranjo da linguagem [...]. Mas para o poeta moderno [...] a “poesia lírica” vai-se concretizar [...] no “modo como” a linguagem do poema organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos.⁷⁰

Isso vale não somente para a poesia moderna, mas também para a poesia lírica, em

⁶⁹ CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 4 ed. São Paulo: Ed. Ática, 1998. (Série Princípios, n. 20), p. 6-7.

⁷⁰ Idem, p. 7-8.

especial a composição estudada neste artigo. E mais ainda, se “na poesia moderna [...] o ‘sujeito lírico’ é o próprio ‘texto’, e é no texto que o poeta real se transforma em ‘sujeito lírico,’”⁷¹ no caso do poema de Silveira, percebemos que o próprio texto – pelo uso inusitado do significante das palavras – é coadjuvante do sujeito lírico, o poeta.

Nossa análise não estaria completa se não pudéssemos demonstrar a dualidade dessa Senhora que é “d’honores amiga”, mas “d’amores imiga”. Aqui o poeta usa o recurso da paronomásia: dentro de *imiga* está *amiga*. No caso de Silveira, a paronomásia aqui tem o intuito de mostrar a ambiguidade de sua dama: ela, tão cheia de atributos virtuosos, não o ama, pois é “d’amores imiga”!

Ainda, como forma de construção poética, válida para qualquer movimento literário, achamos que o conceito de construção defendido por Mallarmé se encaixa no foco de nossa análise. De acordo como Melo e Castro,

assim ele [o poeta] constrói uma sintaxe espacial, em que as imagens verbais funcionam como notas musicais, numa síntese espaço-sonora que sugere uma cosmogonia de dualismos e contradições que se organizam e desorganizam no potencial sígnico da página em branco. Com esta descoberta, Mallarmé transformou a linguagem⁷².

Esse processo de construção, espacial, imagético, sonoro, remete-nos à poesia vanguardista desse pequeno poema-labirinto de Fernão da Silveira, em analogia à Poesia Concreta. Melo e Castro utiliza-se da(s) expressão(ões) de Décio Pignatari para uma definição de poesia, que não se encaixa apenas na Poesia Concreta: “o olhovivo ouvê [...] ou seja, a síntese verbivocovisual.”⁷³ Este ver, ouvir e falar (no caso específico do poema palaciano aqui apresentado, “cantar”, tão cultuados na poesia contemporânea foi utilizada pelo poeta palaciano. O uso da espacialidade em sua composição faz um “casamento” destas três potencialidades da poesia: ver, ouvir e cantar.

Ainda, Melo e Castro, em seu *Literatura portuguesa de invenção*, defende que

⁷¹ Idem, p. 48.

⁷² MELO E CASTRO, E. M. *Literatura Portuguesa de Invenção*. São Paulo: Difel, 1984, p. 15.

⁷³ Idem.

se pode caracterizar quatro tipos de escrita de invenção: a “descrita”, a “inscrita”, a “rescrita” e a “sinscrita”. Relacionamos esta última ao poema de Fernão da Silveira e à Poesia Concreta, pois

a sinscrita é [...] a escrita do poema visual sintético, que é único na sua qualidade de arquétipo sinestésico de todas as escritas, constituindo a matriz do ‘texto de invenção total’, que ganha plena autonomia sígnica através das suas qualidades [...] de tensões temporais (sonoras) e espaciais (visuais), mas também imagéticas e pulsionais.”⁷⁴

Compara a sinscrita ao sinsigno de Peirce quanto à sua existência concreta, que age como signo através de suas qualidades. Nosso campo de estudo abrange estas qualidades do movimento literário da Poesia Concreta (que é literatura de invenção, como define Melo e Castro) e no poema de Silveira, já que suas qualidades se revelam pela sua existência concreta, plena de tensões sonoras, visuais, imagéticas e pulsionais. Essa concretização se dá pela transformação que o poeta faz da poesia em música (usa o binarismo para ligar seu poema à dança), da poesia como elemento visual (as colunas verticais remetem ao tema), o significante da palavra tem papel principal na construção poética de seu poema.

Como proposta do trabalho, também desenvolveremos nosso parecer que, por ser moderno, o poema de Silveira traz indícios da Poesia Concreta. Demos na análise acima vários índices dessa relação entre o poema de Silveira e a Poesia Concreta, quais sejam: a possibilidade de múltiplas leituras, a exploração do significante da palavra e o aproveitamento do espaço. Um outro recurso parece-nos evidente: o poema assume a forma de dobradura pela ocupação do espaço em branco da folha de papel; aqui o artista torna-se um artista gráfico.

Passemos agora a discutir alguns tópicos levantados por Melo e Castro nos livros citados acima, principalmente o primeiro. Com relação à questão da imagem, diz que Octavio Paz “designa por imagem toda a forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta profere e cujo complexo constitui um poema.”⁷⁵ Para Melo e Castro isso é uma tautologia, já que os materiais com que o poeta faz poesia são pré-

⁷⁴ *Idem*, p. 18.

⁷⁵ *Op. cit.* 1973, p. 61.

existentes e é com essa apropriação deles que reconstitui o real imediato; “deste modo tudo o que o poeta diz são imagens,”⁷⁶ mas até serem imagens poéticas depende de como ele organiza a estrutura de sua obra.

Mais adiante, usa o conceito de Johannes Pfeiffer sobre a imagem: “na poesia não se trata de uma figuração estática mas sim em movimento, em devenir; o que importa não é propriamente a inteligibilidade mas sim o seu dinamismo.”⁷⁷ Usa o autor essas afirmações relativas à imagem para dizer que na Poesia Concreta a construção ideogramática abandona todo e qualquer discurso à procura de uma “sintaxe plástica”. E ainda que se um “tipo de vocábulo usado por cada poeta pode dizer-nos alguma coisa sobre [ele], também o estudo do tipo de imagem usado numa dada época está relacionado com o clima sociológico e emocional dessa mesma época.”⁷⁸

Karoline Biscardi Santos, em artigo sobre o ideograma no periódico *Revele*, diz que o poema de Mallarmé *Un coup de dés* (1897) dá início a uma busca pela exploração do espaço e da tipografia, aplicada à poesia “busca esta que influenciou, entre outros movimentos literários, o Concretismo, considerado por Inês Oseki-Depré “o primeiro movimento de vanguarda brasileiro de repercussão internacional.”⁷⁹ Tanto Pignatari quanto Augusto e Haroldo reconhecem que o “método ideogrâmico de compor” de Ezra Pound influenciou a poesia concreta.

Pound teria sido o fundador da teoria do ideograma aplicado à poesia, a partir da publicação, em 1919, dos escritos de Ernest Fenollosa a respeito da utilização poética dos caracteres chineses, ou ideogramas. A importância do ideograma enquanto instrumento para a composição poética concretista deriva de sua consonância com propostas do movimento, tais como a ênfase na visualidade significativa, a busca pela comunicação de estruturas-conteúdos e o apreço pelas relações entre as formas.⁸⁰

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem, p. 71.

⁷⁸ Idem, p. 72-73.

⁷⁹ SANTOS, Karoline Biscardi. O ideograma e a poesia concreta brasileira: um estudo de dois poemas de Haroldo de Campos. *ReVeLe* - nº 2 - Jan/2011, p. 1. O trabalho referido de Inês Oseki-Depré é: “Haroldo de Campos, ou a educação do sexto sentido.” In: CAMPOS, Haroldo de. *Melhores poemas*. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000.

⁸⁰ Idem, p. 2.

Santos comenta que Fenollosa compara a “palavra” chinesa à palavra ocidental: “Lendo o chinês, não temos a impressão de estar fazendo malabarismo com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino”, nas palavras de Fenollosa.⁸¹ Há algumas diferenças entre os ideogramas e as letras ocidentais; a letra representa um som, compõe uma palavra e forma uma ideia; o ideograma também representa um som, mas são únicos e tem um significado também único. Mas, para formar uma ideia complexa, há de se sobrepor uns aos outros, “o que não prejudica sua autonomia, já que dois ideogramas sobrepostos são, na verdade, um novo ideograma que explicita a relação entre os elementos que o formam.” Assim como as letras, a sintaxe chinesa também apresenta diferenças;

embora a distinção entre funções sintáticas no idioma chinês também se dê pela ordem das palavras na sentença, assim como nas línguas neolatinas, no chinês as palavras conectoras – conjunções, preposições etc. – são, na verdade, verbos enfraquecidos. No chinês, predominam substantivos e verbos sobre as outras partes da oração, sendo esta uma das metas da poesia concreta. Daí a afinidade do chinês com as propostas concretistas de abolição da sintaxe lógico-discursiva acompanhada da adoção de uma sintaxe sintético-ideogrâmica.⁸²

Vimos então o porquê de os concretistas apreciarem os ideogramas e tentarem fazer com que seus poemas se assemelhem a eles. Karoline Santos lembra que o funcionamento da metáfora e as “investidas de Fenollosa contra a lógica aristotélica, presente nos idiomas indo-europeus”, é que “Pound adota, em *Cantares*, os princípios de estrutura do idioma chinês, sem, no entanto, abrir mão completamente da sintaxe discursiva.”⁸³

Outro item desenvolvido pelo poeta e estudioso português Melo e Castro que nos dá base para a análise do poema de Silveira e a relação com a Poesia Concreta é o “rigor”. Afirma o estudioso que num texto “altamente organizado e condensado” cada palavra tem uma função própria e sua relação com o texto como um todo influenciará na sua “temperatura semântica”. O poeta, ao dar importância à

⁸¹ Idem.

⁸² Idem, p. 3.

⁸³ Idem, p. 4.

disposição das palavras no texto, estará observando os princípios do “rigor” na criação poética, o mesmo, conforme Melo e Castro, observado pelos poetas concretistas. Estes consideram a palavra “sob o aspecto ‘físico, espacial e visual’”;⁸⁴ dessa forma, eles organizam não um discurso, mas sim um objeto que, pela sua estrutura visual e sonora, “cria uma entidade todo-dinâmica-verbi-voco-visual [...] de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema.”⁸⁵ É assim que o poema e o objeto concretos são criados de forma rigorosa e objetiva.

Essa questão do rigor, da forma como o autor a relaciona à poesia concreta, pode ser observada no poema de Fernão da Silveira. Se há ainda lirismo e preocupação temática (próprios da poesia medieval e da palaciana), há mais do que isso: há uma preocupação rigorosa com a escolha das palavras e como elas aparecerem em seu texto. Torna-se assim um objeto mais que um discurso, pois as palavras por ele usadas estão à disposição do poema.

Melo e Castro defende, ainda, que a poesia Barroca, os poemas do *Cancioneiro* de Garcia de Resende e as de Camões, por se basearem “predominantemente numa operação gramatical”⁸⁶ deverão ser consideradas fundamentos do atual Experimentalismo Polivalente. Para ele, esse experimentalismo está ligado à poesia concreta, que em Portugal chega àquela denominação (Experimentalismo). Temos aí, então, mais um argumento decisivo, quando propomos que, no poema aqui analisado, o poeta palaciano – por ser moderno como afirmamos e procuramos provar acima – usou de alguns princípios que séculos mais tarde desencadearia na Poesia Concreta.

Em *Literatura portuguesa de invenção*, E. M. de Melo e Castro analisa mais intensamente o papel vanguardista do artista e o modo de construção da literatura moderna de “invenção”. Fornece-nos dados, alguns já levantados em *O próprio poético*, que nos ajudam a fundamentar nosso argumento apresentado aqui. O estudioso afirma que, se a história, a cultura, a civilização, a ideologia e até a moda influenciam a produção literária, esta, por sua vez intervirá nesses modos

⁸⁴ *Op. cit.*, 1973, p. 81-82.

⁸⁵ *Idem*, p. 83.

⁸⁶ *Idem*, p. 100.

civilizatórios. E o fundamento desta influência está na capacidade mimética de representação da sociedade que só o artista à frente de seu tempo torna possível. Para ele, “se o princípio da mímese permitiu a invenção da literatura, o princípio da construção permite a literatura de invenção.”⁸⁷

Castro retoma, ainda, neste segundo livro os temas da imagem e do rigor como coadjuvantes da criação literária. Desenvolve mais amplamente a questão da imagética afirmando que as imagens são um dos meios que a mente possui para criar as ideias; as ideias construtivistas permitem afirmar que a Arte possui os meios que influenciam o curso da existência “enriquecendo o seu conteúdo e estimulando a sua energia.”⁸⁸ Já quanto ao rigor, cita Edgar Allan Poe, o qual falava da necessidade de o poeta se distanciar emocionalmente de seu assunto para poder descrevê-lo de forma o mais objetiva possível, ficando no contrário ao do espírito poético. “Quanto à escrita do poema, ela deve começar por estabelecer um plano ou projeto rigoroso de que o poeta não pode se envergonhar.”⁸⁹

As discussões sobre o rigor e a imagem apresentadas neste livro de Castro têm por objetivo embasar sua teoria sobre a poesia experimental portuguesa, que tem fonte no Concretismo brasileiro. Na Poesia Experimental, o rigor se apresenta através das formulações matemático-linguísticas de uma análise de combinação de sintaxe nova e o desenvolvimento de um programa rigoroso. Este programa seria parte estrutural do poema e o núcleo a ser desenvolvido.

Relacionando as novas concepções de imagem e rigor feitas neste seu livro, tentemos verificar semelhanças e dessemelhanças de produção no poema de Silveira, à luz daquelas concepções. Acreditamos que, uma vez que as imagens criam ideias, Silveira as colocou no seu poemeto de forma original: a adjetivação exagerada cria a imagem de uma dama virtuosa, a sua devota, e a ideia de que o eu lírico tem dessa dama é a de inacessibilidade, pois seus atributos a fazem resguardar-se num templo, que é a base de sua composição (recordando: a metáfora predominante é a de que sua senhora é o templo onde todas as suas virtudes podem ser cultuadas).

⁸⁷ *Op. cit.*, 1984, p. 7.

⁸⁸ *Idem*, p. 22.

⁸⁹ *Idem*, p. 13.

O rigor criativo como proposto por Poe em *A filosofia da composição* e em *O princípio poético* utilizados por Melo e Castro parece-nos propício à nossa análise. Se há, no entanto, emotividade própria da poesia medieval e palaciana – uma vez que a devota do poeta é louvada de forma exagerada por uma série de adjetivos e substantivos abstratos –, a rigurosidade se dá pela forma inovadora, com a qual construiu seu poema, observando, programando até, as palavras com que seria montada a peça.

Como finalização dessa parte, avaliemos o que diz o autor português sobre a modernidade (apesar de não usar este termo). Recordando Paul Valéry, que dizia ser característica do lirismo o aspecto involuntário, quando, momentos, circunstâncias, emoções e motivos “se apresentam ao poeta, o aspecto de excepcionais que eles adquirem, e, ainda, de maneira decisiva, o processo como eles ulteriormente se desenvolvem”,⁹⁰ é o que os torna inovadores e criadores de uma nova proposta moderna de criação artístico-literária. Observa Castro que a poesia visual, com os significantes da página em branco, destrói o “caráter unívoco da dimensão ‘tempo’ do texto poético convencional”,⁹¹ querendo dizer que a poesia visual é atemporal, pois, dependendo de sua criatividade formal, será inteligível em qualquer tempo histórico.

O poeta é, segundo o estudioso português, “um transformador emocional do discurso e um descobridor de novas formas de comunicação.”⁹² Nada nos parece mais propício àquilo que Silveira criou com o seu pequeno poema: a alta emotividade do seu discurso de louvação à “Senhora” é elaborado numa forma de comunicação inovadora, portanto, de vanguarda.

Conclusão

Ser moderno não é compartilhar do novo na contemporaneidade. Ser moderno é estar à frente de seu presente e, sem necessariamente prever o futuro, criar uma obra que seja perene, não pelo seu valor clássico, mas pelo seu valor de

⁹⁰ Idem, p. 89.

⁹¹ Idem, p. 40.

⁹² Idem, p. 130.

constante renovação. O tempo cronológico que separa os homens não separa a obra moderna, eterna, pois ela terá sempre o frescor do novo.

Quando virmos que as obras de autores passados forem lidas com a mesma perplexidade e estranhamento que o foram no presente daqueles autores e no presente dos leitores ao longo da linha do tempo, cremos que podemos considerá-las modernas. Perplexidade por descobrir-se que o moderno está presente na ação humana desde seus primórdios; estranhamento porque o novo, logo o moderno, causa um choque, não necessariamente moral, mas de reflexão, análise e interpretação de nosso papel de interpretantes das ações humanas.

Neste breve estudo, quisemos mostrar que a modernidade, como se entende hoje, está presente nos poemas visuais, criados na Antiguidade, desenvolvidos na Idade Média e no Barroco e aperfeiçoados hodiernamente. Fizemos um cotejo entre um labirinto medieval, cuja forma será acrisolada no Barroco, e a Poesia Concreta, nascida no entremeio do século XX. Para chegar a este cotejo, estudamos fontes teóricas sobre a visualidade, a dança, o espaço e o tempo, a poesia natural e a artificial, o labirinto, o vanguardismo, a música, entre outras que nos auxiliaram e possibilitaram ver uma conexão – mesmo que estreita e ousada – entre o labirinto “Senhora, discreta, graciosa, eicelente” de Fernão da Silveira e a visualidade característica da Poesia Concreta. Tudo isso, ajudou-nos a ratificar o liame perseguido.

Artigo recebido em 07/04/2024

Artigo aceito em 15/06/2024

VAMOS JOGAR: METODOLOGIAS ATIVAS E GAMIFICAÇÃO EM UMA EXPERIÊNCIA NO ENSINO DE IDADE MÉDIA

LET'S PLAY: ACTIVE METHODOLOGIES AND GAMIFICATION IN A MIDDLE AGES TEACHING EXPERIENCE

Marta de Carvalho Silveira

Universidade Estadual do Rio de Janeiro
martadecarvalhosilveira@gmail.com

Rodrigo dos Santos Rainha

Universidade Estadual do Rio de Janeiro - Universidade Estácio de Sá
rodrigo.rainha@ensineme.com.br

Resumo: Em função da pandemia organizamos uma disciplina eletiva que foi ministrada de forma virtual, através da AVA-UERJ, para os alunos do curso de Graduação em História da UERJ, no ano de 2020. Nosso objetivo com esse curso era explorar as potencialidades do uso de filmes e games para o ensino da História Medieval na educação básica. Neste trabalho que aqui apresentamos reunimos algumas reflexões no âmbito teórico-metodológico histórico e pedagógico realizadas por nós, e propostas aos nossos alunos, nas quais baseamos o nosso curso. Além disso, relatamos aqui, de forma um tanto etnográfica, nossa experiência com os alunos e os produtos finais por eles desenvolvidos.

Palavras-chaves: Ensino de História Medieval; games; metodologias ativas

Abstract: Due to the pandemic, we organized an elective course that was taught virtually, through AVA-UERJ, for students of the Graduate Course in History at UERJ, in 2020. Our objective with this course was to explore the potential of using films and games for teaching Medieval History in basic education. In this work that we present here, we gathered some reflections in the theoretical-methodological, historical and pedagogical scope carried out by us, and proposals to our students, on which we base our course. In addition, we report here, in a somewhat ethnographic way, our experience with students and the final products developed by them.

Keywords: Medieval History Teaching; games; active methodologies

A pesquisa acadêmica é muitas vezes solitária e complexa. Levantamos dados, estudamos documentos, produzimos teses, artigos e materiais. Ficamos ansiosos para a reação dos nossos pares. Algumas vezes até pensamos sobre quantas pessoas lerão as nossas reflexões. Quando nos unimos, criamos laboratórios de pesquisa, orientamos os trabalhos dos alunos, realizamos eventos variados sentimos reduzir essa solidão, mas ainda sentimos que falta alguma coisa.

Somos lançados em uma crise intelectual fácil de ser aferida quando nos

vemos rotulados como intelectuais de segunda classe. A crítica ferrenha, feroz, injuriosa de que as pesquisas em ciências humanas não contribuem para sociedade mostra-se contraditória com os nossos esforços. Absurdo, de certo, mas que deve gerar uma reflexão da nossa parte. Contudo, não há como negar que os trabalhos produzidos na academia ainda estão demasiadamente focados nos interesses e na aprovação dos pares, não chegando de forma efetiva à sociedade.

Sobre as críticas e a crise intelectual em que nos vemos lançados, temos duas considerações a tecer. A primeira é a injustiça que essas críticas representam aos pesquisadores sérios, dedicados, e que sabem, como afirmou o grande Pointcaré (1963), que toda e qualquer pesquisa que vise fomentar a elaboração do conhecimento é, por princípio, fundamental ao desenvolvimento da sociedade.

As pesquisas que levantam dados, cruzam informações, abrem as perspectivas de compreensão da relação “homem e tempo”, objeto vital para o historiador, não podem ser subestimadas. Por outro lado, em um mundo onde convivemos com dinâmicas de tecnologias de informações diversas e com a difusão de informações de péssima qualidade, temos o desafio de nos adaptar às demandas da sociedade e, principalmente, de não esquecer quem é realmente o público-alvo da nossa pesquisa, a saber, a sociedade, com vistas à sua melhoria. Logo, é preciso pensar, o quanto antes, sobre como podemos aproximar as nossas reflexões, enquanto historiadores, do tecido social, a fim de que não sejamos legitimadores da violência e exclusão que nos cerca.

Inspirando-nos nestes questionamentos e pretendendo contribuir para esse debate é que escrevemos este artigo, onde apresentamos o desenvolvimento e os resultados de algumas estratégias didáticas desenvolvidas por nós, em uma disciplina eletiva oferecida de forma remota durante a pandemia, e que teve como base o uso das metodologias ativas e a gamificação à serviço do ensino da Idade Média.

Nesse artigo, em primeiro lugar fizemos considerações iniciais acerca do ensino de História e da História Medieval na educação básica e o lugar que a ludicidade e a cibercultura nele ocupam, de acordo com a BNCC. Em segundo lugar analisamos as contribuições que as metodologias ativas e a gamificação podem

propiciar ao estudo da História. Em terceiro lugar apresentamos a experiência didática que executamos com os alunos do curso de Graduação em História da UERJ no ano de 2020, seguida de uma conclusão.

O ensino da História e a Idade Média, ludicidade e cibercultura: considerações iniciais

A função do historiador é discutir, propor, visitar, compreender, atuar para que a sociedade possa entender o seu papel. O historiador claramente não deve olhar o passado para entender o presente e prever o futuro, mas sim comprometer-se com a sua própria sociedade, buscando refletir intensamente sobre a relação do homem com o tempo, tanto o passado quanto o presente. Contudo, nem sempre a atuação dos historiadores foi entendida assim.

A História produzida no século XIX, limitava-se a ser uma narrativa cronológica, pautada nas ações políticas dos grandes personagens, onde enfatizavam-se, sobretudo, os fatos históricos que marcariam a origem das nações europeias. Tal perspectiva caracterizou não só a forma como se fazia a pesquisa histórica, mas também a maneira como a História foi ensinada tanto nas escolas básicas quanto nos cursos superiores constituídas nos currículos.¹

O Brasil não esteve alheio a essa concepção de fazer e de ensinar a História. Uma nação jovem fundada na independência, em 1822, tornou-se um império preocupado com a definição das suas origens históricas. Nesse espírito, D. Pedro II fundou o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) e o Colégio Pedro II com o intuito de formular um conhecimento mais aprofundado acerca da sociedade brasileira levando em consideração as diferenças regionais, e estabelecer um parâmetro educacional a ser seguido pelas escolas existentes no território nacional.²

¹ Guy Bordé denominou essa escola historiográfica com características positivistas de “escola metódica” que continuou a dominar “o ensino e a pesquisa em história nas universidades até os anos 1940”, mantendo-se viva na memória coletiva, até a década de 1960, através de uma galeria de heróis, bem como no sistema educacional, sobretudo, o francês. BOURDÉ, G. e MARTIN, H. (org.). *As Escolas Históricas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p.165.

² A conexão existente entre o conhecimento histórico produzido no IHGB e o sistema educacional que se pretendia construir foi sinalizado Selma de Mattos, autora de um capítulo intitulado *As relações entre autor e editor no jogo entre memória e história*, publicado no livro *A História na escola. Autores, livros e leituras* (2009). Vf. MATTOS, S. R. de. *As relações entre autor e editor no jogo entre memória*

Contudo, a História-nação do século XIX foi transmutada de acordo com as transformações ocorridas ao longo dos séculos XX e XXI. As mudanças socioeconômicas, a tendência à mundialização e as transformações do papel do poder do Estado na nova ordem mundial econômica,³ como concluiu Circe Bittencourt, geraram a necessidade de se “aprofundar o conceito de identidade nacional”,⁴ o que implicou na ênfase do ensino da Língua Pátria, da Geografia e da História do Brasil no currículo brasileiro até a primeira metade do século XX, por serem o “tripé de formação do espírito nacionalista e patriótico”.⁵

O quadro histórico que se constituiu após a Segunda Guerra Mundial promoveu a veiculação, também no Brasil, de um modelo educacional tecnicista, com ênfase nas questões econômicas. Além disso, as alterações políticas promovidas com a implantação da Nova República, e as transformações ocorridas, no âmbito mundial, com o fim da Guerra Fria promoveram a difusão de um projeto de globalização, que cada vez mais caminha a passos largos, e que pretende, dentre outros elementos, o fomento de uma cultura global que se sobreponha às culturas nacionais.

O currículo escolar brasileiro, então, direciona-se para a ênfase nos aspectos culturais que constituem a identidade do cidadão brasileiro. Dessa forma, “A identidade nacional, é compreendida pela articulação entre o econômico, o social e o cultural mais do que pelo político edificado pela ação do Estado-nação.”⁶

É observável, desde a década de 1990 para cá, um esforço das instâncias governamentais e das universidades de fazer com que as inovações teórico-metodológicas e conteudísticas transbordem das universidades para o chão da escola. Contudo, o diálogo entre estas instâncias, apesar da sua notável intensificação, embora gere frutos significativos, ainda é parco.

Acreditamos que a proposta de conciliação mais evidente dessas instâncias

e história. In: ROCHA, H. A. B., REZNIK, L, e MAGALHÃES, M. de S. (org.). *A História na escola. Autores, livros e leituras*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

³ BITTENCOURT, C. (org.). *O Saber Histórico na Sala de Aula*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 18.

⁴ Idem.

⁵ Ibidem.

⁶ BITTENCOURT. *Op. cit.*, p. 19.

foi a publicação da *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC)⁷ do Ensino Fundamental e está notória na concepção do ensino de História presente nessa documentação. De acordo com a Base:

A história não emerge como um dado ou um acidente que tudo explica: ela é a correlação de forças, de enfrentamentos e da batalha para a produção de sentidos e significados, que são constantemente reinterpretados por diferentes grupos sociais e suas demandas – o que, conseqüentemente, suscita outras questões e discussões.⁸

Dentro dessa lógica, o ensino de História, de acordo com o documento, deve buscar, sobretudo, a correlação entre o passado e o presente e relacionar-se às questões contemporâneas,⁹ a fim de propiciar no alunado a constituição da sua identidade enquanto sujeito histórico.

Apesar de todas as críticas que se possa fazer à Base no que tange ao ensino da História Medieval,¹⁰ que ainda permanece marcado por uma perspectiva eurocêntrica, atrelada a um modelo francês de entendimento do período medieval, que atribui à constituição do feudalismo e à Igreja Romana o lugar de chaves históricas explicativas,¹¹ a segunda versão do documento possui o mérito de, ao

⁷ A BNCC foi constituída como fruto do processo iniciado pelo governo brasileiro, na década de 1990, com o intuito de propiciar mudanças estruturantes no sistema educacional, visando a melhoria dos seus índices de alfabetização, aprendizagem, evasão escolar, defasagem idade/ano de escolaridade, dentre outros. O objetivo da BNCC é oferecer um currículo mínimo que comporte todas as áreas de conhecimento e os diversos níveis educacionais (Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio). Este currículo deve orientar a prática pedagógica de todas as escolas públicas e privadas brasileiras. A primeira versão da BNCC foi disponibilizada para consulta pública em 2015. Após inúmeras críticas, especialmente no que se refere ao ensino da História Medieval, uma nova versão da Base foi publicizada em 2016, sendo a sua versão final publicada em Abril de 2017, vigorando, desde então, em todo o território nacional. Para acessar as versões da BNCC e os relatórios constituídos acerca delas, acessar o site <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/pesquisar?q=Hist%C3%B3ria>.

⁸ BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. História. Ensino Fundamental, 2017, p. 397.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Para maiores esclarecimentos sobre as críticas instituídas acerca das versões da BNCC, sugerimos a leitura de TEIXEIRA, I. S. e PEREIRA, N. M. Idade Média nos currículos escolares: as controvérsias nos debates sobre a BNCC. In: *Diálogos* v. 20 n. 3(2016), 16-29. Disponível em <https://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/33538>. Acesso em: 30 de Jul 2021. Para aferir os efeitos da implantação da BNCC no currículo escolar do Rio de Janeiro, sugerimos a leitura de SILVEIRA, M. de C. A concepção de Idade Média presente nas Orientações Curriculares da SME-RJ. In: SILVEIRA, M. de C. e MARTINS, R. G. R. *Idade Média em Questão*. Rio de Janeiro: Chale Editorial, 2022. Disponível em <https://chaleeditorial.wixsite.com/chale>.

¹¹ José Rivair Macedo, em seu capítulo Repensando a Idade Média no ensino de História, publicado no livro *História na Sala de Aula. Conceitos, práticas e propostas* (2003), organizado por Leandro

menos, não ter extirpado o ensino da Idade Média do currículo educacional da escola básica. Mesmo com tantas restrições e descompassos, os professores ainda podem, seguindo os pressupostos da Base, buscar formular com os discentes um saber histórico que lhes permita recorrer aos elementos culturais, políticos, sociais e culturais medievais para o entendimento das questões que envolvem a contemporaneidade.

Normalmente, quando bravos professores iniciam a implementação de um outro olhar em suas salas de aula, têm que lidar com o estranhamento dos alunos, das suas famílias e, às vezes, da própria equipe diretora da escola. Além disso, esses professores vivenciam, cotidianamente, mudanças curriculares e orientações pedagógicas diversas que são estabelecidas geralmente pelo nível central sem o devido debate com os docentes, instados a buscar uma conciliação entre os conteúdos e as práticas pedagógicas, mesmo sem que lhes sejam oferecidos os subsídios adequados.

A fim de contribuir com esse processo é preciso que nós, historiadores, assumamos o compromisso de refletir sobre o nosso ofício alinhando-o também às demandas educacionais, a fim de estimular e dar subsídios para os docentes elaborarem estratégias de ensino eficazes e consonantes às demandas dos seus alunos.

Nós nos recusamos a ficar de fora desse debate que cresce cada vez mais! Os debates acadêmicos devem servir para instrumentalizar, organizar e aprender com a escola. Precisamos discutir, falar mais de e sobre a escola. Esse é o movimento que o *Programa de Estudos Medievais* da UERJ¹² vem desenvolvendo.

Karnal, chamou a atenção para o fato da proeminência do modelo francês no ensino da História nos currículos do Ensino Fundamental, que enfatiza uma História da Europa onde somente parte das nações ocidentais são lembradas. Para contrapor-se a isso, Macedo propõe a “descolonização do ensino da Idade Média” a fim de se explorar com os alunos o estudo do processo histórico das regiões preteridas e partindo-se de questões que estejam mais próximas das referências culturais do alunado brasileiro. Por isso, propõe o estudo da história ibérica na educação básica, já que ela oferece a possibilidade didática de se relacionar, de forma mais eficaz para esse público, os elementos medievais à realidade contemporânea. Vf. MACEDO, J. R. Repensando a Idade Média no ensino de História. In: KARNAL, L. (org.). *História na Sala de Aula. Conceitos, práticas e propostas*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 114 a 117.

¹² O PEM/UERJ foi criado, em 2016, e hoje conta com a participação dos professores Marta de Carvalho Silveira, Rodrigo dos Santos Rainha, Wendel dos Reis Velloso e Ana Paula Lopes Pereira, professores adjuntos atuantes, respectivamente, na UERJ-Maracanã e na FFP-UERJ. Mantém parceria

O PEM/UERJ prima pelo caráter interdisciplinar da pesquisa e reúne pesquisadores cujos projetos se vinculam a temas concernentes ao medievo. As nossas ações se baseiam em três elementos: a produção de pesquisas acadêmicas com temáticas medievais, explorando-se o uso das fontes documentais; a formulação de materiais para a divulgação do conhecimento constituído em torno da História Medieval para o público em geral promovendo atividades de extensão; e a produção de materiais que contribuam para a melhoria do ensino da Idade Média nas diversas instâncias do sistema educacional.

Esse artigo reúne alguns elementos da prática pedagógica que desenvolvemos como coordenadores do PEM-UERJ, ao longo do ano de 2020, ao lecionarmos uma disciplina eletiva cujo foco se concentrou no uso dos recursos audiovisuais no ensino e no aprendizado da Idade Média. A disciplina foi oferecida de forma totalmente virtual em função da pandemia, através da plataforma AVA da UERJ, onde foram desenvolvidas atividades assíncronas nas quais os alunos interagiram via chat, fóruns e mensagens, e de outras plataformas virtuais, que abrigaram as aulas ministradas de forma síncrona com frequência semanal.

Da teoria à prática

Como professores com larga experiência na escola básica e na produção de projetos direcionados aos diversos segmentos da educação, e instados a contribuir para a formação de futuros pesquisadores e professores, mesmo em tempos tão peculiares como os gerados pela pandemia, nos vimos motivados a transformar a nossa prática docente e refletir de forma mais efetiva sobre ela. Mais do que isso, nos propomos a contribuir para a promoção do ensino dos conteúdos relativos à Idade Média sem reforçar modelos explicativos defasados e eurocêtricos, pautando-nos, sobretudo, no estímulo ao debate e à reflexão.

Nosso objetivo maior com esse curso não foi encaminhar o ensino da Idade Média para uma espécie de curiosidade ou de modismo alimentado pelos canais de

do Programa de Estudos Medievais/UFRJ, fundado em 1991. As atividades e a produção acadêmica realizada no âmbito do PEM-UERJ são divulgadas periodicamente nas redes sociais. A saber, Youtube (Foro Medieval), página no Facebook (PEM-UERJ), blog no Wordpress (PEM-UERJ) e perfil no Instagram (PEM-UERJ).

stream, pelo cinema ou pelos *games*. Negamos também a perspectiva daqueles que entendem o período medieval a partir de uma herança histórica identitária. Procuramos entender a Idade Média como um componente discursivo que se encontra presente nas questões prementes do nosso cotidiano, e que pode, através do seu estudo, estimular atitudes de inclusão, tolerância e entendimento do mundo por parte do alunado, como propõe a BNCC.

Instados pelos desafios que envolveram o ensino remoto no ano de 2020, nos dedicamos a refletir sobre o uso das metodologias ativas na aprendizagem. Tais reflexões nortearam o planejamento da disciplina eletiva que lecionamos conjuntamente com a Profa. Miriam Lourdes Silva. A proposta era oferecer uma disciplina voltada para o ensino da Idade Média. A ementa foi elaborada com base no discurso fílmico e cinematográfico acrescido de uma inovação, até então não explorada por nós: a inclusão dos recursos do mundo *game*.

Com o material pesquisado e orquestrado, iniciamos a disciplina, cheios de expectativas. Tudo começou de forma bastante tradicional: a elaboração de planos de aula, a seleção de textos e o estabelecimento de discussões acerca de como os filmes poderiam suscitar debates importantes sobre temas como: religião, gênero, racismo e violência.

Nossa proposta dividiu-se em dois momentos. Inicialmente desafiamos os alunos a que semanalmente produzissem estratégias pedagógicas com base no material fílmico e textual disponibilizado na plataforma AVA da universidade: filmes de acesso público acompanhados dos seus resumos virtuais.¹³ Foram criados também fóruns e oficinas de avaliação explorando-se todo o potencial interativo que a plataforma permitia para incrementar e garantir a qualidade do debate.

O segundo momento do curso foi atingido com a unidade “Idade Média e gamificação”, que representou um experimento tanto para nós, professores, quanto para os nossos alunos.

Foi em torno das atividades realizadas no âmbito deste segundo momento do curso que constituímos este artigo, onde registramos, com nuances etnográficas, as

¹³ Nessa etapa da disciplina utilizamos largamente os catálogos fílmicos produzidos pelo PEM-UFRJ e disponíveis para serem baixados no link <https://pem.historia.ufrj.br/projetos.html>

nossas experiências docentes, que apesar de possuírem um certo grau de inovação, não necessariamente se caracterizam pelo ineditismo.

A fim de subsidiar as propostas pedagógicas produzidas pelos alunos, foi necessário que refletíssemos, conjuntamente, sobre alguns elementos primordiais que envolvem a prática educativa: o lugar que a ludicidade ocupa no processo de aprendizagem e o papel que as tecnologias ativas e a gamificação possuem atualmente no processo educativo.

Iniciando a nossa reflexão, consideramos o que a escola entende hoje por inteligência e como ela se propõe a lidar com o aluno tendo em vista o a melhoria do processo de aprendizagem. Celso Antunes (2001) defendeu a necessidade de que a escola brasileira rompesse com a perspectiva presente até o século XX, de que a inteligência se pautava, sobretudo, no desenvolvimento da capacidade verbal (capacidade de expressão e uso adequado das palavras) e matemática (capacidade de solucionar problemas e consequente percepção espacial dos objetos concretos) demonstrado pelo indivíduo.¹⁴ A proposta de tal ruptura explica-se pelo fato de que a concepção de inteligência mais adequada às demandas do século XXI era aquela que propôs o psicólogo Howard Gardner (1995). Ao pluralizar a ideia de inteligência, Gardner chegou à conclusão de que os seres humanos possuem múltiplas inteligências, a saber: a linguística ou verbal, a lógico-matemática, a naturalista ou ecológica; a sonora ou musical, a cinestésio-corporal, a visual-espacial e a interpessoal e intrapessoal.¹⁵

De acordo com Gardner, as múltiplas inteligências estão presentes em todos os seres humanos e não podem ser tratadas de forma hierarquizada pela escola. Com isto concorda Antunes que considera que, ao sistema educacional caberia, sobretudo, estimular as múltiplas inteligências de forma igualitária e cumulativa ao longo da sua formação escolar. Para tanto, o uso de estratégias de ensino que resultassem no desenvolvimento das devidas habilidades e competências pelos discentes é o caminho a ser seguido.

A escola e o docente que pretendem alcançar sucesso no processo de

¹⁴ ANTUNES, C. *Trabalhando Habilidades. Construindo Ideias*. São Paulo: Scipione, 2001, p. 9.

¹⁵ ANTUNES, C. *Op. Cit.*, p. 10-12.

aprendizagem necessitam compreender que se trata de um processo neural e social, e se dá através da distribuição de estímulos. Dessa forma, a sala de aula se torna um laboratório de pesquisa e um espaço onde a criatividade dos professores deve ser empregada na formulação de estímulos educacionais eficazes para os seus alunos. A sala de aula, como disse Antunes, é “uma oficina de pensamentos significativos” onde os docentes “constroem o conhecimento, estruturam a aprendizagem e promovem a “transformação” do ser humano.”,¹⁶ transformando o alunado e tornando-o consciente, crítico e socialmente feliz.

Se a educação do século XXI se pauta no estímulo à inteligência nas suas mais diversas formas, um caminho que favorece a absorção desses estímulos pelo alunado é a ludicidade. Apesar de se considerar a ludicidade como um elemento fundamental na educação, é preciso, como o fez Cipriano Luckesi,¹⁷ entender que ela ainda é uma noção variada e em elaboração no campo pedagógico.

O estado lúdico é alcançado de forma variável pelo sujeito e se relaciona às suas características e demandas, podendo ou não ser alcançado nas atividades lúdicas. Contudo, apesar de se expressar no campo individual, a ludicidade é também uma experiência coletiva, na medida em que envolve o partilhar de experiências conjuntas e se remete ao campo cultural no qual o indivíduo e o seu grupo se encontram imersos.

Nilton Pereira e Marcello Giacomoni¹⁸ (2018) refletiram sobre o lugar que os jogos e a ludicidade ocupam no ensino de História e apresentaram pelo menos dois elementos que a nosso ver merecem destaque. O primeiro é o entendimento de que os jogos representam “exercícios de amor” na medida em que possuem um aspecto interativo e de sociabilidade.

Favorecendo ou não o estado lúdico individual, jogar na sala de aula representa uma experiência que envolve o convívio social, e permite ao professor

¹⁶ ANTUNES, C. *Op. Cit.*, p. 8.

¹⁷ LUCKESI, Cipriano. Ludicidade e formação do educador. In: *Revista Entreideias*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 13-23, jul./dez. 2014.

¹⁸ PEREIRA, N. M.; GIACOMONI, M. P. Flertando com o Caos: os jogos no Ensino de História. Jogos e ensino de história. Porto Alegre: UFRGS, 2018. P. 9-18, 2018. Disponível <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/179347/001069221.pdf?sequence=1>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2023.

identificar elementos comportamentais no seu alunado. A observação dessa experiência coletiva pode propiciar ao docente o acesso a algumas características socioemocionais dos discentes que podem interferir no processo de aprendizagem. Ciente desses elementos, o professor poderá replanejar as suas atividades, tornando-as mais próximas das demandas e das características do seu público-alvo.

O segundo elemento levantado pelos autores, e que consideramos bastante instigante, é o fato de que os jogos permitem aos alunos compreender e manobrar conceitos históricos a que são expostos durante a partida. Para tanto é preciso que os jogos oferecidos aos alunos não sejam aqueles que primam por um exercício mnemônico, mas os que permitam aos jogadores se utilizarem do espectro conceitual afim de solucionar os problemas propostos pelos desenvolvedores.

Apesar de as contribuições dos medievalistas brasileiros para a intensificação das discussões em torno desse tema ainda serem um tanto tímidas, o artigo dos referidos autores contribuiu significativamente para a reflexão acerca do ensino lúdico da Idade Média na educação básica propondo uma abordagem conceitual.

O uso, nos jogos, de temas relacionados ao que é considerado como o fantástico medieval se traduz na produção de cenários e personagens de jogos analógicos e digitais, que caem no gosto do público e passam a integrar o universo da cibercultura.

Na introdução do seu livro *Cibercultura* (2010),¹⁹ Pierre Lévy atribui o desenvolvimento contemporâneo da cibercultura ao fato de a sociedade em geral, e dos jovens em específico, experimentarem novos espaços de comunicação,²⁰ cabendo, portanto, aos estudiosos da sociedade “reconhecer as mudanças qualitativas da economia dos signos, o ambiente inédito que resulta da extensão das

¹⁹ LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

²⁰ O desenvolvimento da cibercultura ocorreu na esteira da emergência dos primeiros computadores na década de 1940, mas a grande expansão das formas digitais se deu com a invenção e difusão do microprocessador, na década de 1970, que iniciou um processo de transformação não só da vida cultural, mas também das circunstâncias produtivas. Contudo, foi com a produção dos primeiros computadores para uso pessoal no vale do Silício, na Califórnia que o computador, ao longo da década de 1980, tornou-se um instrumento de criação, organização, simulação e diversão, sobretudo com a produção em larga escala de jogos eletrônicos e do triunfo de uma informática “amigável” (interfaces gráficas e interações sensorio-motoras). LÉVY, P. *Op. Cit.*, p. 32.

novas redes de comunicação para a vida social e cultural.”²¹

Com uma revolução digital em pleno andamento, a elaboração de uma cibercultura se torna cada vez mais dinâmica. Para além dos seus usos didáticos, o domínio da cibercultura se mostra também necessário para a formação de uma mão-de-obra adequada às demandas de um mundo em vertiginosa mutação. O discente do século XXI precisa desenvolver habilidades diferenciadas que podem ser alcançadas através da exploração das múltiplas inteligências. Uma das formas de se conseguir este intento é a utilização das metodologias ativas na educação.

O uso de tais metodologias não é algo novo no ambiente pedagógico, já que ganhou notoriedade mundial, em fins dos anos de 1990, por iniciativa da UNESCO. Ao refletir sobre os desafios que envolvem a educação contemporânea, Jacques Delors²² (1998) estabeleceu os quatro pilares norteadores da educação do século XXI: aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a ser e aprender a conviver. O uso desses pilares, a seu ver, garantirá um aprendizado eficiente, vívido e transformador. O objetivo, portanto, é instar o aluno a mostrar-se ativo na aquisição do conhecimento, sendo capaz não de reproduzir, mas de experimentar e de construir o seu próprio saber.

São chamadas de metodologias ativas em educação as diversas formas de ensino e aprendizagem que têm como característica fundamental o entendimento do protagonismo do aluno. Tais metodologias, que possuem formas diferenciadas se inspiram diretamente na filosofia e na pedagogia de John Dewey (1859 – 1952), para quem o foco da aprendizagem e do conhecimento é a experiência, que, pautada no método científico, deve fazer parte do cotidiano escolar. O uso da experiência na sala de aula estimula a inteligência e a criatividade. Para Dewey, a educação “é colocada com força libertadora das capacidades intelectivas individuais e, ao mesmo tempo, colaborativas sociais.”²³

Após as discussões estabelecidas nas aulas virtuais, nossos alunos foram instados a registrar as suas conclusões e reflexões nos fóruns que disponibilizamos

²¹ LÉVY, P. *Op. Cit.* p. 12.

²² DELORS, J. (org.). *Educação Um Tesouro a Descobrir. Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI*. São Paulo: Cortez, 1998.

²³ CAMBI, F. *História da Pedagogia*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 548.

na AVA. Feito isso, partimos para examinar com a turma alguns elementos acerca das metodologias ativas em educação, especialmente a *Aprendizagem Baseada em Problemas (ABP)* e *Aprendizagem baseada entre times ou pares (Peer Instruction – PI ou Team Based Learning - TBL)*.

A ABP²⁴ considera que o aluno, ao invés de partir de um conteúdo a ser dominado, tem que ser instado a refletir acerca de um problema que deve ser elaborado com o objetivo de desenvolver habilidades e competências específicas alcançadas tão logo forem levantadas soluções efetivas ao desafio proposto. Essa técnica didática prima, sobretudo, pela aprendizagem autônoma, o trabalho em equipe e o pensamento crítico e criativo, e se organiza em torno de três ações: envolver os alunos como parte interessada em uma situação problema, organizar o currículo em torno de problemas holísticos que encontram repercussão no mundo real, e criar um ambiente de aprendizagem onde o professor seja, sobretudo, um guia na pesquisa realizada pelos alunos, facilitando o seu aprofundamento.²⁵

A PI ou TBL, desenvolvida em Harvard na década de 1990 e ainda pouco conhecida e utilizada no Brasil, tem como meta o fomento de um aprendizado interativo. “Seus objetivos são explorar a interação entre os estudantes durante as aulas e focar a atenção dos estudantes nos conceitos fundamentais”²⁶ e envolve quatro etapas preliminares: a preparação individual, os testes individuais e coletivos, e o esclarecimento de dúvidas. É muito utilizada no sistema educacional para desenvolver habilidades e competências que envolvem o trabalho em equipe, a interação e o desenvolvimento do senso de coletividade. Na prática educacional, os conceitos são expostos e debatidos pelos alunos e seus posicionamentos registrados, enquanto o professor atua somente na mediação do processo.

²⁴ A ABP foi utilizada pela primeira vez no Canadá, no curso de Medicina da Universidade McMaster, em 1969. A partir daí, difundiu-se por vários cursos de medicina, especialmente na América do Norte, e chegou ao Brasil de forma mais efetiva no início da década de 1990, através de pesquisas realizadas nos cursos de Medicina de Marília (1997) e de Londrina (1998). (LOPES, R.; ALVES, N.; PIERINI, M. e SILVA FILHO, M. Características Gerais da Aprendizagem Baseada em Problemas. In: LOPES, R.; SILVA FILHO, M.; e ALVES, N. (org.). *Aprendizagem Baseada em Problemas. Fundamentos para aplicação no Ensino Médio e na Formação de Professores*. Rio de Janeiro: PUBLIK, 2019, p. 48.

²⁵ LOPES, ALVES, PIERINI e SILVA FILHO. *Op. Cit.*, p. 49

²⁶ COELHO, Marcelo Nunes. Uma Comparação entre *Team-Based Learning* e *Peer-Instruction* e Avaliação do potencial motivacional de métodos ativos em turmas de Física do Ensino Médio. In: *Experiências em Ensino de Ciências*, V.13, No.4, 2018, p. 7.

Ressaltamos com os alunos que nas duas metodologias propostas é possível perceber que o professor não traz “a informação” ou o “conhecimento”. O professor roteiriza e estrutura o desenho das aulas, mas cada uma delas é vivida pela experiência e pela interação entre os alunos, tendo como base, sobretudo, a formulação de conceitos. Contudo, lembramos aos nosso alunado que a chegada dessas metodologias ao universo escolar não foi acompanhada da realização de treinamentos adequados com os docentes e o primeiro obstáculo enfrentado para a sua implantação foi a resistência. “Não dá para fazer isso!”, era a frase e o pensamento mais comum entre a maioria dos docentes.

As metodologias ativas não foram inicialmente entendidas pelos docentes como eficazes, mas úteis somente para aplicações eventuais por não encontrar um espaço efetivo de utilização na estrutura do cotidiano escolar. No entanto, apesar da resistência inicial, as metodologias ativas vêm sendo gradativamente empregadas no cotidiano escolar, não só por estarem no centro das políticas públicas educacionais, mas também pela pressão dos próprios alunos que, envolvidos com as novas tecnologias instam os docentes a investir na transformação do processo de ensino e aprendizagem. Os antigos modelos educacionais, lentamente, tiveram que ser modificados.

Partindo dessas reflexões, lançamos para os alunos as seguintes questões: é possível utilizar essas metodologias ativas no ensino da Idade Média? Se sim, como podemos viabilizar isto especialmente nas dinâmicas de ensino digital?

Os debates e os embates estabelecidos foram bastante ricos e guiados por uma provocação central: Uma vez que se altere o meio de comunicação e a forma de interação isso significa que a metodologia mudou de fato? A resposta a que chegamos foi: não!

Lançamos, então, aos alunos o desafio de elaborar uma proposta de gamificação baseada nesses pressupostos metodológicos e que fugisse da perspectiva reprodutivista que nós renegamos. A proposta poderia ser planejada na modalidade digital ou física e envolver o uso da *Metodologia Ativa de Aprendizagem em Gamificação* para o ensino da Idade Média. De acordo com Alves, Minho e Diniz:

A gamificação se constitui na utilização da mecânica dos games em cenários non games, criando espaços de aprendizagem mediados pelo desafio, pelo prazer e entretenimento. Compreendemos espaços de aprendizagem como distintos cenários escolares e não escolares que potencializam o desenvolvimento de habilidades cognitivas [...].²⁷

Escolhemos desafiar os nossos alunos para o uso dessa metodologia em grande parte pelo nosso interesse em mergulhar em seu entendimento e em testar as suas possibilidades para o ensino da Idade Média. Atualmente existem muitos materiais e plataformas que utilizam e explicam o funcionamento da gamificação, tanto no ambiente escolar quanto no mundo empresarial. Em muitos deles encontramos um modelo quase empírico e básico que destacaremos agora, para depois partirmos propriamente para descrever como ele foi aplicado pelos nossos alunos.

Utilizar a gamificação não implica necessariamente em empregar recursos tecnológicos complexos e nem em utilizar o jogo em sala de aula simplesmente para entreter os alunos. Significa, contudo, perceber que o jogo tem princípios de regra/motivação que podem ser eficientes para o processo de aprendizagem, uma vez que estimula o aluno a se envolver em ações que lhe remeterão a um processo de superação e melhoria das suas habilidades.

Apresentamos um exemplo simples: se propusermos um básico *quiz* para ser jogado na sala de aula, com uma regra para a sua realização e que estabeleça uma premiação àqueles que forem superando as fases propostas, utilizaremos um dos princípios de aplicação da gamificação. Tal dinâmica pode ser implementada em um conjunto de exercícios, que se superados, abrem a chance de realização dos próximos com o uso de tecnologias analógicas ou digitais e, assim, contribuir para gerar um ambiente de aprendizagem gamificado.

A gamificação ainda é tradicionalmente mal aplicada e carece de reflexões enquanto instrumento didático. Para que essa metodologia alcance, de fato, toda a sua potencialidade de inovação é preciso, ao se propor um jogo, que se reflita acerca

²⁷ ALVES, L. R. G., Minho, M. R. S. e Diniz, M. V. C. Gamificação: diálogos com a educação. In: Fadel, L. M. et al. (Org.). *Gamificação na Educação*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2014, p. 76.

das regras, dos prêmios e das fases do jogo de modo a que ele, de fato, se constitua em um recurso didático.

A proposta

Marcela Albaini,²⁸ ao debater sobre o uso da gamificação no ensino de história sinaliza muito bem que se a gamificação tiver o objetivo pedagógico somente de implementar os modelos pedagógicos mais tradicionais, reproduzindo nomes e datas, ela se tornará apenas um recurso, mas que não alcançará em nada o fim pedagógico pretendido quanto à renovação do processo de ensino e aprendizagem.

É importante alertarmos que gamificar a aprendizagem é diferente de metodologia ativa de gamificação, e a grande diferença reside no pressuposto. Ainda que o objetivo seja ao fim criar ambientes de aprendizagem gamificada na sala de aula, a construção do objeto a ser gamificado, assim como seu trajeto, se baseia na experiência da construção de jogos, ou seja, na metodologia ativa de gamificação.

A construção de um jogo precisa de definições claras no momento da sua elaboração a fim de que os resultados esperados sejam atingidos. Sendo assim, faz-se necessário em primeiro lugar definir o contexto do jogo, ou seja, que problema será proposto? Em que contexto? Para qual público-alvo? Qual é a jornada do herói que se pretende desenhar?

Cada um dos sujeitos do jogo pode ter um conjunto de caminhos a percorrer, mas a jornada que precisa seguir e o trajeto planejado devem ser propostos com máxima clareza. Para que esses elementos fiquem claros, o arquiteto do jogo deve utilizar-se das seguintes questões: Quais problemas estão sendo enfrentados neste momento? Qual é o real objetivo da aprendizagem? Quem pode ser incluído no projeto de gamificação? Quais as relações entre os envolvidos, a quantidade, a forma, a necessidade e os espaços do jogo?

Orientamos os alunos, divididos em grupos de criadores de jogos, que se reunissem e refletissem sobre as questões levantadas com o intuito de descobrir o

²⁸ De acordo com a resenha de WANDERLEY, Sônia. Gamificação E Ensino Da História: Uma Experiência Didática. *Revista TransVersos*, n. 11, p. 137-143, 2017.

centro do problema que daria origem ao jogo a ser criado.

Definido o problema central, os alunos partiram para a etapa seguinte: pontuar as diretrizes e a missão do jogo. A missão é o motivo da existência do jogo e a principal razão de se iniciar um projeto de gamificação. Esse passo é muito importante para atrair a equipe e atingir os objetivos desejados. A missão deve ser clara, objetiva e, além disso, mensurável. As missões genéricas devem ser, portanto, evitadas. A jornada do herói tem que ser clara, no melhor estilo já elencado pelo mitologista Joseph Campbell (1904 - 1987) em uma vasta obra produzida sobre o tema e que inspira, ainda hoje, a produção de filmes, *games* e livros direcionados aos mais diversos públicos.²⁹

Definida a missão, partimos para a discussão da etapa seguinte: conhecer os jogadores. É preciso entender quais fatores e comportamentos influenciam os jogadores. A gamificação pode ter uma base geral que a conduz, como uma espécie de linha de experimentação, mas deve ser adaptada para favorecer a criação das possibilidades pessoais de cada jogador, como o nome, a idade e os seus hábitos.

Além disso, ressaltamos a importância de os alunos levarem em consideração os quatro perfis de jogadores existentes. O jogador predador, que tem como objetivo principal derrotar os oponentes, é competitivo e quer sempre estar na liderança. O jogador conquistador tem na sensação da conquista o seu objetivo maior, sendo motivado pela realização das atividades do jogo. O jogador explorador é curioso e gosta de desvendar características do jogo, como mapas e a jogabilidade. Já o jogador socializador prioriza os vínculos criados no jogo; para ele, socializar é mais importante do que cumprir as tarefas do jogo.

Analisados os perfis dos jogadores partimos para a determinação dos critérios norteadores do jogo. Lembramos aos alunos que nessa etapa devem ser

²⁹ Joseph Campbell dedicou-se ao estudo das mitologias desde a Pré-História ao mundo contemporâneo e sobre esse tema produziu um conjunto de obras extremamente vasto, onde defendeu a tese do monomito. Campbell considerou que as sociedades, nos mais diversos tempos e espaços, têm contado uma mesma história, apesar das variações locais, que remete à sua origem, fundamentam a identidade dos seus membros e refletem a luta dos homens contra as circunstâncias e os desafios enfrentados na sua existência. Para maiores informações consultar as seguintes obras do autor: CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007 e CAMPBELL, J. *As transformações do mito através do tempo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

determinadas as normas a serem cumpridas até o final do processo. O confronto do jogador com as regras é normal e pode ser que surjam alguns contratempos, mas as diretrizes precisam ser cumpridas, já que as regras do jogo são fundamentais para que ele funcione.

Alertamos também aos grupos de criadores de jogos que, para que a gamificação funcione, é preciso que se leve em consideração que a imprecisão é uma das características das metodologias ativas. Os caminhos e as possibilidades vão aparecendo, e o criador do jogo deve lidar com as imprecisões, criando e adaptando, sempre que necessário, os elementos do jogo. Logo, é preciso fazer diversas simulações do jogo antes de considerá-lo pronto. O jogo deve encorajar a colaboração e a interação entre os seus participantes, estimulando a proatividade na sua aplicação.

O próximo passo apontado por nós aos alunos foi a necessidade de definir o funcionamento do jogo, os objetivos a serem alcançados, as regras e os resultados das ações dos jogadores. Além disso, é necessário determinar a duração de cada atividade, as conquistas e a frequência com que a interação entre os jogadores deve se dar. Lembramos que a mecânica do jogo tem como seu principal objetivo engajar e motivar os jogadores.

Se as atividades e as regras preestabelecidas não fizerem sentido para o jogador, o jogo não alcançará resultados significativos. Antes de considerar um jogo pronto é necessário montar um protótipo e testá-lo em pequenos grupos, anotando os *feedbacks* e utilizando-os para o seu aprimoramento. Sendo assim, ressaltamos aos alunos que experimentassem as suas ideias antes de finalizar o jogo, pois assim se tornaria possível promover os ajustes necessários sem correr o risco de ter que reformular todo o projeto por sua inviabilidade.

Esclarecidas as etapas a serem seguidas na elaboração dos *games* e debatidas as dificuldades existentes na implantação dessa metodologia ativa, partimos para a apresentação dos dois jogos selecionados a título de exemplo: um analógico, *Dungeons & Dragons* e outro virtual, *Assassin's Creed*, em sua versão clássica.

Dungeons & Dragons (AD & D) é um jogo de tabuleiro criado, na década de 1970, por Gary Gygax e Dave Arneson que se inspiraram em jogos de guerra de

tabuleiro e em referências históricas, literárias, mitológicas diversas, mas exploraram fundamentalmente o universo temático medieval na primeira versão do jogo. A sua jogabilidade é assegurada pelo desempenho dos jogadores que movem as suas miniaturas ao comando da manipulação dos dados e da orientação do mestre narrador, que norteia o jogo garantindo a observação das regras e a definição da personalidade dos personagens no cumprimento das missões referidas.

O jogo estimula bastante o uso da criatividade e a proatividade dos seus participantes, o que lhe garante a sua popularidade entre os jogadores brasileiros, sobretudo desde os anos 2000, quando os seus livros de regras e material de jogo passaram a ser publicados e produzidos no Brasil, já que antes desse período, os livros dos jogos eram disponibilizados em língua inglesa.

O clássico game *Assassin's Creed* constitui uma série de jogos eletrônicos produzidos a partir de 2012, inspirada no livro *Alamut*, do escritor esloveno Vladimir Bartol (1903-1967). O que faz esse *game* ser tão reconhecido pelo público em geral? Sua ambientação e o uso da história para construção de sua narrativa, além da qualidade dos seus gráficos, que envolvem o jogador e lhes garante um sentimento de imersão na realidade do jogo. Não nos ateremos aqui à narrativa do jogo propriamente dita, mas o *game* em questão é particularmente envolvente porque aborda a rivalidade histórica entre duas seitas secretas (*Assissins* e Templários) que se inicia no período medieval e se desdobra por outras épocas históricas.

Informamos aos alunos que a escolha desses jogos se deu pela sua popularidade entre o público em idade escolar; pela diversidade das experiências estéticas que propiciam ao jogador, já que um é analógico e o outro é virtual; e pelo fato de terem se apropriado de forma indireta (no caso do AD & D) ou direta (a versão clássica do *Assassin's Creed*) de referências medievais apresentadas nos símbolos, nos personagens e nas personalidades históricas presentes no seu universo.

Muitos dos nossos alunos não tinham nenhuma experiência com jogos digitais e/ou analógicos mais “contemporâneos”, outros não tinham ideia de como explorar o uso desses materiais na sala de aula, e os demais se mostravam

absolutamente empolgados a pesquisar essa questão.

Ressaltamos com os alunos, então, que os *games* são nossos grandes aliados quando se trata de estimular nos alunos o interesse pelo estudo dos temas medievais, uma vez que o alunado, que geralmente vive uma verdadeira ignorância em relação aos conteúdos históricos medievais, considerando-os “chatos” ou distantes da sua realidade, é um grande consumidor desses e de outros jogos. Logo, esses *games* se apropriam, no sentido que Chartier³⁰ dá ao conceito de apropriação, de elementos da cultura medieval representados de formas bastante peculiares, e podendo, por isso, servir também como fontes para os estudos pautados no neomedievalismo.³¹

Baseando-nos nisso e preocupados com os usos dos conceitos medievais nos jogos, provocamos o debate sobre a relação entre a construção da noção do outro e as dinâmicas sociais e políticas na Idade Média. Para tanto, partimos do exemplo das abordagens didáticas existentes acerca do islã e do cristianismo medieval, discutindo os elementos religiosos para além das suas características religiosas e do palco político em que transitaram, buscando entendê-los também nas suas configurações socioeconômicas. Na aula seguinte os alunos apresentaram o resultado desse debate, além de palpitar e sugerir leituras sobre o tema.

Nos encontros seguintes estabelecemos rodadas de discussões onde avaliamos conjuntamente a evolução dos protótipos dos *games* e dos materiais produzidos, e testamos a sua jogabilidade, buscando criar novas formas de proporcionar aos alunos experiências atraentes e imersivas de aprendizagem. Foram apresentados seis jogos como resultados a nossa proposta. Selecionamos

³⁰ Roger Chartier considerou que os estudos culturais devem se basear nos movimentos de apropriação e representação que correspondem, respectivamente, a ação dos grupos sociais de retirar elementos simbólicos disseminados na realidade, e a construção de forma discursivas próprias para lidar com essa realidade e que resultam em práticas sociais, escolares e políticas específicas, “que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.” CHARTIER, R. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

³¹ Aqui entendemos por neomedievalismo como o definiu Carol Robinson e Pamela Clements, ou seja, como um universo alternativo de medievalismos, uma fantasia dos medievalismos, um metamedievalismo, que comporta novas abordagens teóricas para o seu estudo. Vf. ROBISON, Carol L. e CLEMENTS, Pamela. *Neomedievalism in the Media: Essays on Film, Television, and Electronic Games*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2012.

apenas dois deles para serem apresentados aqui, na forma de uma tabela, em função das limitações de espaço.

	Grupo 1 ³²	Grupo 2
Objetivos Pedagógicos	O jogo tem como objetivo reforçar o conteúdo ministrado em aula referente ao Império Bizantino durante a Idade Média de forma descontraída e divertida, a fim de promover um aprendizado mais dinâmico e mais interessante para os alunos. Além disso pretende-se despertar a curiosidade por um tema pouco abordado em sala de aula.	O jogo “Espada e Arados” conta com personagens, unidades, processos e construções históricas referentes a Idade Média. Ao mostrar diferentes quesitos do período medieval, em formato interativo, incentivaremos a imaginação imagética do aluno. Além da presença imagética das pessoas, ações e construções, procuramos em nosso trabalho instigar o aluno (através dos efeitos das cartas), a procurar mais informações acerca das representações feitas, buscando, não uma fidedignidade histórica, mas uma referência histórica concreta como base. ³³
Objetivo do jogo	Seguindo o estilo jogo da vida, comporta até seis jogadores que podem se dividir em equipes. Os personagens possuem um objetivo e, no final, cada um deles experimenta um “sucesso” específico. Serão utilizados dois dados para viabilizar o jogo: - Usar dois dados para estabelecer as peças do jogo. - Usar dois dados para estabelecer a ordem que os jogadores começam. - Usar dois dados para decidir qual caminho tomar nas ramificações contidas no tabuleiro.	O objetivo dos jogadores é destruir a cidade capital de seus adversários. O jogador vencerá quando todas as capitais do jogo forem destruídas, menos a sua. Existem três variáveis cumulativas atribuídas aos jogadores: Ducados, Soldados e Fé. Pode-se jogar uma carta por turno e cada efeito das cartas em jogo pode ser ativado uma vez por turno, a menos que a carta contrarie esta regra. As cartas de Unidade são colocadas em um campo ao lado da carta que representa a Capital ou ao lado da carta que a invocou.
Regras	São necessários 6 jogadores. Podem ser formadas equipes.	O jogo acontece a partir de um Deck de cartas construídas. Estas podem

³² Crédito: Christine Pezzi; Luana Cantalice; Manuela Fonseca e Vinícius Ceciliano.

³³ Podem ser citados como exemplos facilmente reconhecidos na jogabilidade destes jogos eletrônicos, como *Civilization*, assim como jogos que envolvem cartas, como *Yu-Gi-Oh* e *Magic, the Gathering*. Assim como os jogos de carta citados, “Espada e Arados”, como um *tcg*, permite a troca de carta entre os participantes. Isso motivaria a interação entre os jogadores, cooperando entre si, buscando construir um “deck” (seu baralho pessoal) mais forte, visando montar sinergias já inseridas nas mecânicas do jogo. Isso criaria também uma discussão entre os jogadores, de quais cartas seriam boas ou ruins em determinados contextos, as quais, como já destacamos, possuem uma base factível.

Usar **um dado** para o jogo em si. Teremos jogos de 50 moedas de 1.000, 5.000, 10.000, 20.000 e 50.000. Um tabuleiro (abaixo) com eventos que se cruzam e permitem que os jogadores interajam, façam *quiz* e realizem tarefas.

Serão usados seis ícones, um para cada jogador.

As peças disponíveis são: Clero, Nobreza, Comerciante, Artesão, Intelectual e Povo.

Cada jogador receberá uma moeda de 1.000 soldos e cinco de 5.000 soldos.

Para estabelecer as peças é necessário jogar o dado, do maior para o menor número: Clero, Nobreza, Comerciante, Artesão, Intelectual e Camponês.

Joga-se os dados novamente para definir quem começa.

Para jogar é necessário apenas um dos dados.

Após sorteadas as peças, cada jogador ganha uma determinada quantia para começar e de acordo com sua posição social: Nobreza: 50.000, Clero: 35.000, Comerciante: 20.000, Artesão: 15.000, Intelectual: 10.000 e Povo: 6.000

Ao passar pela ramificação de caminhos no tabuleiro é necessário jogar os dados para saber qual caminho seguir:

- Tirou um número par: siga para a direita, um número ímpar: siga para a esquerda.

- Revés: Descende a classe social.

- Sorte: Ascensão de classe social.

Ganha o jogo quem chegar ao fim tendo acumulado mais soldos

ser divididas em alguns tipos de carta:

- Líder - com a regra de que em cada baralho poderia conter apenas um; Unidades, as quais permanecem no jogo até serem derrotadas; Especiais, as quais possuem um efeito único e são descartadas após uso.

Todas possuem quatro classes: militar, comercial, religiosa e naval.

Existem, pelo menos, dois jogadores. Todos têm um baralho de 40 cartas e 1 carta de Líder.

O baralho pode conter no máximo 4 cópias da mesma carta.

A carta de Líder fica fora do baralho e está sempre em jogo.

Só pode haver um Líder.

Além do baralho, o jogador pode ter um *playset* de coringas. As cartas coringa são cartas que não fazem parte do baralho, e que podem ser usadas para representar elementos do jogo que são comuns a todos os jogadores. Na falta das cartas coringas, pode-se utilizar dados ou qualquer outra coisa para representação.

Um *playset* básico de coringas contém as cartas coringa básicas do jogo, que são as 9 cartas de terreno e as cartas de cidade, templo e castelo (no total 18 cartas).

Cada jogador começa com seu Líder e sua Capital. Líderes comerciais e navais começam com a Vila, militares com a Paliçada e religiosos com o Santuário como suas capitais.

Os jogadores começam com 4 cartas.

O jogo é baseado em turnos. Cada jogador compra cartas até ter 4 cartas na mão no início de seus turnos. Um jogador que começa o turno com 4 cartas pode optar por descartar uma carta e comprar outra.

Abaixo segue a imagem do tabuleiro formulado pelo Grupo 1.³⁴ Já as cartas

³⁴ Crédito: Christine Pezzi; Luana Cantalice; Manuela Fonseca e Vinícius Ceciliano.

comportam a Idade Média escolar.

O mesmo movimento de contestação a uma visão engessada da Idade Média escolar é perceptível no jogo 2 que pretende, partindo de elementos “clássicos” do ordenamento social medieval, levar os jogadores a questionar a própria constituição social dos perfis dos personagens que compõem o *game*. Como exemplo nota-se o uso do termo intelectual para designar aqueles que tinham acesso à educação superior ministrada nas universidades, mostrando aos jogadores que a educação não era realizada somente nos mosteiros, um ambiente tipicamente clerical.

Ver os alunos explorarem lacunas pedagógicas, criando uma forma lúdica de supri-las sinaliza para nós que estamos obtendo um certo sucesso ao oferecer-lhes uma visão menos estereotipada e bastante crítica em relação ao ensino dos elementos medievais presentes na cultura escolar brasileira.

Por outro lado, os objetivos elaborados para os jogos conduzem os jogadores a duas “viagens” diferentes. O jogo 1 funciona como uma espécie de jornada do herói em que o jogador deve vencer individualmente os percalços que envolvem a dinâmica social na sociedade bizantina dominando-a e explorando-a internamente. Já o jogo 2 claramente se volta para o cenário externo, apresentando-se como um jogo de guerra onde o objetivo primordial é a destruição da capital dos oponentes, utilizando-se de recursos militares. Tais escolhas de cenários demonstram que os nossos alunos tiveram a sensibilidade e a clareza de compreender e de saber manejar, tanto em uma análise macro quanto micro, as questões referentes à vida do homem medieval que se via envolvido tanto pelos elementos do cotidiano necessários à sua sobrevivência social, e aquelas que se remetiam às movimentações políticas e militares gerais e que envolviam o futuro e a existência dos reinos.

Quanto às regras, os dois jogos apresentam-nas de forma bastante especificada. Houve opção por parte dos criadores dos jogos pela concisão e simplicidade das regras, o que dirime a possibilidade de dúvidas por parte dos jogadores e torna o jogo mais atraente tanto para aqueles que exploram sem dificuldades o mundo dos *games* quanto para os que não o dominam muito bem. Acreditamos que a formulação de regras nessas condições é a garantia de que o estado lúdico pode ser alcançado com mais facilidade pelos jogadores.

Conclusões parciais

A experiência didática que apresentamos aqui é fruto da busca de uma experiência de aprendizagem diferenciada e que reconheça novas técnicas e novas estéticas. É fruto de uma proposta que se materializa tanto na tentativa de criar um ambiente de troca na formação acadêmica e pedagógica dos estudantes de História com a proposição de novas experimentações, quanto de ruptura com a nossa “solidão acadêmica”, conciliando as nossas reflexões teóricas e conceituais com o universo escolar.

Nesse movimento consideramos necessário aprender, ler, debater e aprender novas formas de facilitar a aprendizagem com as demais áreas do conhecimento. As metodologias ativas em educação precisam estar nas escolas e pretendemos contribuir para isso através das nossas ações universitárias, onde reformulando a nossa forma de propor e construir o conhecimento, focamos o nosso olhar no protagonismo do nosso alunado.

A realidade *game* é uma das mais fortes e mais vivas na cultura contemporânea e tem um potencial poderoso na preparação das bases docentes, assim como é capaz de gerar resultados de aprendizagem dos quais somos entusiastas, sem que desmereçamos ou deixemos de utilizar outras metodologias de ensino que permitam gerar oportunidades de aprendizagem a partir de uma experiência prática. Aliás, você, leitor, pode perceber que este foi o princípio que norteou o nosso trabalho.

Com as reflexões e as experiências que relatamos aqui esperamos contribuir para ampliar o debate em torno do uso das metodologias ativas na educação, na medida em que favorece uma educação inclusiva, intensificadora de opções e de possibilidades, e que permita ao aluno transpor as suas dificuldades cognitivas e socioeconômicas estimulando a sua criatividade e capacidade produtiva, tanto na educação superior quanto na educação básica.

Artigo recebido em 04/09/2023

Artigo aceito em 11/04/2024



PERVIVENCIA Y LITERATURA: DOCUMENTOS PERIFÉRICOS AL TEXTO LITERÁRIO, CARMEN F. BLANCO VALDÉS Y ELISA BORSARI (COORD. E ED.), CILENGUA (MISCELÁNEA 18) – SAN MILLAN DE LA COGOLLA, 2023, 564 PP. (ISBN 978-84-18088-29-2).

Lênia Márcia Mongelli
Universidade de São Paulo
lmongelli@gmail.com

A primeira vantagem desta volumosa miscelânea decorre de qualquer publicação com esse perfil, quando os articulistas que dela participam são movidos por autêntico espírito científico, como aqui: a variedade de títulos, versando diversos gêneros e temas, oferece da Idade Média – período em questão – um rico panorama linguístico, literário, historiográfico. A segunda vantagem tem a ver com a inesperada escolha do assunto central: os “documentos periféricos ao texto literário”, quais sejam, os prólogos, os colófons, as dedicatórias, os apêndices, as glosas, as notas, as epígrafes etc., tudo aquilo que Gérard Genette, já em 1987 (*Seuils*), alertava como sendo complemento indispensável à significação mais completa de um texto. Disse-o de forma precisa, logo na Introdução ao seu livro famoso: “... esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo...”¹

Dado esse instigante perímetro temático, o leitor paciente ainda levará uma terceira vantagem: as poderosas lições metodológicas, subliminares aos esforços de rastrear fontes, de comparar edições, de restituir “originais”, de “traduzir” passagens tantas vezes “ilegíveis”, de decifrar notas ou de complementá-las, de propor outras hipóteses para questões polêmicas, de “ler” imagens, de levantar o(s)

¹ GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. bras. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 9.

contexto(s) que as cerca(m), a biografia de quem as compôs etc. Considerando-se as dificuldades documentais próprias de tempos historicamente recuados como a Idade Média, pode-se dizer que a tarefa é, não poucas vezes, hercúlea. Bastava a bela contribuição que nos chega por esse ângulo para valorizar o exemplar que temos em mãos.

São 37 artigos, quatro chamados de “Plenarias” (donde se deduz tratar-se de uma recolha de textos de Congresso/Córdoba 2021) e os outros 33, de “Estudios”. Aqueles quatro são da autoria de: Carlos Alvar (“Prólogos de los libros de la materia de Bretaña: María de Francia y Chrétien de Troyes”), Mercedes Brea (“Angelo Colocci y sus copias de un cancionero gallego-portugués”), María Jesús Lacarra (“Las portadas como paratexto: el ejemplo de la *Tragi-Comedia de Calisto y Melibea*”) e Michael Papio (“Boccaccio antropólogo de la antigüedad”), investigadores que dispensam apresentação: Alvar, especialista em e tradutor da vasta matéria de Bretanha para a língua espanhola; Brea, a conhecidíssima filóloga que vem cuidando de edições, impressas e *online*, dos Cancioneiros quinhentistas galego-portugueses; Lacarra (que, depois de excelente gestão, acaba de transferir para outrem a Presidência da AHLM), dedicada aos contos medievais e à tradição oral principalmente na Espanha, além das obras impressas em castelhano até 1600; Michael Papio, da Universidade de Massachusetts Amherst, filósofo que trabalha com Boccaccio, Dante, Itália medieval e do início da Renascença, defensor da frutífera inter-relação literatura/filosofia/teologia. Fiéis, os quatro, ao princípio do livro em exame, capricharam nos títulos dos próprios artigos, já de si oferecendo uma “pista” de leitura: Carlos Alvar mostra como os Prólogos podem conter, mais do que uma profissão de fé, um verdadeiro “tratado de poética”, que não só atende aos desígnios do autor, como às normas do tempo e às relações delas com o rico passado que as antecedeu, conforme os soberbos exemplos dados por María de Francia e Chrétien de Troyes; Mercedes Brea abraça a difícil tarefa paleográfica e filológica de decifrar as complexas anotações do humanista italiano Angelo Colocci (que ela merecidamente enaltece), colocadas nas margens e no corpo dos poemas manuscritos de B (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*) e V (*Cancioneiro da Vaticana*), por ele mandados copiar no século XVI, a partir do misterioso original perdido *Libro*

di Portughesi; María Jesús debruça-se sobre a deliciosa obra atribuída a Fernando de Rojas, mais conhecida por *La Celestina*, com o intuito bastante inusitado de acompanhar o histórico das “portadas” (= “producto esencialmente de la imprenta”) ao longo de suas sucessivas 85 edições (material utilizado por Lacarra), chegando a conclusões surpreendentes e muito informativas, não só de natureza estética (exame das imagens gráficas) como sociológica (“horizontes de recepción de la obra”); por último e não menos sedutoramente, Michael Papio investiga com densidade o que ele designou como a “antropologia” de Giovanni Boccaccio (de olhos postos, dentre outras obras, principalmente na *Genealogia deorum gentilium*, em que o poeta italiano examina as relações de parentesco de divindades gregas e romanas antigas), compreendida a partir do mito cristão das origens do mundo em Adão e Eva e sua possível conciliação com o paganismo, proposta motriz da questão nuclear: “En este ensayo analizaremos algunos pasajes de las obras de Boccaccio en un intento de entender qué pensaba de aquellos primeros gentiles que tuvieron un indicio de la existencia de la Divinidad y cómo hizo uso de aquellas ideas, particularmente en las *Genealogie*” (p. 94).²

Do ponto de vista funcional e em termos editoriais, esses quatro artigos dialogam centrifugamente com os outros 33 da coletânea, em fecundo arranjo. Por exemplo, Ana Milagros Jiménez Ruiz (“Hacia una sistematización de las primeras portadas de *Celestina*: el primer tipo iconográfico celestinesco”) e Angela Torralba Ruberte (“Los grabados de *El libro del conde Partinuplés* en el siglo XVI”) estão em sintonia com o texto de Lacarra, ressaltando, a primeira, o quanto decisões editoriais manipulam cronologicamente o feitio das portadas, cujo formato e imagética acompanham, ainda, o gosto do público receptor, conforme a segunda. Na esteira das reflexões de Mercedes Brea, podem falar por outros o rigoroso artigo de Fabio Barberini (“Rubriche mal collocate nel Canzoniere Colocci-Brancuti. I: L’“immagine paleografico-visiva dell’antecedente perduto”), às voltas com os erros, desvios e indecisões dos vários copistas (mãos estudadas por Anna Ferrari), que acarretaram

² Ao fim, segundo Papio, Boccaccio visava a “confirmar los peligrosos males del pecado y el inframundo ímpio mientras aislaba y protegía a los poetas precristianos a quienes tanto apreciaba” (p. 116).

confusões às rubricas atributivas de muitas cantigas nos Cancioneiros B e V; ou o artigo de Maria Ana Ramos (“La poesia do passado. Leitores quatrocentistas”), que se serve de sua larga e respeitada experiência com o *Cancioneiro da Ajuda* para repor a constatação, quase axiomática, do desinteresse dos portugueses pela produção trovadoresca em meados do século XV e perguntar-se em seguida, com certa acuidade, que sentido poderiam ter “algumas notas marginais, de natureza qualificativa [*Muyto boa, muj boa, mujto boa e muj, muj boa*]” inscritas por “mão quatrocentista” à margem de algumas cantigas de CA – ou seja, o que seria “bom” ou “muito bom” para aquele leitor nada ingênuo (p. 457)? O artigo de Mariana Leite (“A História Universal como prólogo: algumas observações sobre o sonho de Gil Vicente no *Templo de Apolo*”) remete muito proximamente, em outra esfera de indagações, a alguns argumentos de Papio, assim como o ensaio de Juan Paredes (“La Literatura de Viajes: mitos, cuentos y *mirabilia*. *El Libro de las Maravillas del Mundo* de Mandeville”), ao mostrar que mitos, contos e *maravilhas* em torno de “viagens” sempre supõem “una partida hacia un mundo desconocido y misterioso cuyo conocimiento se intenta divulgar” (p. 424); ou, ainda, também Juan José Sánchez Martínez (“‘Más agora somos tornados a la fe verdadera que es la tuya’: las conversiones al Cristianismo en los libros de caballerías del reinado de los Reyes Católicos (1474-1516)”), que declara fazer uso das confluências entre história e religião para chegar à ideologia do reinado dos Reis Católicos, percebida, por exemplo, na sequência de batismos do “infiel” tanto nas *Sergas de Esplandián* (1508) quanto no *Florisando* (1510). Quanto aos prólogos tratados por Carlos Alvar, na outra ponta dessa linha, como em espelho convexo, está o luminoso trabalho de Rafael Alemany Ferrer (“Verdades (o falsedades) a medias: el colofón de la *editio princeps* del *Tirant lo Blanc*”), que, partindo de duas edições do *Tirant*, a valenciana de 1490 e a barcelonesa de 1497, atenta ao posfácio (“un colofón”) do editor incorporado pelos impressores, no qual se destaca o nome de Martí Joan de Gualba, junto ao de Joanot Martorell, como o possível responsável pela “tradução” (a obra original seria inglesa, sem menção de autor e título) da IV parte do livro e Martorell, das outras três – *imbroglio* que suscitou, com sucesso, a pesquisa metodologicamente detetivesca de Ferrer; com espírito não menos determinado,

Isabel Barros Dias (“Imagens e imaginário no ms. da Academia das Ciências de Lisboa da *Crónica de 1344*”) detém-se no “códice ampla e ricamente iluminado, escolhido por Lindley Cintra como o texto-base” da sua edição da referida *Crónica*, a partir de cujas conclusões Isabel dá vários passos adiante, em abordagem que ela mesma classifica de “interdisciplinar”, com vistas aos vínculos texto/imagem; já o percurso analítico escolhido por Carmen F. Blanco Valdés (“Dante Alighieri y sus biógrafos”) é o do essencial método comparativo: tomando por base as obras dos seis biógrafos (produzidas “entre los últimos años del Trescientos y la centuria del cuatrocientos”) que estudaram a vida tão acidentada de Dante, elegeu a de Giovanni Boccaccio e a de Leonardo Bruni, mais aquela do que esta, para tentar reconstituir, o mais fielmente possível, a verdade ou não dos fatos, até onde isto seja possível.

Na impossibilidade de contemplar todos os artigos no espaço exíguo de uma resenha, não passem sem referência os trabalhos de Michael McGlynn (“El negocio de los héroes: las fuentes de riqueza de los Saavedra”), que tangencia o *Don Quijote de la Mancha*, por causa do sobrenome, de poderosa extração política e econômica, adotado por seu autor; ou o de Mengyun Chen (“*Don Quijote* en China (1922-1939): un estudio de los documentos periféricos sobre su traducción *La biografía del Caballero loco*”), a mostrar, de perspectiva muito interessante (a da tradução), a penetração da literatura castelhana no Oriente; ou, por último, o de Constance Carta (“Carlomagno en cordel: de amores y magia”), cujo tema sugere uma extensa ponte entre Santiago de Compostela (e seu conhecido papel central na Idade Média) e o Brasil, onde a matéria cordelista é de fato pujante.

Como o leitor terá percebido, os textos enfeixados neste livro contemplam um amplo leque de objetos e tópicos, examinados com a circunspeção exigida pelo evento a que inicialmente se destinaram. Haverá necessidade de outra recomendação para sua leitura?

Resenha recebida em 15/12/2023

Resenha aceita em 27/05/2024



ARTE E NATUREZA NA ALQUIMIA MEDIEVAL(*)

Bruno Sousa Silva Godinho

Universidade Federal do Rio de Janeiro

brunossgodinho@gmail.com

ART ET NATURE DANS L'ALCHIMIE MÉDIÉVALE^(titre original)

Barbara Obrist^(auteur)

Centre d'histoire des Sciences et des Philosophies Arabes et Médiévales

[...] de todas as artes, [a arte alquímica] imita melhor a natureza.
Alberto Magno, *Mineralogia*, III. 1. 2, 1250-1260¹

Resumo: O artigo reagrupa e analisa as passagens de textos alquímicos do século XIII e início do XIV que teorizam a posição do artesão *vis-à-vis* a natureza, situando-os em seu contexto histórico. O século XIII vê, com efeito, o desenvolvimento rápido de procedimentos de transformação (o vidro, por exemplo) que colocam o problema da transmutação de espécies, em princípio uma prerrogativa da natureza, ou da divindade. Ademais, a ambição dos alquimistas de produzir um ouro equivalente àquele da natureza parece ir de encontro à antiga concepção da inferioridade da arte à natureza. Todavia, as justificativas de sua atividade não conduzem os defensores da arte alquímica a uma inversão da relação. Na verdade, eles exploram e adaptam as teorias que permitem colocar-se a serviço da natureza, a qual provoca, acelera, ou conduz a seu termo os processos naturais. Ainda que o campo de atividade humana seja consideravelmente alargado, a concepção de uma natureza que forma um todo orgânico não é, por isso, colocada em questão. O artesão pode intervir no processo natural, mas não o substituir.

Palavras-chaves: Alquimia medieval; arte; natureza; imitação; transformação; espécies

Résumé^(originale): L'article regroupe et analyse les passages des textes alchimiques du XIII^e et du début du XIV^e* siècle qui théorisent la position de l'artisan vis-à-vis de la nature, tout en les replaçant dans leur contexte historique. Le XIII^e siècle voit en effet le développement rapide de procédés de transformation (le verre par exemple) qui posent le problème de la transmutation des espèces, en principe la prérogative de la nature, ou de la divinité. Aussi l'ambition des alchimistes de produire un or équivalent à celui de la nature semble-t-elle aller à rencontre de l'antique conception de l'infériorité de l'art à la nature. Cependant, les justifications de leur activité n'amènent pas les défenseurs de l'art alchimique à prétendre à une inversion du rapport. Plutôt, ils exploitent et adaptent les théories qui permettent de se poser en serviteur de la nature, lequel déclenche, accélère, ou mène à leur terme les processus naturels. Bien que le champ de l'activité humaine en soit considérablement élargi, la conception d'une nature formant un tout organique n'est pas pour autant remise en question. L'artisan peut intervenir dans le processus non pas substituer.

Mots-clés Alchimie médiévale; art; nature; imitation; transformation; espèces:

* Agradeço ao Instituto de Pesquisa em Humanidades, da Universidade de Wisconsin, Madison, de ter-me dado condições de terminar este artigo em condições de trabalho excepcionais.

¹ “[...] *inter omnes artes [ars alchimiae] maxime naturam imitatur*”. In: ALBERTO Magno. *B. Alberti Magni... Opera Omnia*, vol. V. A. Borgnet (ed.). Paris: Ludovicum Vivès, Bibliopolam Editorem, 1890. Essa obra será citada abreviadamente como *Mineral*. Edição em inglês: WYCKOFF, Dorothy (ed.). *Albertus Magnus: Book of minerals*. Oxford: Clarendon Press, 1967, p. 158.

Considerada como a arte de transformação por excelência, a alquimia medieval coloca o problema da intervenção humana na ordem naturalmente estabelecida das coisas. Por sua pretensão de produzir um ouro equivalente ao ouro natural, efetuando eventualmente uma mutação de espécies, ela parecia ir contra a visão mais que milenar da inferioridade da arte à natureza. No começo, essa virtual violação aparentemente não suscitava problemas. A alquimia era frequentemente definida como a ciência da transformação das espécies e como a arte que opera tal mutação² e, na primeira metade do século XIII, as atitudes para com esta disciplina ineditamente introduzida na Europa por volta de meados do século XII foram, de modo geral, bastante favoráveis. O empreendimento não parecia impossível. Mas, posteriormente, a multiplicação de fraudes marcou cada vez mais as discussões sobre a transmutação dos metais. Nos ataques contra a alquimia provocados pelos abusos, que resultaram em medidas jurídicas a seu respeito desde a segunda metade do século XIII, sua capacidade de igualar a natureza foi-lhe resolutamente negada.

As acusações feitas contra a alquimia afetaram profundamente seu estatuto científico e social e tiveram por efeito incitar seus defensores às reflexões embasadas e frequentemente detalhadas sobre a relação entre sua arte e a natureza. Por isso, os escritos alquímicos medievais abundam em observações sobre este assunto.

O esforço de justificação da empresa alquímica ultrapassa o interesse das simples manipulações metálicas. Primeiramente, as transformações alquímicas estavam longe de ser limitadas ao domínio mineral, mas se estendiam aos reinos vegetal e animal. Em seguida, os autores de escritos alquímicos, que se aplicaram em mostrar que seus produtos artificiais não eram em nada inferiores aos produtos naturais, usavam de todos os argumentos possíveis. Tendo tido, na maioria dos

² GUNDISSALINUS, Dominicus (2^a metade do século XII). *De divisione philosophie: "Scientia alquimia [...] est sciencia de conversione rerum in alias species"*. In: BAEUMKER, Clemens (org.). *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*. Münster: Aschendorff, 1903, vol. IV, p. 20, linhas 17-19. MORLEY, Daniel de. *De naturis inferiorum et superiorum* (depois de 1187): "[...] sciencia de alckimia, que est sciencia de transformatione metallorum in alias species". In: SUDHOFF, Karl (org.). *Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik*, vol. VIII, 1917, p. 6-40, cf. p. 34. BEAUVAIS, Vicente de. *Speculum naturale*, liber VII, caput VI: "*Ex doctrina alchymiae. Porro per artem alchymiae transmutantur corpora mineralia a propriis speciebus ad alias, praecipue metalla*". Douai: Balthazar Bellère, 1624. Essa obra será citada como *Spec. nat.*

casos, uma educação universitária que incluía frequentemente a medicina, eles exploraram as correntes filosóficas contemporâneas, colocando a serviço da causa transmutatória as concepções médicas da relação entre arte e natureza. Dessa maneira, sua argumentação permite entrever a quais fins práticos poderiam servir os desenvolvimentos filosóficos sobre o funcionamento da natureza.

As fraudes não fizeram senão incitar um debate que, na realidade, recobre problemas mais fundamentais: os obstáculos com os quais os alquimistas se confrontavam na elaboração de uma teoria da transformação jogam viva luz sobre a relação sempre problemática, na Idade Média, entre arte e natureza, no sentido de que se trata antes de tudo de uma confrontação entre *ars* e *scientia*, entre artesanato e filosofia da natureza. Assim, as vicissitudes da alquimia estão ligadas à impossibilidade, para os filósofos da Idade Média, de estabelecer entre a filosofia da natureza e o saber artesanal uma relação comparável à relação dinâmica entre teoria e dados empíricos que, aos olhos do pesquisador contemporâneo, caracteriza a ciência experimental. Na Idade Média, o conhecimento da natureza era adquirido em primeiro lugar pelo estudo da filosofia da natureza e não pela observação direta dos fenômenos naturais, agrupados em séries e objetivados pela verificação experimental.³ De fato, a própria concepção da natureza que prevalecia parecia excluir este tipo de objetivação. Em seus trabalhos sobre a física do século XVII, R. Hooykaas sublinha com razão que o isolamento de um certo número de fatores julgados essenciais e submetidos à experimentação pode ser contrário à concepção da natureza antiga e medieval como conjunto orgânico, porque o isolamento teria implicado o desmembramento dessa concepção.⁴ De outro lado, na perspectiva mecanicista, segundo a qual toda substância resulta de um movimento local, o modelo de conjunto artificialmente produzido se reporta à própria natureza.⁵

No curso do século XIII, a alquimia se define como o domínio que produz de

³ Para o estado da pesquisa sobre o problema da diferença entre os métodos científicos medievais e “modernos”, cf. LINDBERG, David C.; WESTMAN, Robert S. (org.). *Reappraisals of the scientific revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990; em particular, LINDBERG, David. *Conceptions of the scientific revolution*, p. 1 *sqq.*

⁴ HOOYKASS, Reyer. *Das Verhältnis von Physik und Mechanik in historischer Hinsicht* (1963). In: *Id. Selected Studies in history of science*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1983, p. 167-189, cf. p. 169.

⁵ *Ibid.*, p. 185-188.

maneira artificial não apenas as substâncias consideradas equivalentes às geradas de maneira natural (por exemplo, o vitriol, o amoníaco), mas também as substâncias que não existiam como tais na natureza: o elixir, ou a “pedra”, o agente que provoca e que realiza a transformação. De outro lado, o vidro, cuja fabricação conheceu uma ascensão espetacular nos séculos XII-XIII, servia correntemente de exemplo para mostrar que uma “nova” substância podia ser produzida pelo artifício alquímico.

O século XIII vive assim uma produção crescente de produtos cujo lugar na ordem das coisas ficava por definir, e que comportava a virtualidade de modificações na antiga relação entre arte e natureza. Então, surgem as seguintes questões: enquanto arte de transformação das coisas, a alquimia medieval soube desenvolver a teoria de sua atividade, modificando a antiga concepção da relação entre arte e natureza? Ela realizou uma reavaliação desta relação, no sentido de uma relação de igualdade, ou mesmo eventualmente, de superioridade da arte sobre a natureza?

Dado que a história da alquimia do século XIII é particularmente pouco estudada e que o problema da relação entre arte alquímica medieval e natureza não tem suscitado interesse até uma data recente,⁶ este artigo tentará reunir os elementos de resposta às questões colocadas, se esforçando em reagrupar as principais fontes da época, e de dar uma impressão geral do inventário de argumentos, assim como de sua evolução. Por volta do fim do século XIII, importantes mudanças de orientação começam a aparecer, resultando, ao longo do século XIV, em visões bastante diferentes daquelas sobre a relação entre arte e alquimia que prevaleceram no século XIII. Os principais traços de tal evolução serão evocados em um breve esboço ao fim deste trabalho.

⁶ Cf. as breves observações em NEWMAN, William R. “Technology and alchemical debate in the late Middle Ages”. *Isis*, vol. LXXX, 1989, p. 423-445. Michela Pereira analisou o *Testamentum* luliano nessa perspectiva. PEREIRA, Michela. *L’Oro dei filosofi: Saggio sulle idee di un alchimista del Trecento*. Spolète: Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, 1992. Os estudos de Reyer Hooykaas abundam em reflexões sobre a diferença entre a concepção antiga da inferioridade da arte à natureza e os inícios da concepção moderna, que vê os dois domínios em pé de igualdade. Hooykaas estuda particularmente a química, cf. seus *Selected Studies*, *op. cit.* na nota 4.

O lugar da alquimia na ciência do século XIII

Provavelmente introduzida na Europa medieval em 1144,⁷ a alquimia se apresenta de saída como um douto artesanato buscando fundar sua operação sobre princípios científicos. Dessa maneira, ela se afasta radicalmente dos ofícios tradicionais dos metais, ao mesmo tempo que se aproxima de disciplinas como a medicina e a agricultura. Estas três disciplinas tinham em comum serem consideradas, a partir do século XII, e sob a influência das classificações árabes das ciências, como ramos subalternos da física. Elas são as artes de transformação que aplicam os princípios filosóficos, ou científicos, aos fins operatórios, pela intervenção no processo natural de geração e corrupção ou no equilíbrio das forças constitutivas de um corpo.⁸

No século XIII, a teoria da relação entre *ars* e *scientia* é o objeto de uma elaboração proposta antes de tudo na medicina, e os autores de escritos alquímicos a aplicam a seu domínio. De acordo com as categorias em vigor, a *ars* ocupa uma posição intermediária entre a *theoria*, a especulação pura, e a *operatio*, o trabalho manual artesanal.⁹ A *ars* apresenta, assim, um caráter de Janus, uma face virada à

⁷ O *De compositione alchimie* de Morienus, traduzido do árabe por Roberto de Chester. STAVENHAGEN, Lee (trad. e ed.). *A testament of alchemy*. Hannover; New Hampshire: University Press of England, 1974. LEMAY, Richard. "L'authenticité de la préface de Robert de Chester à sa traduction du Morienus". *Chrysopoeia*, n. 4, 1990-1991, p. 3-32.

⁸ Entre outros: BEAUVAIS, Vicente de. *Speculum doctrinale*, liber XI, caput 105, caput 132. Douai: Balthazar Bellère, 1624. Essa obra será citada abreviadamente como *Spec. doct.* KILWARDBY, Robert. *De ortu scientiarum* (c. 1250). Albert G. Judy (ed.). Londres: The British Academy; Toronto: The Pontifical Institute of Medieval Studies, 1976, cap. 42, § 401. ANÔNIMO. *Commentarium in libros Aristotelis... Meteorologicorum*, liber IV, lectio 1, Prooemium. In: TOMÁS de Aquino. *Sancti Thomae Aquinatis ordinis praedicatorum Opera omnia*. Ed. Leonina. Tomo III. Roma: Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, 1887 [N.T.: parece-nos que o ano correto desta edição é 1886]. OBRIST, B. "Alchemie und Medizin im 13. Jahrhundert". *Archives Internationales d'histoire des sciences*, vol. 43, 1993, p. 209-246, cf. p. 214-215. *Id.* Les rapports d'analogie entre philosophie et alchimie médiévales. In: MARGOLIN, Jean-Claude; MATTON, Sylvain (org.). *Philosophie et alchimie à la Renaissance*. Actes du Colloque international de Tours, 1991. Paris: Vrin, 1993, p. 43-64, cf. p. 53.

⁹ As discussões são particularmente vivas no domínio medieval. MCVAUGH, Michael. *Arnaldi di Villanova opera medica omnia II: Aphorismi de gradibus*. Granada: Seminarium historiae medicae Granatensis, 1975, p. 9 *sqq.* DEMAITRE, Luke. "Nature and the art of medicine in the Later Middle Ages". *Mediaevalia*, vol. II, 1976, p. 23-47. AGRIMI, Jole; CRISCIANI, Chiara. *Edocere medicos: Medicina scolastica nei secoli XIII-XIV*. Nápoles: Guerini, 1988, p. 21-46, p. 137-155. CRISCIANI, Chiara. Per una ricerca su "experimentum-experimenta": riflessione epistemologia e tradizione medica (secoli XIII-XIV). In: JANNI, Pietro; MAZZINI, Innocenzo (org.). *Presenza del lessico greco e latino nelle lingue contemporanee*. Macerata: Università degli Studi di Macerata, 1990, p. 9-49 e, para a medicina, cf. p. 30-39. MCVAUGH, Michael. "The nature and limit of medical certitude at early fourteenth century Montpellier". In: MCVAUGH, Michael; SIRAISS, Nancy G. (org.). *Osiris*, vol. VI. *Renaissance medical*

experientia, baseada na *operatio*, a outra virada à *scientia*, e, de acordo com a valorização ou desvalorização de seu estatuto, ela é colocada ao lado de um ou de outro destes dois polos. Se fosse considerada como assentada em princípios certos e que operava segundo séries de regras correspondentes, ela era aproximada da *scientia*, em caso contrário, da contingência da experiência.

Considerada como artesanato, a alquimia era especializada antes de tudo na imitação dos metais preciosos, ou de pedras preciosas,¹⁰ na destilação de produtos farmacêuticos¹¹ que se estende, até o fim do século, àquela da “água da vida¹²”. Em pouco tempo, até meados do século XIII, ela tira proveito da reavaliação geral do estatuto das *teknai*¹³ que tende a lhe conceder um certo grau de conhecimento teórico. Neste contexto favorável, os princípios teóricos do artesanato alquímico foram ocasionalmente o objeto de discussões no quadro dos comentários universitários à *Meteorologia* de Aristóteles.¹⁴

Para elaborar a teoria de sua prática de transformação, os alquimistas se apoiaram tanto em escritos médicos, quanto, em um nível mais geral, sobre a concepção aristotélica da relação entre arte e natureza. De outro lado, o desenvolvimento da extração do mineral e do artesanato do metal são de uma importância tal que não apenas o artesão alquímico busca fundar sua ação sobre a filosofia da natureza aristotélica em suas diversas adaptações escolásticas, mas

learning: evolution of a tradition, 1990, p. 62-84. MERLE, Hélène. “Ars”. *Bulletin de philosophie médiévale*, vol. XXVII, 1986, p. 95-133, cf. p. 115.

¹⁰ Para os produtos de transformação metálica, ver o testemunho de Michel Scot (*Liber particulares*), citado por HASKINS, Charles Homer. *Studies in the history of mediaeval science*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1927, p. 295. Para as pedras, ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber I, tractatus 3, caput 2 [N.T.: cremos que a referência correta aqui seja liber II, tractatus 3, caput 2, visto que apenas o liber II possui tractatus 3].

¹¹ BEAUVAIS, Vicente de. *Spec. doct.*, liber XI, caput 105; *Id. Spec. nat.*, liber VII, caput 95. OBRIST, B. “Alchemie und Medizin...”, *op. cit.* nota 8, p. 218 *sqq.*

¹² LIPPMANN, Edmund O. von. *Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik*. Berlin: Springer, 1923, p. 82 *sqq.*; a água da vida é obtida *opere alkemico* (p. 84). SIRAISSI, Nancy G. *Taddeo Alderotti and his pupils*. Princeton: Princeton University Press, 1981, p. 301.

¹³ A “súbita” tomada de consciência à aptidão de inovar que Guy Beaujouan situa no entorno de 1260 faz parte disso: BEAUJOUAN, Guy. Les orientations de la science latine au début du XIV^e siècle. In: FREUDENTHAL, Gad (org.). *Studies on Gersonides: A 14th-century jewish philosopher-scientist*. Leiden: E. J. Brill, 1992, p. 71-80, cf. p. 71.

¹⁴ Para esse último ponto, cf. o texto baseado nas notas de curso do estudante de medicina Constantino de Pisa (c. 1257). OBRIST, B. *Constantine of Pisa*. “The Book of the secrets of alchemy”. Leiden: E. J. Brill, 1990. O título latino é: *Liber secretorum alchimie*.

também, do lado da própria filosofia natural, faz-se sentir o desejo de uma mineralogia. É assim que Alberto Magno, nos anos 1250-1260, tenta estabelecer uma ciência dos minerais no interior do quadro de seus comentários à obra de Aristóteles, baseando-se na concepção aristotélica da relação entre arte e natureza.

A relação entre arte e natureza tal como a concebe Aristóteles é totalmente determinada por sua visão teleológica, segundo a qual a natureza e o homem têm em comum agir de acordo com um plano concebido pela razão, em vista de um fim. Desta perspectiva, natureza e arte são conformes; estando voltadas a um objetivo, as ações de ambas as instâncias obedecem a uma inteligência.¹⁵ Mas, as definições respectivas da natureza e da arte como princípios de movimento comportam uma diferença que está na base da inferioridade radical e aparentemente irremediável da arte à natureza. A natureza é definida como um princípio intrínseco de movimento e de repouso. Como fonte de movimento, ela reside no interior da substância, ao passo que a arte não é mais que uma fonte exterior de movimento.¹⁶

Esta concepção da relação entre arte e natureza coloca frente a frente dois tipos de artesãos: a Natureza enquanto artesã superior que sozinha está à altura de manter o movimento, assegurando a geração e a corrupção das coisas, e o homem. Este último imita a natureza, mas sua ação jamais será uma fonte intrínseca e, portanto, primária de movimento.

Sobre a base de sua concepção teleológica da natureza, Aristóteles infere da técnica humana (notavelmente as do arquiteto, do médico e do cozinheiro), uma parte das teorias físicas.¹⁷ Os escolásticos que adaptaram a seus objetivos a filosofia

¹⁵ ARISTÓTELES. *Física*, 199a, 9 *sqq.*; *As partes dos animais*, 639b 15 *sqq.*, Henri Carteron (ed. e trad.). Paris: Les Belles Lettres, 1983. SOLMSEN, Friedrich. *Aristotle's system of the physical world*. Ithaca: Cornell University Press, 1960, p. 115. WEISHEIPL, James A. The axiom *Opus naturae est opus intelligentiae* and its origins. In: MEYER, Gerbert; ZIMMERMANN, Albert (org.). *Albertus Magnus doctor universalis: 1280-1980*. Mâience: Matthias-Grünewald, 1980, p. 441-463. Para uma exposição sistemática sobre a relação entre arte e natureza na filosofia de Aristóteles, cf. MEYER, Hans. *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1919, "Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums", n. X.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Física*, 192b 13-22; *Metafísica*, 1070a 7, J. Tricot (trad. e ed.). Paris: Vrin, 1991; *Ética a Nicômaco*, VI. 4 (1140a 10); *Nicomachean Ethics*, H. Rackham (trad. e ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.

¹⁷ LE BLOND, J.-M. *Logique et méthode chez Aristote: Étude sur la recherche des principes dans la physique aristotélicienne*. Paris: Vrin, 1939, p. 326 *sqq.* LLOYD, G. E. R. *Polarity and analogy: Two types of argumentation in early Greek thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966, p. 285 *sqq.*

da natureza de Aristóteles seguem seu método. Para explicar o funcionamento da natureza, eles se referem às artes, tanto em sua dimensão teórica quanto em sua dimensão operatória. O comentário sobre a *Física* de Aristóteles de Roberto Grosseteste (morto em 1252) pode servir de exemplo.¹⁸ Depois de tratar da natureza como princípio de movimento,¹⁹ Grosseteste passa à segunda definição de natureza, fazendo referência à teoria da geração do mercúrio e dos metais para ilustrá-la: todos estão de acordo em entender por natureza o “lugar de onde nascem as coisas” (*unde res nascuntur*), “onde” se referindo ao mesmo tempo à matéria e à forma. A matéria “é o sujeito que permanece idêntico no que é transformado; é chamada ‘natureza’, a origem daquilo que é transmutado, como a água viscosa, de onde nasce o mercúrio²⁰”. Em seguida, para explicar o que é a natureza como princípio formal – aquilo pelo qual uma coisa é efetuada –, Grosseteste se refere ao saber-fazer dos artesãos, dentre os quais os fundidores de sinos, que misturam o cobre e o estanho.²¹

Da mesma forma, para estabelecer, desta vez, não a teoria geral do funcionamento da natureza, mas aquela de um domínio particular e novo (neste caso, da mineralogia), Alberto Magno se apoia nas observações feitas nas minas e junto aos alquimistas. Ademais, considerando que, entre todas as artes, a alquimia é a melhor imitadora da natureza, ele encontra no trabalho alquímico e nos recipientes de laboratório um mimetismo de uma perfeição tal que os assimila termo a termo às condições naturais de produção dos metais, até à forma das cavidades subterrâneas. Os processos naturais de formação dos minerais são observados através dos procedimentos de laboratório alquímico.

FERRARI, G. A. “L’officina di Aristotele: natura e tecnica nell II libro della fisica”. *Rivista critica di storia della filosofia*, vol. XXXII, 1977, p. 144-173.

¹⁸ As notas, redigidas por Grosseteste no curso de vários anos, se apresentam, segundo Dales, como uma compilação póstuma. DALES, Richard (ed.). *Commentarius in VIII libros physicorum Aristotelis*. Boulder: University of Colorado Press, 1963, p. IX-XIII. MCEVOY, James. *The Philosophy of Robert Grosseteste*. Oxford: Clarendon Press, 1982; reed. 1986, p. 482.

¹⁹ GROSSETESTE, Roberto. *Commentarius in VIII libros physicorum Aristotelis*, op. cit. na nota 18, p. 32-33.

²⁰ *Ibid.*, p. 34: “*Materia itaque subiecta que semper manet in transmutatis et unde nascuntur transmutata natura dicitur, ut aqua viscosa unde nascitur argentum vivum*”. A frase seguinte, sobre a natureza dos metais, parece colocar um problema: “*Et sic metalla alia mediante argento vivo natura metallorum dicuntur*”. A princípio, o mercúrio é tido como a matéria, ou a causa material, dos metais.

²¹ *Ibid.*, p. 38-39.

O artesão alquimista que tenta fundar sua prática sobre os princípios científicos argumenta de maneira inversa. Neste caso, intervém o princípio da mimese que goza de um perfeito consenso na escolástica latina e segundo o qual a arte, como cópia de seu princípio superior, imita a natureza.²²

No apogeu do desenvolvimento econômico dos séculos XII-XIII se configura assim uma interação estreita entre a arte de transformação dos alquimistas e a filosofia da natureza, e que tendia a assegurar à alquimia o estatuto duplo de *ars* e *scientia*. Mas, depois, os filósofos perdem o interesse pela mineralogia como tal, ao mesmo tempo que pela alquimia. Este relaxamento de interesse coincide com o fim da expansão econômica, que se desenha pelos anos 1270-1280. Do lado da filosofia se configura uma tendência acentuada de não mais reconhecer o fundamento científico da alquimia.

Esta evolução é em parte devida ao fato de que a alquimia tem por objeto as forças ocultas, compreensíveis apenas de maneira empírica, isto é, as forças que se subtraem à demonstração racional. O exemplo escolar deste tipo de propriedade é a força atrativa do imã.²³ Em medicina, uma série de efeitos é igualmente atribuída às causas não-conhecíveis, em particular as propriedades resultantes da forma específica e não da mistura de qualidades elementares,²⁴ mas, nesse caso, estas forças não representam senão uma série limitada de fenômenos cuja existência não afeta da mesma forma a definição e o estatuto científico da disciplina. Ao contrário, a alquimia se torna rapidamente a disciplina por excelência da manipulação de forças ocultas, mas sem por isso cair na categoria das artes mecânicas que, segundo as definições correntes da ciência, não se esforçam em compreender, teorizando-as, o “porquê” das coisas. Efetivamente, ela destaca outros modos de conhecimento.

²² ARISTÓTELES. *Física*, 194a 22; 199a 15. MANSION, Auguste. *Introduction à la physique aristotélicienne*. Paris: Vrin; Lovaina: Institut supérieur de philosophie, 1946, p. 228-234; SOLMSEN, *op. cit.* na nota. 15, p. 92-117. Para a tradição medieval, ver FLASCH, Kurt. *Ars imitatur naturam: Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*. In: *Id.* (ed.). *Parusia: Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*. Festgabe Johannes Hirschberger. Frankfurt am Main: Minerva, 1965, p. 265-306, cf. p. 279 *sqq.*

²³ ALBERTO Magno, *Mineral*, liber I, tractatus 1, caput 1. TOMÁS de Aquino. *De operationibus occultis naturae*. In: *Id. Sancti Thomae de Aquino Opera omnia*, vol. XLIII. Roma: Editori di San Tommaso, 1976, p. 183-186, cf. p. 183.

²⁴ MCVAUGH, *op. cit.* na nota 9, p. 18, 22, 34, 118; DEMAITRE, *op. cit.* na nota 9, p. 33-34.

Como disciplina que tem por objeto, essencialmente, as forças ocultas, a alquimia, ela mesma, se torna uma arte oculta, ou esotérica.²⁵

Com a crise econômica, a alquimia estende seu campo de ação às mutações monetárias. Esta extensão constitui um fator importante, senão determinante, de sua desclassificação como ciência, sua marginalização em relação à instituição universitária e seu deslocamento em direção a uma disciplina de saber secreto, um deslocamento, por outro lado, ligado ao fato de que o alquimista entra no serviço do príncipe.²⁶

No todo, a alquimia medieval se estabelece como uma arte que tenta sem cessar estabelecer seu lugar face à natureza sem jamais consegui-lo de maneira durável, isto é, sem conseguir instaurar com sucesso uma relação sólida com a filosofia da natureza, da qual, em princípio, ela representa um ramo subalterno e prático, da mesma forma que a agricultura e a medicina. No entanto, a despeito do que aparece, na perspectiva afastada do historiador, como uma dificuldade permanente, ela persiste no esforço de elaborar suas bases teóricas. A justificação da produção de seu ouro não constitui mais que uma faceta do problema. A outra, que toca o problema fundamental da relação entre dados experimentais e princípios filosóficos, tem relação com o fato de que este artesanato se caracteriza por numerosas inovações²⁷ que demandam ser explicadas e elaboradas. Assim, a destilação do álcool – a “quintessência” – incitou um esforço considerável de teorização no século XIV.²⁸ A alquimia se aplica no estabelecimento de equivalências entre os conceitos físicos (e mais geralmente cosmológicos) e as substâncias que

²⁵ Para o caráter esotérico do saber técnico na Idade Média, cf. EAMON, William. “Technology and magic in the late Middle Ages and the Renaissance”. *Janus*, vol. LXX, 1983, p. 171-203, cf. p. 173. *Id.*, *Science and the secrets of nature: Books of secrets in medieval and early modern culture*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

²⁶ OBRIST, B. Die Alchemie in der mittelalterlichen Gesellschaft. In: MEINEL, Ch. (org.). *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Wolfenbütteler Forschung, Band XXXII. Wiesbaden: Otto Harassowitz, 1986, p. 49-52. CRISCIANI, Chiara. “Labirinti dell’oro: Specificità e mimesi nell’alchimia latina”. *aut aut*, nova série, 1981, p. 127-151, cf. p. 140-141.

²⁷ Os ácidos, por exemplo. CROMBIE, Alistair C. *Augustine to Galileo*, vol. I, 4th. ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979, p. 222. Mas a prática alquímica, cujos traços são preservados em inúmeros manuscritos, foi pouco estudada até o presente.

²⁸ OBRIST, B. Les rapports d’analogie..., *op. cit.* na nota 8, p. 60-63 (para Jean de Rupecissa). Para o corpus pseudo-luliano: PEREIRA, *op. cit.* na nota 6.

constituem os objetos de sua atividade operatória,²⁹ ainda que, no século XIV, a especulação em filosofia da natureza se desenrole de maneira bastante independente da observação das técnicas³⁰ e que, de seu lado, as disciplinas artesanais definam os seus limites.³¹ No entanto, o problema da relação entre filosofia da natureza e *tekhai* não tendo sido objeto de estudos aprofundados, é necessário nuançar as observações. Assim, as tentativas de quantificação em farmacologia (e, em seguida, de maneira pontual, igualmente na alquimia), empreendidas desde a segunda metade do século XIII,³² serão interpretadas sob o ângulo de uma interação de diversos domínios. Em todo caso, não se resignando a se tornar uma disciplina empírica sem história como tantas outras, a persistência da alquimia em suas tentativas de ligação entre dados empíricos e filosofia contribui para fazê-la uma disciplina à parte, com contornos específicos.

Se, no período próspero do século XII, a teoria baconiana da ciência experimental representa inegavelmente uma valorização dos dados empíricos como instâncias últimas de verificação da teoria,³³ a concepção prevalente da relação

²⁹ PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 166 *sqq.* (para o caso flagrante do *medium*).

³⁰ WHITE, Lynn. The medieval roots of modern technology and science. In: *Id. Medieval Religion and technology: Collected essays*. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 75-91, cf. p. 85. BIANCHI, Luca; RANDI, Eugenio. *Vérites dissonantes: Aristote à la fin do Moyen Age*. Trad. Claude Pottier. Friburgo: Presses univ. Cerf, 1990, p. 65-69, p. 191: o que os autores observam sobre as matemáticas, a “recusa dos escolásticos de fechar a separação entre certeza matemática e dados empíricos”, vale igualmente para a filosofia da natureza, à qual é atribuída, por outro lado, menos certeza que às disciplinas matemáticas. LIBERA, Alain de. Le développement de nouveaux instruments conceptuels et leur utilisation dans la philosophie de la nature aux XIV^e siècle. In: KNUUTTILA, Simo; TYÖRINOJA, Reijo; EBBESEN, Sten (org.). *Knowledge and the sciences in medieval philosophy*. Proceedings of the 18th International Congress of Medieval Philosophy, vol. I. Helsinki: Yliopistopaino, 1990, p. 158-197, cf. p. 161-163. MURDOCH, John. Philosophy and the enterprise of science in the later Middle Ages. In: ELKANN, Y. (org.). *The Interaction between science and philosophy*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1974, p. 51-74, cf. p. 60, 64, 68-70.

³¹ O caso da fundição de sinos de igreja é significativo: Walter de Odington se aplica aos cálculos sobre a relação entre intervalos musicais, de um lado, e ligas, peso e dimensões de sinos, de outro, embora cada artesão siga seu próprio sistema empírico: CROMBIE, *op. cit.* na nota 27, p. 222-223.

³² Para a medicina, cf., entre outros, MCVAUGH, *op. cit.* na nota 9. Para a alquimia, SKABELUND, D.; THOMAS, P. D. “Walter of Odington’s mathematical treatment of the primary qualities”. *Isis*, vol. 60, 1969, p. 331-350. THOMAS, P. D. Walter of Odington. In: GILLESPIE, Charles (org.). *Dictionary of scientific biography*, vol. XIV. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 1976. OBRIST, B. “Vers une histoire de l’alchimie médiévale”. *Micrologus*, vol. III. *Le crisi dell’alchimia*. Turnhout: Brepols, 1995, p. 3-43, cf. p. 22-23.

³³ O estudo do corpus de escritos alquímicos pseudo-lulianos por Michela Pereira tem o mérito, entre outros, de ter demonstrado a continuidade da posição baconiana e uma de suas consequências possíveis, nesse caso, a importância do “ver”, em particular a observação das cores cambiáveis ao curso da operação artesanal; *op. cit.* na nota 6, cf. p. 134-143.

entre filosofia da natureza e arte não é violada. Nem a interação estreita, característica do século XIII, entre *ars* e *scientia*, nem a perseverança da alquimia em sua tentativa de se fundar sobre a filosofia da natureza resultaram no desenvolvimento de uma ciência experimental medieval.

Colocados de lado os bloqueios inerentes à imagem medieval do mundo, a razão profunda do fracasso da alquimia em sua tentativa de ser reconhecida como uma disciplina com fundamento científico reside no fato de que seu ouro artificial se revela sempre inferior àquele da natureza, visto que não resiste às provas feitas com fogo. Segue-se que ou os princípios de filosofia natural sobre os quais ela se apoia devem ser considerados como errôneos pelos contemporâneos, ou a arte, por diversas razões, não está em posição de se conformar completamente. Estando excluída a primeira possibilidade – a filosofia da natureza é oriunda necessariamente da ordem do verdadeiro, sem o qual ela não seria uma ciência – resta apenas a segunda alternativa. Ora, se a ciência da natureza está sempre em relação mimética com a ordem natural das coisas, o mesmo é válido para a arte que opera sobre a base de tal ciência. Coloca-se, então, a seguinte questão: onde se situam, aos olhos dos medievais, os obstáculos impedindo uma perfeita conformidade entre arte alquímica e natureza? Como procedem os defensores da alquimia para superar tais obstáculos?

A inferioridade da arte à natureza

O obstáculo mais geral à conformidade entre arte e natureza reside na subordinação da primeira à última. No século XIII, a inferioridade da arte à natureza é um dado amplamente admitido, aí incluídos os alquimistas. De saída, ela é implicada nas definições aristotélicas da natureza e da arte, mencionadas mais acima. De acordo com estas, como princípios de movimento cujo termo é a forma de uma substância, arte e natureza têm em comum reportarem-se à geração das coisas. Porém, no caso do processo natural, o princípio de movimento levando do não-ser ao ser de uma substância (*genesis*) – por oposição aos três tipos aristotélicos de movimento que não apresentam mais que uma mudança quantitativa, qualitativa ou

local, na ou com relação a uma substância já existente³⁴ – é contido nas coisas elas mesmas, ao passo que, no caso da arte, ele reside no artista e não na coisa produzida. São Tomás o repete infatigavelmente.³⁵ Segue-se que natureza e arte constituem categorias exclusivas uma em relação à outra: apenas a natureza produz movimentos naturais, se reproduzindo sem cessar e assegurando, assim, a continuidade do devir das coisas. Somente a natureza gera organismos, seres que não podem ser decompostos em suas partes constitutivas sem que a substância seja destruída. A arte, por outro lado, não faz mais que provocar movimentos forçados e locais, resultando em montagens mecânicas; a casa e o navio são exemplos escolares destes tipos de produtos artificiais desprovidos de um princípio de movimento e, portanto, de uma natureza própria, ou de uma forma natural e essencial. A arte do arquiteto, do pintor, do escultor e do cozinheiro não confere mais que uma forma acidental e exterior.

A concepção de uma natureza orgânica afeta diretamente a da composição química: os produtos do laboratório alquímico ou farmacêutico não representam uma união verdadeira de partes, mas uma montagem de elementos diversos, sem unidade essencial, ou natureza própria, ou forma específica. A forma artificialmente produzida é exterior, aparência e não existência.³⁶ A arte não está em condições de igualar a natureza.

Aqui é adicionado um fator complementar. Ainda que tenham em comum serem “obras da inteligência³⁷”, não deixa de ser verdade que as obras da natureza são superiores às do homem na medida em que os movimentos da natureza são certos. Ao contrário, os movimentos da arte são sujeitos ao livre arbítrio e ao erro humano. É assim que o movimento da natureza é mais justo que o do artesão

³⁴ Para uma introdução concisa aos tipos aristotélicos de movimento e de mudança, cf. MORROW, G. R. Qualitative change in Aristotle's *Physics*. In: DÜRING, I. (org.). *Naturphilosophie bei Aristoteles und Theophrast*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag GmbH, 1969, p. 154-167.

³⁵ ARISTÓTELES. *Física*, 192b 13-22; *Metafísica*, 107a 7; *Ética a Nicômaco*, VI. 4 (1140a 10). TOMÁS de Aquino. *In octo libros physicorum Aristotelis expositio*. Ed. P. M. Maggiolo. Turim; Roma: Marietti, 1954, liber II, lectio IV, § 171-173, p. 87; liber II, lectio XI, § 242.2, p. 117.

³⁶ O *tópos*, transformado em ataque contra os sofistas que não produzem senão um exterior enganoso, em palavras ou em coisas, é recorrente em Constantino de Pisa. *Liber secretorum alchimie*, *op. cit.* na nota 14, p. 66, linhas 21-22; p. 67, linhas 25-27.

³⁷ Cf. nota 83.

humano, baseado na aproximação. Os *topoi* de origem aristotélica,³⁸ bastante retomados na literatura romana e também na medieval, como “a arte é inferior”, ou “menos certa” que a natureza, são expressões desta antiga corrente filosófica.³⁹

A oposição, que ocupa um lugar central nos argumentos contra a alquimia, entre o exterior enganoso de um corpo, acessível aos sentidos, e a natureza interior, invisível e mesmo não conhecível, foi particularmente desenvolvida por Galeno. Jean Bodin, que defende a nova concepção mecanicista da natureza, estima que Galeno se enganara ao afirmar que apenas Deus e a natureza são capazes de confeccionar uma mistura total que resulta em uma substância possuidora de natureza própria. Segundo Bodin, o eletro artificial equivale àquele produzido pela natureza, ainda que suas partes constitutivas, ouro e prata, sejam separáveis uma da outra.⁴⁰ O conceito aristotélico de mistura heterogênea, constituído pela aposição de partes (*synthesis*) tendo a aparência de uma substância, portanto de um conjunto homogêneo e de uma verdadeira combinação (*mixis*), ou fusão (*krasis*), mas que, na realidade, pode ser decomposto em diversas substâncias, é exemplificado por Galeno com a ajuda da mistura do azinhavre, do cádmio, do litargírio [óxido de

³⁸ Por exemplo, *As partes dos animais*, 639b 20 (há muito mais finalidade e beleza nas obras de natureza do que nas de arte).

³⁹ SÈCHEVILLE, Jean de. *De principiis naturae*. Caput: “Quod natura est certior omni arte, et quare”, etc. R.-M. Giguère (ed.). Montreal; Paris: Université de Montréal; Publ. de l’Inst. d’études médiévales, 1956, p. 194-196.

⁴⁰ BODIN, Jean. *Universae naturae theatrum*: “Num eadem simplicium corporum confusio fieri potest arte atque natura’. Neque tamen verum est quod Galenus scribit, substantias substantiis misceri, Dei vel naturae opus esse: quae vero arte miscentur ea non misceri, sed adiunctionem tantum fieri partiu [...] ex auro vero et argento aequis partibus inter se confusis fit electrum ei plane consimilem, quod natura miscuit in fodinis”. Hanover: 1605, p. 122. Citado segundo HOOYKAAS, Reyer. “The discrimination between “natural” and “artificial” substances and the development of corpuscular theory”. *Archives internationales d’histoire des sciences*, vol. IV, 1948, p. 640-651; *Id. Selected Studies, op. cit.* na nota 4, p. 259-273, cf. p. 262. Ainda, sobre Francis Bacon, que ataca igualmente Galeno por ter defendido a inferioridade da arte à natureza, ver ROSSI, Paolo. *Philosophy, technology and the arts in the early Modern Era*. Trad. A. Attanasio. Nova Iorque: Harper and Row, 1970, p. 139. Ver GALENO. *De temperamentis*, linha 9. In: KÜHN, C. G. Kühn (ed.). *Claudii Galeni Opera omnia*, vol. 1. Hildesheim: G. Olms Verlag, 1964, p. 562. Para a posição que concerne aos limites do saber humano de Aristóteles e de Platão, cf. SOLMSEN, *op. cit.* na nota 15, p. 375-376. A posição de Platão é particularmente interessante para a tradição do problema que nos ocupa: discutindo em detalhe a mistura de cores, ele evoque aqueles que, se tentam encontrar de maneira empírica as proporções exatas das cores misturadas, não farão senão mostrar sua ignorância no que diz respeito à diferença entre a natureza humana e a divina; jamais um homem será sábio o suficiente para poder fazer as mesmas misturas que Deus (*Timeu*, 68B-D).

chumbo] e sulfato de ferro.⁴¹

A razão pela qual Galeno estima que o artesão humano não está em condições de fabricar uma mistura total é que as proporções exatas das partes constituintes de uma substância não podem ser determinadas pelo homem. Esta tradição médica parece ser uma das maiores fontes para o argumento correspondente contra a alquimia. No mais, a concepção de inferioridade da arte com relação à natureza é singularmente reforçada através do conceito de forma substancial, que chegou ao Ocidente na forma do neoplatonismo aviceniano. Este conceito constitui, até o século XIV (época em que é seriamente colocado em questão), o obstáculo mais ameaçador ao estabelecimento de uma teoria da mimese alquímica. E, ironicamente, o texto base da alquimia ocidental para a teoria de formação natural dos metais e minerais utiliza esse conceito como argumento principal para negar qualquer conformidade possível entre arte alquímica e natureza. O *De congelatione et conglutinatione lapidum* de Avicena (um capítulo extraído do *Kitâb al-Shifâ*, traduzido do árabe por volta de 1200) afirma que os metais preciosos não podem ser produzidos artificialmente porque não é dado ao homem conhecer sua forma específica (ou substancial). O autor reforça seu argumento adicionando que a arte é mais falível que a natureza e conclui que os alquimistas manipulam as formas acidentais, colorem e produzem então um (falso) semblante, sabendo que não são capazes de efetuar uma mudança de espécie.⁴²

⁴¹ *De elementis*, 1. Cf. HOOYKASS. The discrimination... In: *Id. Selected Studies*, op. cit. na nota 4, p. 260. Para a verdadeira combinação de elementos, oposta àquela do *tetrapharmacum*, cf. D'EMÈSE, Némésius. *De natura hominis*, cap. V: De elementis. Trad. Burgundio de Pisa. G. Verbeke; J. R. Moncho (ed.). Leiden: E. J. Brill, 1975. Para a concepção aristotélica de mistura, cf. *Da geração e da corrupção*, I. 10. Para *mixis* e *krasis*, cf. JOACHIM, H. H. "Aristotle's conception of chemical combination". *The Journal of philology*, vol. 29, 1904, p. 72-86.

⁴² AVICENA. *De congelatione et conglutinatione lapidum*: "Differentie metallorum enim non sunt cognite, et cum differentia non sit cognita, quomodo poterit sciri utrum tollatur nec ne, vel quomodo tolli possit? [...] Et artifices gelationem fere similem artificialiter faciunt quamvis artificialia non eodem modo sunt quo naturalia [...] sed ars est debilior quam natura et non consequitur eam quamvis multum labore. Quare sciunt artifices alkimie species metallorum transmutari non posse. Sed similia facere possunt et tingere rubeum citrino ut videatur aurum, et álbum tingere colore quo volunt donec sit multum simile auro vel eri". Segundo o texto (parcialmente) estabelecido por NEWMAN, W., op. cit. na nota 6, p. 435, nota 35 e *The "Summa perfectionis" of Pseudo-Geber: A critical edition, translation and study*. Leiden: E. J. Brill, 1991, p. 49-51. Esse texto será citado como (PS.)-GEBER. *Summa Perfectionis*. Para o texto integral, cf. HOLMYARD, E. J.; MANDEVILLE, D. C. (ed.). *De congelatione et conglutinatione lapidum*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1927, p. 45-55, cf. p. 54-55. Trad. inglesa in:

Na tradição filosófica puramente aristotélica, ainda que medicinal, a interação das qualidades elementares (ao mesmo tempo causas material, formal e eficiente) é uma condição suficiente para a determinação de um ser.⁴³ Por outro lado, para o neoplatonismo árabe e seus herdeiros latinos, essas causas inerentes à matéria não constituem senão uma parte da realidade. Não é da combinação das qualidades elementares que deriva a especificidade de um ser, mas de uma entidade espiritual independente, a forma substancial emanada da Inteligência transcendente, do “dador de formas” de Avicena.⁴⁴ Assim, a física se mistura à metafísica, apesar dos esforços por parte dos escolásticos do século XIII para separar teoricamente os domínios. Para Anneliese Maier, os conflitos latentes nesse casamento impossível entre a física das qualidades elementares e a metafísica da relação matéria-forma contribuíram de maneira decisiva, no século XIV, à dissolução da imagem medieval do mundo.⁴⁵

A forma substancial se subtrai ao conhecimento porque a filosofia da natureza tem por objeto “as causas apropriadas a seus efeitos”, as causas imediatas, eficientes, inerentes à matéria, e não as “causas primeiras”.⁴⁶ A observação dos acidentes não é indicativa da forma substancial, mas apenas da forma que resulta da combinação das qualidades elementares. O elo de efeito à causa final é assim cortado, a posição tomista representando o ponto culminante destas tendências.

O ajuntamento ao texto aviceniano de uma frase proveniente da literatura alquímica pseudo-aviceniana, por sua vez baseada em uma passagem da *Metafísica*

GRANT, Edward (ed.). *A source book in medieval science*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974, p. 572.

⁴³ MAIER, Anneliese. Die Struktur der materiellen Substanz. In: *Id. An der Grenze von Scholastik und Naturwissenschaft*. Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 1952, “Storia e letteratura”, n. 41, p. 1-140.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 23-26. Avicena descreve com precisão a relação entre as qualidades elementares e a forma substancial tal qual ela é adaptada pela escolástica do século XIII: *Liber tertius naturalium de generatione et corruptione*, cap. XIV. S. Van Riet (ed.). G. Verbeke (intro.). Louvain-la-Neuve: E. Peeters; E. J. Brill, 1987, p. 139, linhas 39-42: “[...] ista intensio et remissio [das qualidades elementares] habent terminos limitatos quos quando, transcendit, deperditur completa dispositio quae est in materia ad illam formam et disponitur dispositione completa ad aliam formam. Et de usu materiae est, quando disponitur dispositione completa ad recipiendum formam, quod scilicet influatur illa forma super eam a datore formarum in materieb, [et recipit eam] et amovet alias”. ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber II, tractatus 1, caput 3; liber III, tractatus 1, caput 5-6.

⁴⁵ MAIER, *op. cit.* na nota 43, p. 4-10.

⁴⁶ ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber I, tractatus 1, caput 4; liber II, tractatus, 1, caput 3.

de Aristóteles, e segundo a qual a redução de metais à matéria prima permite ali introduzir outras matérias,⁴⁷ não era mais que parcialmente suficiente para invalidar o argumento da forma substancial porque, sendo pura potencialidade dentro de uma perspectiva aristotélica, a matéria prima não é mais objeto direto de conhecimento que a mudança substancial da qual ela constitui o sujeito.⁴⁸ E aquilo que não é conhecível pelo espírito humano não pode ser reproduzido pelo artífice. Os defensores da transmutação alquímica estariam confrontados com uma dupla tarefa: seria necessário encontrar uma teoria da natureza das coisas que torna a natureza conhecível e, portanto, manipulável tanto como princípio material quanto como princípio formal. A elaboração de um modelo válido de relação arte alquímica-natureza supõe a escolha de uma teoria da geração natural dos metais que permita, nela mesma, adaptar a operação artesanal. Por conseguinte, trata-se de resolver ou contornar o problema da forma substancial, por exemplo usando outros modos de conhecimento que fossem prevaletentes na tradição aristotélica da física, como a intuição e a iluminação.

A teoria da geração natural dos metais

O *De congelatione et conglutinatione lapidum* de Avicena tornou-se um texto escolar – fazia parte do ensino universitário do livro IV das *Meteorológicas* de Aristóteles⁴⁹ – e se situa, assim, quase sempre no primeiro plano das discussões sobre a relação entre processos naturais de formação de um corpo e arte alquímica.

Assim, com relação à teoria da geração e corrupção dos metais tal qual se apresenta aos escolásticos do século XIII, a física aristotélica constitui o quadro conceitual geral, ainda que a teoria particular de sua formação seja a dos árabes. A

⁴⁷ AVICENA. *De congelatione et conglutinatione lapidum*, p. 55. (PS.)-AVICENA. *De anima in arte*. Impresso parcialmente sob o título *Declaratio lapidis physici Avicennae filio suo Aboali*. In: ZETZNER, Lazarus (ed.). *Theatrum chemicum*, vol. IV. Estrasburgo: 1659, p. 875-882; cf. p. 878-879. *Lettre à Hasen*. In: WYCKOFF, op. cit. na nota 1, p. 178, notas 3 e 4. ARISTÓTELES. *Metafísica*, 1044b 30.

⁴⁸ Cf. BACON, Roger. *Communia naturalia*. In: STEELE, Robert. (org.). *Opera hactenus inedita Rogeri Baconi*. Oxford: Clarendon Press, 1911, p. 7 (que discute a frase “[...] nisi fiat resolutio ad materiam primam quam ignorant”). OWENS, Joseph. Matter and predication in Aristotle. In: MCMULLIN, Ernan (org.). *The Concept of matter in greek and medieval philosophy*. Notre-Dame: University of Notre-Dame Press, 1963, p. 79-93, cf. p. 91-92.

⁴⁹ OBRIST, op. cit. na nota 14, p. 24-28.

estes últimos cabe o mérito de ter fechado o espaço que separa a esfera dos princípios abstratos que sustentam a filosofia natural, sejam eles de ordem metafísica ou lógica, e a esfera dos corpos⁵⁰ que constituem o objeto do artesanato. Aristóteles coloca a natureza como princípio material e formal ao mesmo tempo, como paciente e agente. Matéria e forma constituem assim a base de todo processo de geração e de corrupção.⁵¹ A matéria como pura potencialidade é definida pela aptidão de ser informada, a forma como o princípio de atualização. Por conseguinte, ele atribui respectivamente ao paciente e ao agente os pares de oposição seco/úmido, frio/quente.⁵² Enfim, os quatro elementos correspondentes às diversas combinações destes termos – as qualidades elementares – são os constituintes corporais das substâncias.⁵³ Os árabes vão além de Aristóteles, propondo constituintes específicos dos metais. O mercúrio, frio e úmido, é matéria imediata dos metais; o enxofre, quente e seco, exerce uma ação formadora.⁵⁴ Por trás destas atribuições se perfila uma concepção da física em que ela tem por objeto as matérias já determinadas e não a matéria em si, não conhecível como pura privação, e objeto da metafísica.⁵⁵ Ela será elaborada pela escolástica no sentido da teoria da *inchoatio formae*.⁵⁶

Uma outra teoria, saída da teoria árabe da matéria dos metais contradiz o quarto livro das *Meteorológicas* sobre um ponto essencial: o de sua causa eficiente.

⁵⁰ OBRIST. Les rapports d'analogie..., *op. cit.* na nota 8, p. 46-48. Ver, para a discussão geral, o importante trabalho de Syed Nomanul Haq, que pôde se basear na pesquisa recente iniciada R. Sorabji sobre a filosofia da Antiguidade tardia: HAQ, Syed Nomanul. *Names, natures and things: The alchemist Jābir ibn Hayyān and his Kitāb al-Ahjár (Book of Stones)*. Dordrecht: Kluwer Acad. Publ., 1994, "Boston Studies in the Philosophy of Science", vol. 158, p. 49 *sqq.*

⁵¹ ARISTÓTELES. *Física*, 193a 10-193b 17; *Metafísica*, 1014b 28-1015a 10; *Da geração e da corrupção*, 317a 24; 326b 30 *sqq.*

⁵² ARISTÓTELES. *Da geração e da corrupção*, 329b 24. ARISTÓTELES. *Meteorológicas*, IV. 1 (378b 10 *sqq.*), Pierre Louis (ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1982.

⁵³ ARISTÓTELES. *Da geração e da corrupção*, em particular II. 1, 2.

⁵⁴ A água, a matéria primeira dos metais (mais precisamente, o vapor congelado), segundo Aristóteles (*Meteorológicas*, III. 6; IV. 6), é chamada *matiera remota*; o mercúrio, ou o mercúrio que incorpora o enxofre, *matiera propinqua*. Para a primeira variante, PSEUDO-TOMÁS de Aquino. *De lapide philosophico*. In: ZETZNER, Lazarus (org.). *Theatrum chemicum*, vol. III, p. 267-283, cf. p. 273. Para a segunda, ANÔNIMO. *Commentaire sur le quatrième livre des "Météorologiques" d'Aristote*, Prooemium, cf. *infra*, nota 80.

⁵⁵ Cf. ALBERTO Magno, citando Avicena, *Physica*, II. 1. 10 (*Physica*, parte 1, livro 1-4). P. Hossfeld (ed.). Münster: Aschendorff, 1987, p. 93.

⁵⁶ Cf. *infra*, nota 105.

Para Aristóteles, assim o destaca Alberto Magno, esta coincide com o frio;⁵⁷ para os árabes e, por conseguinte, para os ocidentais, com o calor, cuja ação é associada ao enxofre. Esta teoria da geração natural dos metais se fundamenta no conceito de cocção que Aristóteles desenvolve não no domínio da mineralogia, mas no da biologia. A cocção é aí definida como “um término, ocasionado pelo calor natural próprio de um objeto [...]”. Uma vez efetuada a cocção, “[...] a coisa atinge sua perfeição e torna-se ela mesma⁵⁸”. Por seu efeito secante, o calor contribui à delimitação da matéria, portanto à conferência da forma.⁵⁹ O processo se encerra quando a umidade é dominada.

Essa teoria da geração natural dos metais contribui de maneira considerável à preparação do terreno para uma teoria da mimese artesanal. De um lado, a matéria sobre a qual atua o artesão é uma matéria determinada, de outro, ela comporta um princípio de movimento associado ao calor. E, a partir do momento que o processo natural de formação dos metais é considerado uma cocção, os artífices do metal (os forjadores, os ourives, os alquimistas) são capazes de lhe imitar, visto que operam, como o faz a natureza, por meio do calor.

A inteligência sendo comum à natureza e ao artesão segundo esta perspectiva teleológica, o próprio Aristóteles constantemente recorreu à atividade artesanal para inferir a da natureza. E com a noção de movimento intrínseco de um ser sendo associada à de calor no domínio da biologia,⁶⁰ o cozimento dos alimentos serve de exemplo da ação do calor natural na formação de um animal. Por outro lado, para

⁵⁷ ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber III, tractatus 1, caput 5. Alberto se refere, entre outras, às passagens das *Meteorológicas* nas quais é afirmado que os corpos aquosos são solidificados pelo frio, nos capítulos IV. 6 e IV. 8. O fato que Aristóteles considera, no fim do terceiro livro das *Meteorológicas* (III. 6), que os metais não são feitos de água porque são formados pela congelação da exalação úmida não muda em nada o problema.

⁵⁸ ARISTÓTELES. *Meteorológicas*, 379b 18. OBRIST. Les rapports d’analogie..., *op. cit.* na nota 8, p. 51.

⁵⁹ ARISTÓTELES. *Meteorológicas*, 379b 33-35.

⁶⁰ Sobre esse assunto, Aristóteles não desenvolve uma teoria, mas se refere a isso ocasionalmente. A imprecisão de Aristóteles se repercute na história da “química” medieval. FREUDENTHAL, Gad. The problem of cohesion between alchemy and natural philosophy: from unctuous moisture to phlogiston. In: MARTELS, Z. R. W. M. von (org.). *Alchemy revisited*. Leiden: E. J. Brill, 1990, p. 107-116, cf. p. 108. *Id.* *Aristotle’s theory of material substance: Heat and pneuma, form and soul*. Oxford: Clarendon Press, 1995. Alberto Magno afirma tanto que “*ex motu generatur calor*” (cf. *De meteoris*, I. 1. 11. In: *Id. Opera omnia*, vol. IV. Auguste Borgnet (ed.). Paris, 1890), quanto o contrário (*Mineral.*, liber II, tractatus 1, caput 5); WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 166. O calor, causa da mistura, provoca o movimento da terra na água.

estabelecer sua teoria da geração dos metais segundo a qual o frio é a causa eficiente responsável por sua solidificação, Aristóteles (ou talvez o autor anônimo do livro IV das *Meteorológicas*) se abstém do recurso à indústria humana; a observação dos trabalhadores do metal não teria confirmado sua teoria.

É precisamente o que ocorre na metade do século XIII, época na qual uma mineralogia e uma teoria da imitação artesanal se estabelecem simultaneamente, seja com base na filosofia de Aristóteles, seja com base na de seus comentadores, Avicena notadamente. Na sua *Mineralogia*, Alberto Magno defende contra Aristóteles a teoria do calor como causa eficiente dos metais.⁶¹ Uma vez admitido o princípio da cocção dos metais devida a um princípio intrínseco de movimento identificado ao calor, infere-se a partir do domínio biológico os mecanismos de geração e de crescimento dos metais.⁶² Desta forma, a teoria do cozimento artificial dos metais é articulada, antes de tudo, sobre o modelo biológico da geração animal. No entanto, a presença do modelo biológico nas teorias mineralógicas implica uma outra, a da arte médica. De fato, a relação arte médica-natureza, objeto de teorização infatigável desde a Antiguidade grega, serve de modelo privilegiado à alquimia medieval.⁶³

Se a teoria árabe da formação natural dos metais pelo calor favorece particularmente uma teoria do mimetismo artificial alquímico, em contrapartida, a herança galênica, para a qual a mistura exata de corpos não pode ser conhecida, assim como a do neoplatonismo árabe com sua concepção de forma substancial, que substitui igualmente o conhecimento do filósofo, se conjugam para constituir um freio radical.

A divisão entre natureza superior e natureza inferior e o lugar da arte

A teoria do conhecimento (que estabelece linhas de demarcação bem

⁶¹ ALBERTO Magno. *Mineral.*, liber III, tractatus 1, caput 5., cf. nota 57.

⁶² OBRIST, B. Les rapports d'analogie..., *op. cit.* na nota 8, p. 45. CRISCIANI, Chiara. "Il corpo nella tradizione alchemica: teorie, similitudini, immagini". *Micrologus*, vol. I: *I discorsi dei corpi*. Turnhout: Brepols, 1993, p. 189-233, cf. p. 203-205.

⁶³ CRISCIANI, *ibid.*, p. 191-193, p. 203-205. OBRIST, B. "Alchemie und Medizin im 13. Jahrhundert", *op. cit.* na nota 8, p. 230-231. PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 102, p. 133-134.

específicas entre o que é ou não é acessível à inteligência humana ao mesmo tempo nos domínios da ciência física e da mimese artesanal) faz parte integrante da cosmologia aristotélica em suas diversas adaptações neoplatônicas escolásticas. A partir do século XII, a divisão entre esferas celestes e/ou divinas e esfera sublunar que a caracteriza⁶⁴ torna-se o elemento estruturante do discurso sobre a natureza e a arte usado para ilustrar os processos naturais. Como as diversas afirmações relativas à inferioridade, igualdade ou superioridade da arte alquímica *vis-à-vis* natureza se situam neste quadro, é importante esboçar brevemente seus contornos.

Na cosmologia aristotélica, a esfera celeste é o lugar de uma substância incorruptível, o primeiro corpo, o éter,⁶⁵ com frequência chamado, por conseguinte, “quintessência”; a esfera sublunar é aquela da geração e da corrupção devida à transformação incessante dos quatro elementos uns nos outros. As duas partes do universo são sujeitas ao movimento, com a diferença, porém, que o movimento circular e eterno das esferas celestes não provoca transformação no éter – que, por outro lado, não conhece nenhum contrário, pressuposto indispensável a todo processo de mudança. Em contrapartida, a eclíptica está na base do incessante processo de combinação de contrários constitutivos dos quatro elementos sublunares e que são os princípios que provocam a mudança qualitativa. Pela mistura constante dos quatro elementos está assegurado o ciclo de geração e corrupção.⁶⁶ Desta maneira, o universo aristotélico constitui uma única e mesma natureza,⁶⁷ na medida em que ela é princípio de movimento: o movimento local das esferas implica o dos astros; o do sol, em particular, implica a mudança às vezes local (entre alto e baixo, a periferia e o centro) e às vezes qualitativa, dos quatro elementos sublunares.

Na interpretação neoplatônica da cosmologia aristotélica, a geração e a constituição de um ser não vêm unicamente do movimento local e qualitativo: as inteligências das esferas celestes e dos astros conferem-lhe a existência por meio de

⁶⁴ O título do *De naturis superiorum et inferiorum* (após 1187) de Daniel de Morley é programático.

⁶⁵ ARISTÓTELES. *Do céu*, I. 3 (esp. 270 b 1 *sqq.* e 270 b 21-25).

⁶⁶ ARISTÓTELES. *Da geração e da corrupção*, II. 10.

⁶⁷ MANSION, *op. cit.* na nota 22, p. 92-110. PELICIER, André. *Natura: Étude sémantique et histoire du mot latin*. Paris: PUF, 1966, p. 259.

forças, ou de virtudes que emanam deles.⁶⁸ Essas forças contribuem à constituição de um ser na medida em que lhe conferem sua forma específica, ou substancial,⁶⁹ que se sobrepõe àquela que resulta da combinação das qualidades elementares. Assim, essas forças, ou virtudes, são elas mesmas as formas.

De acordo com a dicotomia cosmológica do alto e do baixo, determinada mais precisamente pela do espiritual e do corporal, estas formas-forças se dividem em duas grandes categorias: além da lua estão situadas as forças puramente espirituais; aquém, estão aquelas imanentes à matéria. Essas forças são com frequência associadas ao calor (e/ou à luz), divididas, por sua vez, em calor (luz) celeste – notadamente do sol – e calor terrestre, inerente à matéria, em particular ao esperma animal e, por extensão, à matéria de um metal.⁷⁰

Na cosmologia aristotélica, a esfera celeste e a esfera sublunar pertencem à mesma natureza, princípio de movimento. Com a introdução das inteligências, cuja função não se limita a provocar o movimento, mas consiste igualmente em conferir existência, se instaura uma divisão entre uma parte superior do universo, ou uma natureza superior, e uma natureza inferior, que corresponde ao domínio sublunar.

Nas hierarquias neoplatônicas que se sobrepõem à divisão entre esferas celestes e esferas sublunares, a inteligência é uma instância transcendente, ontologicamente anterior à natureza como domínio do corpóreo.⁷¹ Na verdade, à medida que se instala a relação hierárquica entre inteligência e natureza, ressurgem o antigo antagonismo platônico entre a natureza como domínio do material e dos processos mecânicos, e a alma (com o *nous*).⁷² Por outro lado, na tradição física puramente aristotélica, a inteligência é imanente à natureza, único princípio de

⁶⁸ DAVIDSON, Herbert A. "Alfarabi and Avicenna on the active intellect". *Viator*, vol. 3, 1972, p. 109-178, cf. p. 125. *Id. Alfarabi, Avicenna, and Averroes on intellect: Their cosmologies, theories of the active intellect, and theories of human intellect*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 78-79.

⁶⁹ Para a equivalência tradicional dos termos, cf. MICHAUD-QUANTIN, Pierre. Le champs sémantique de "species". Tradition latine et traductions du grec. In: *Id. Études sur le vocabulaire philosophique du Moyen Age*. Colaboração de Michel Lemoine. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1970, p. 113-150.

⁷⁰ Cf. *infra*, nota 154.

⁷¹ *Theorica ultra estimatione peroptima ad cognitionem totius alkimie veritatis*, Proemium: "A natureza que provém do corpo e do corpóreo é submetida ao intelecto, seu princípio efetivo e seu mestre, que concebe aquilo do qual o corpo é incapaz" (Paris, BN, ms. latin 7159, fol. 1r-v). Newman atribui esse texto da segunda metade do século XIII a Paulo de Taranto, autor presumido da *Summa perfectionis magisterii*, *op. cit.* na nota 6, p. 433-434; transcrição do primeiro capítulo: p. 442-444.

⁷² Cf. SOLMSEN, *op. cit.* na nota 15, p. 102.

movimento. Agora, existe a divisão entre uma Inteligência que é princípio superior de movimento, e um princípio inferior de movimento, dependente do primeiro. A este último recai o papel de preparar a matéria de tal maneira que ela possa receber a forma substancial proveniente do princípio superior. A distinção entre preparação e término da forma de um ser é onipresente na filosofia escolástica da natureza.⁷³

Doravante, a natureza inferior é o instrumento da natureza superior, ou a natureza é instrumento da inteligência. As forças da natureza – tudo que provém do domínio da *agens a natura* – resulta dos “órgãos” e “instrumentos” da *agens ab intellectu*.⁷⁴ No esquema bipartido das forças e formas e suas diversas subdivisões, a noção de instrumento intervém em todos os níveis, porque todo agente formativo dela dispõe.⁷⁵ Cada instância inferior é, por sua vez, o instrumento de uma instância formadora que, como tal, é superior. Não só “as virtudes elementares são os instrumentos das virtudes celestes⁷⁶”, mas a matéria ela mesma dispõe de um

⁷³ AVICENA. *Sufficiencia*, I. 10: “*Principium autem motus aut est praeparans aut est perficiens. Sed praeparans est id quod praeparat materiam sicut motus spermatis in permutationibus preparantibus. Et perficiens est id quod tribuit formam constituentem species naturales et est extra naturalia [...]*”. A passagem é citada por MCCULLOUGH, Ernest J. *St. Albert on motion as forma fluens and fluxus formae*. In: WEISHEIPL, James A. (org.). *Albertus Magnus and the sciences: Commemorative essays*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1980, p. 129-153, cf. p. 133 (Veneza, 1508, fol. 19r a). Em geral, as inteligências superiores são conhecidas como estando no exterior, ou além, da natureza, de maneira que elas existem independentemente das contingências materiais, mas, não obstante, são oriundas da natureza na medida em que elas intervêm para conferir existência às substâncias. Os limites entre natureza superior e o além são raramente explicitados e mereceriam um estudo aprofundado.

⁷⁴ MAIER, Anneliese. *Finalkausalität und Naturgesetz*. In: *Id. Metaphysische Hintergründe der spätscholastischen Naturphilosophie*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1955, “*Storia e Letteratura*”, n. 52, p. 273-353, cf. p. 274-275.

⁷⁵ ALBERTO Magno. *Mineral*, liber I, tractatus 1, caput 5; WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 22-23: “*Sicut autem in ‘Physicis libris’ ostendimus, omnis virtus formans et faciens aliquid ad formam speciei, habet instrumentum proprium quo sua facit opera et producit: ideo et in haec virtus in materia propria lapidum existens, habet duo instrumenta [...] Unum quidem est calidum humidi extractivum digestivum inducens coagulationem ad formam lapidis [...]*”. O outro instrumento é o frio.

⁷⁶ ALBERTO Magno. *Summa theologiae*, II. q. 4, m. 2, a. 1: “[...] *in materia sunt quaedam principia formalia et effectiva, quae faciunt materiam esse huius materiam vel illius [...]* Et haec principia, secundum eum [Aristóteles] colliguntur ex tribus, scilicet ex calore vel virtute caelesti [...] quae virtus immititur materiae per respectum luminis caelestis ad materiam, et virtute cuius principia quae sunt in materia movente et mutante materiam ad hanc speciem vel illam. Colliguntur etiam ex virtutibus elementalibus [...] Colliguntur etiam ex formativa quae est ex generante in semine ex quo for generatio. Et est in his complexus sicut in fato: formativa enim movet virtute et information quasi instrumentaliter virtutibus elementalibus; virtutes elementales instrumentaliter se habent ad virtutes caelestes”. Citado segundo NARDI, Bruno. *La dottrina d’Alberto Magno sull’ Inchoatio formae*. In: *Id. Studi di Filosofia medievale*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, “*Storia e Letteratura*”, n. 78, p. 69-101, cf. p. 81-82.

“poder formativo” (infundido pelo alto) que toma por instrumentos o calor e o frio.⁷⁷ Para Aristóteles, é simplesmente a natureza que usa as qualidades elementares como instrumentos.⁷⁸

A dicotomia entre esferas celestes e natureza inferior tem por consequência uma distribuição topológica hierarquizada das (três) causas aristotélicas. A Inteligência motriz retoma o papel de causa formal, os céus são o domínio da causa eficiente, a causa material se estendendo às qualidades elementares.⁷⁹

A divisão entre natureza superior, sede da inteligência superior, e natureza inferior, que resulta na instrumentalização desta última, tem profundas repercussões sobre a relação entre natureza e arte: subordinada à natureza inferior, a arte se torna seu instrumento.⁸⁰ A homologia entre natureza e arte (no que diz respeito a seu aspecto teleológico) é substituída por uma relação de subordinação: o que a natureza (inferior) é à inteligência (superior) formadora, a arte o é para a natureza (inferior). Como instrumento de uma Inteligência celeste, a natureza permanece superior à arte porque ela não pode, em nenhum caso, cometer erros. Quanto às inteligências superiores que dirigem os movimentos da natureza, elas mesmas não cometem erros porque estão de posse do saber integral, estranho à condição humana.⁸¹ Na *Mineralogia*, Alberto conclui, pela certeza da natureza, a existência de um poder formativo nos astros e a isto opõe a incerteza da arte alquímica cujo instrumento não é mais que um fogo ardente e violento.⁸²

⁷⁷ ALBERTO Magno. *Mineral.*, liber I, tractatus 1, caput 5; WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 22-23.

⁷⁸ *As partes dos animais*, 640b 26 sqq.; 643a 36. SOLMSEN, *op. cit.* na nota 15, p. 111.

⁷⁹ ALBERTO Magno. *Mineral.*, liber I, tractatus 1, caput 9; WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 35. *Summa philosophiae* (anônima), cf. EMERTON, Norma E. *The Scientific Reinterpretation of form*. Ithaca: Cornell University Press, 1984, p. 27. A distribuição das causas pode variar ligeiramente de um autor a outro.

⁸⁰ Por exemplo, ALBERTO Magno. *Mineral.*, liber III, tractatus 1, caput 9; WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 178. ANÔNIMO. *Commentaire sur le quatrième livre des Météorologiques d'Aristote*, Prooemium: “*Quod autem hoc [a transmutação dos metais] fiat per artem est difficile, non impossibile. Non tamen intelligi debet quod artifices principaliter transmutent, sed agunt quasi instrumenta, applicando propria agentia propriis passivis, quia materia propinqua omnium metallorum est argentum vivum et sulphur, sicut dictum est, quorum naturas artifices transmutare possunt conglutinando et congelando*” (TOMÁS de Aquino. *Sancti Thomae Aquinatis Opera Omnia*, vol. III. Ed. Leonina. Roma: Ex Typographia Polyglotta, S. C. de Propaganda Fide, 1886), p. XCI-XCII. Cf. *infra*, notas 120, 121, 123.

⁸¹ SÈCHEVILLE, Jean de, *op. cit.* na nota 39, p. 195-196.

⁸² ALBERTO Magno. *Mineral.*, liber III, tractatus 1, caput 5; liber I, tractatus 1, caput 5; liber I, tractatus 1, caput 3: “*Et hoc quidem operatur ars cum labore et erroribus multis; natura vere sine difficultate et labore. Cuius causa est, quia virtutibus coelestibus certis et efficacibus moventur virtutes in materia*”

O adágio que natureza e arte têm em comum de serem, segundo uma fórmula escolástica generalizada, “obras da inteligência⁸³” é, por sua vez, interpretado no sentido de uma subordinação da inteligência humana à inteligência que dirige a natureza. O tema da inferioridade da inteligência humana enfraquecida por ser confinada ao domínio do corpo é encontrado em todas as variantes possíveis, independentemente das diversas possíveis posições filosóficas;⁸⁴ os textos alquímicos não constituem mais que um reflexo disto.⁸⁵

No todo, a divisão entre natureza inferior e natureza superior tem por consequência a restrição do campo de ação da arte à natureza inferior: a arte pode intervir na disposição elementar, mas a introdução da forma específica, ou substancial, na composição elementar recai sobre as inteligências e, eventualmente, sobre as esferas celestes, em todo caso nas instâncias de natureza espiritual que não são tomadas pela matéria, a mudança e o devir.

Mas essa restrição implica o alargamento do campo de ação da arte e prepara o terreno para uma teoria das artes de transformação. O campo de ação da arte alquímica estando confinado à natureza inferior, pode, tal como o faz esta última, induzir uma forma, na condição que ela seja identificada à forma resultante da mistura de elementos corpóreos (ou, mais corpóreos à medida que são informados). Em suma, imitando a natureza inferior, o alquimista está à altura de preparar a

lapidum et metallorum existentes quando materia operantur, et illae virtutes sunt intelligentiarum operationes [...] In arte autem nihil est horum, sed potius mendicata suffragia ingenii et ignis”.

⁸³ ALBERTO Magno. *Mineral*, liber I, tractatus 1, caput 8; WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 30; SÈCHEVILLE, Jean de. *De principiis naturae* (entre 1260 e 1270); caput “*Quod opera naturae sunt similia operibus intelligentiae, et artis, et quare*”, *op. cit.* na nota 39, p. 196, linhas 23-24; TOMÁS de Aquino. *In octos libros physicorum*, lectio IV, § 171, p. 87. FLASCH, *op. cit.* na nota 22, p. 280-281. No mais, *supra*, nota 15.

⁸⁴ Por exemplo, SÈCHEVILLE, *op. cit.* na nota 39, p. 195-196. “*Ista enim notitia rerum fluit ab intelligentia movente ad naturam inferiorem [...]*”. A natureza inferior é executora (*executrix*) daquilo que lhe foi comandado pela natureza superior (p. 196). A natureza conhece as causas das coisas mesmas, e age de acordo. Ela é, portanto, mais certa que a arte. O artesão não conhece senão a forma, através apenas das virtudes sensíveis; em suma, do exterior (p. 194-195).

⁸⁵ Para o exemplo de texto alquímico do fim do século XIII, cf. (PS.-)ALBERTO Magno: “*Et natura quidem operatur hec omnia [as transformações] similiter in visceribus terre licet multo operetur sine errore quia nature opus est intelligentie divine. Ars vero facit hoc cum multis laboribus et errore quia opus artis est intelligentie humane*”. KIBRE, Pearl. “An alchemical tract attributed to Albertus Magnus”. *Isis*, vol. XXXV, 1944, p. 303-316, cf. p. 311. A natureza é imperfeita apenas para a matéria. Por outro lado, ela conhece perfeitamente suas regras, que os diversos *naturales* adaptam a seus objetivos. PETRUS Bonus. *Pretiosa margarita novella*. In: ZETZNER, Lazarus (ed.). *Theatrum chemicum*, vol. V. Strasburgo: 1662, p. 507-713, cf. p. 512, opõe assim o *intellectus* humano à *intelligentia* divina.

matéria de tal forma que ela pode receber a forma superior. Ele pode até mesmo transformar espécies, na condição de compreender por “espécie” o representante individual de uma espécie, as espécies elas mesmas sendo imutáveis como universais.⁸⁶ Essa distinção, frequentemente usada a favor da alquimia, é parte integrante da teoria segundo a qual a arte age sobre uma matéria ao menos parcialmente determinada, a *materia propínqua*.⁸⁷

No fim das contas, a inferioridade da inteligência humana não impede, pois, que a arte humana esteja à altura de intervir no processo natural. Às capacidades limitadas do espírito humano correspondem as limitações da natureza inferior.⁸⁸ Além disso, o processo natural de geração, ainda que seja necessário e certo, não chega de todo ao fim. Não obstante, a impotência da natureza é apenas de ordem accidental, imputada seja a um princípio viciado, seja a uma impureza da matéria, seja a um lugar de geração desfavorável.⁸⁹ Ora, o artesão, sabendo as regras através das quais a natureza procede, pode remediar essa incapacidade através de uma intervenção corretora. A física de Aristóteles fornece a base teórica, resumida por uma frase curta, mas de impacto considerável: “[...] a arte ou executa bem aquilo que

⁸⁶ A *aureitas* ou *argenteitas*, etc. Cf., entre outros, o *Breve breviarium* (fim do século XIII), impresso em BACON, Roger. *Sanioris medicinae*. Frankfurt: Ioannis Theobaldi Schönvvetteri, 1603, p. 123-126 (citado por NEWMAN, *op. cit.* na nota 6, p. 439). MEUN, Jean de. *Roman de la Rose* (1270-1280), para o qual a alquimia é uma arte verdadeira, expõe longamente a distinção, o que significa que ela deve ter sido bastante disseminada em certa época. Por volta de 1691-1699: “[...] Car, comment qu’il aut des especes, / Au moins les singuliers pieces, / En sensibles oevres souzmises, / Sont muables en tant de guises / Qu’el pueent leur complexions / Par diverses digestions / Si muer entr’ euls, que cist changes / Les met souz especes estranges / Et leur tost l’espece premiere”. Segue o exemplo da produção do vidro. LORRIS, Guillaume de; MEUN, Jean de. *Le Roman de la Rose*. Armand Strubel (ed. e trad.). Paris: Librairie générale française, 1992. (PS.)-GEBER. *Summa perfectionis*, cf. *infra*, nota 182. DASTIN, John. *Lettre à Jean XXII*. In: JOSTEN, C. H. “The text of John Dastin’s letter to Pope John XXII”. *Ambix*, vol. IV, 1949, p. 39-40. Um exemplo paralelo ao de Dastin, mas sem que o argumento seja desenvolvido completamente, se encontra já em BEAUVAIS, Vicente de. *Spec. nat.*, liber VII, caput 84: “*Contra illos autem qui dicunt quod non potest homo trahere genus de alio genere dicunt quod si quis stercus equi mittat in loco ubi calor eum tangat, inde procedunt bestiae*” [N.T.: o caput correto é 85, linhas 31-34].

⁸⁷ Cf. notas 54, 80.

⁸⁸ Cf. nota 181, sobre o (PS.)-GEBER. *Summa perfectionis*, que argumenta em favor da alquimia.

⁸⁹ ARISTÓTELES. *Física*, 199a 33-199b 6. Aristóteles se refere à arte humana para explicar as falhas na produção natural: da mesma maneira que “pode acontecer de o gramático escrever incorretamente, de o médico administrar mal sua poção [...] o mesmo pode ocorrer com as coisas naturais, e os monstros são os erros da finalidade [...]”. SIMON de Cologne. *Speculum alkimie minus* (fim do século XIII). In: SUDHOFF, Karl (ed.). *Archiv für die Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik*, vol. 9, 1922, p. 53-67 e cf. p. 59: “*Semper manque natura proposuit et indendebat ad aurum generandum, sed diversa accidentia supervenientia diversa transformant metalla [...]*”. OBRIST, “*Alchemie und Medizin...*”, *op. cit.* na nota 8, p. 224, p. 232.

a natureza é incapaz de efetuar, ou a imita⁹⁰". A "incapacidade" da natureza deu lugar às elaborações teóricas que puderam ir além do quadro físico aristotélico. No século XIII, o tema da intervenção corretora é largamente explorado e elaborado com vista a uma teoria de "cooperação" entre as artes de transformação e a natureza. As artes de transformação são declaradas capazes de produzir uma forma natural e não apenas artificial, de modo que esta corresponde a uma forma produzida pela natureza inferior.

Rumo a um esboço de teoria das artes de transformação

Se o desenvolvimento tecnológico ocidental do século XIII⁹¹ não conduziu a uma atitude arrogante frente à natureza, levou ao menos a um esboço de teoria das artes de transformação, em particular farmacêutica e alquímica. O terceiro membro da tríade das artes de transformação, a agricultura, eleva menos os ânimos; Roger Bacon, em particular, ensaiou teorizar certas práticas, como a de enxerto de árvores.⁹² O artesanato do vidro, que conheceu um desenvolvimento fulgurante a partir do século XII, tem intrigado bastante e é muito mencionado quando se trata de abordar o problema das transformações artificiais resultando na produção de uma substância que não existe como tal na natureza. A fabricação do vidro, surgindo de um artesanato que não é mencionado em parte alguma nas classificações das ciências, é caracterizada de ofício de "laicos" ou de "rustici", isto é, de *ars mechanica* segundo o vocabulário tradicional.⁹³ Por vezes, a transformação de cinzas em vidro é citada como argumento de apoio à transformação tentada pelos alquimistas no domínio dos metais. O letrado Jean de Meun, no *Roman de la Rose*, desenvolve

⁹⁰ ARISTÓTELES. *Física*, 199a 15 sq. Cf. SÈCHEVILLE, Jean de. *De principiis naturae*, op. cit. na nota 39, p. 196, linhas 28-30, que reúne a restrição que a arte permanece, apesar de tudo, atrás da natureza: "[...] *ars alia quidem perficit, quae natura non potest operari, alia vero imitatur in quantum potest, non tamen potest eam consequi, licet multum labore*".

⁹¹ BEAUJOUAN, Guy. La science dans l'Occident chrétien. In: TATON, René (org.). *Histoire générale des sciences: La science antique et médiévale*. Paris: PUF, 1966, p. 561 sqq.; WHITE, op. cit. na nota 30, p. 84 sqq. GILLE, Bertrand. *Les Ingénieurs de la Renaissance*. Paris: Hermann, 1964, p. 31 sqq.

⁹² BACON, Roger. *Questiones supra plantis*. In: *Id. Opera hactenus inedita*, vol. XI (ed. Roger Steele). Oxford: Clarendon Press, 1932, p. 241. Newman chamou atenção para esse último ponto e sobre o fato que Bacon se refere, entre outros, ao *De congelatione et conglutinatione lapidum* para explicá-lo, op. cit. na nota 42, p. 22-23.

⁹³ Cf. nota 122. DASTIN, John. *Lettre à Jean XXII*, op. cit. na nota 86, p. 39.

longamente o argumento nos anos 1270.⁹⁴ De maneira geral, os domínios da medicina e da agricultura são constantemente citados para explicar os procedimentos alquímicos; o inverso é nitidamente mais raro.

A teoria das artes de transformação tenta dar conta da intervenção nos processos naturais de geração e na estrutura das substâncias formadas à medida que a arte manipula o equilíbrio das forças naturais, isto é, das qualidades elementares, ao mesmo tempo que as proporções dos quatro elementos que constituem os corpos. Esse tipo de intervenção se resume pela seguinte fórmula: a arte aplica “*propria agentia propriis passivis*”⁹⁵. Há, pois, intervenção na natureza em sua dupla acepção de princípio material, de paciente, e de princípio ativo. Essa teoria, ou esboço de teoria, se caracteriza por uma modificação da oposição binária entre natureza e arte herdada da Antiguidade grega, na qual a natureza como princípio de mudança interior só é capaz de transformar a matéria, ao passo que a arte, como princípio de movimento exterior, não o é. No século XIII, colocam-se como equivalentes o agente natural e o agente artificial, os quais se servem da natureza ou da arte com o objetivo de atingir uma certa forma. Certas substâncias podem ser produzidas pelo esforço comum da natureza e da arte.

Sobre isto, o século XIII confere uma nova atualidade à concepção da relação entre arte e natureza, como foi definida pelo materialista nas *Leis* de Platão: as únicas artes que produzem qualquer coisa válida são aquelas que “compartilham” suas “forças” (*dynamis*) com a natureza, a saber, a medicina, a agricultura e a ginástica. Por outro lado, a pintura e a música são quase que inteiramente desprovidas de verdade.⁹⁶

⁹⁴ LORRIS, Guillaume de; MEUN, Jean de. *Le Roman de la Rose*, op. cit. na nota 86, versos 16100-16129. A produção do vidro é escolhida para ilustrar a possibilidade da transformação de uma espécie individual em uma outra espécie individual.

⁹⁵ Cf. *supra*, nota 80.

⁹⁶ PLATÃO. *Leis*, 889 D (R. G. Bury, ed. e trad.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961. Para *dynamis*, cf. CORNFORD, Francis MacDonal. *Plato's theory of knowledge: The theaetetus and the sophist translated with a running commentary*. Londres: Keegan Paul, Trench, Trubner & Co.; Nova Iorque: Harcourt, Brace & Company, 1935, p. 234-239. SOUILHÉ, Joseph. *Études sur le terme dynamis dans les dialogues de Platon*. Paris: Vrin, 1919. Para o pano de fundo médico, MILLER, H. W. “*Dynamis and Physis in On Ancient Medicine*”. *Transactions and proceedings of the american philological association*, vol. 83, 1952, p. 184-197. Para o problema da intervenção dos médicos no equilíbrio (ou o desequilíbrio) dos opostos, ver as observações de FREUDENTHAL, Gad. “The theory of the

Teofrasto, no *De causis plantarum*, se exprime em termos similares sobre o tema, entre outros, da produção artificial de cachos de uvas sem sementes: a arte “colabora” (*synergoun*) com a natureza da planta.⁹⁷ De maneira significativa, no século XVII, Daniel Sennert utiliza essa passagem para se defender contra a acusação que a química só procede artificialmente, e não naturalmente.⁹⁸

Vista a importância da teoria médica na evolução da relação entre arte e natureza, o exemplo de Galeno opondo a obra do artista escultor, ou pintor, àquela da natureza pode de novo servir de exemplo privilegiado para ilustrar a posição tradicional. Para Galeno, a natureza, uma artesã, molda penetrando a substância inteira das partes dos animais. Ao contrário, Praxiteles e Fídias não fazem mais que decorar suas matérias a partir do exterior, o interior permanecendo intocado pela “arte ou pela sabedoria”. Fídias

não seria capaz de transformar a cera em marfim ou em ouro, nem o ouro em cera. Porque cada [uma das duas matérias] permanece o que ela foi no começo, e torna-se uma estátua perfeita simplesmente estando revestida exteriormente de uma forma e de um contorno artificiais. Mas a natureza não conserva a característica original (*archaian idean*) de qualquer matéria que seja. Se assim fosse, todas as partes do animal seriam sanguíneas, esse sangue que flui da fêmea fecundada em direção à semente masculina e que é, por assim dizer, como a cera da estátua [...].

O que foi semente torna-se uma natureza específica. As comparações entre natureza e arte continuam.⁹⁹

No século XIII, época de profissionalização universitária da medicina e da farmacologia (uma parte da medicina), que a alquimia tenta seguir e imitar, essa oposição não é suficiente para dar conta da atividade do boticário e/ou alquimista.

opposites and an ordered universe: physics and metaphysics in Anaximander”. *Phronesis*, vol. 31, 1986, p. 197-228, em particular p. 201 *sqq.*

⁹⁷ TEOFRASTO. *De causis plantarum*, vol. III. Livro V, 1. 1. B. Einharson, G. K. K. Link (ed. e trad.). Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1990.

⁹⁸ KANGRO, Hans. *Joachim Jungius' Experimente und Gedanken zur Begründung der Chemie als Wissenschaft*. Wiesbaden: Steiner, 1963, p. 216.

⁹⁹ GALENO. *On the natural faculties*, livro II, 3. A. J. Brock (ed. e trad.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963, p. 127-129. Jackie Pigeaud chamou atenção sobre as passagens galênicas: “Homo quadratus: variations sur la beauté et la santé dans la médecine antique”. *Gesnerus*, vol. 42, 1985, p. 337-352. Gundissalinus – *op. cit.* na nota 2, p. 24 – coloca também o vidro na categoria das *artificialia* do tipo da cama, e cuja matéria não sofre nenhuma modificação interna.

Interrogamo-nos, agora, sobre o estatuto das substâncias produzidas artificialmente e que não existem como tais na natureza, assim como sobre suas características, os *composita* dos médicos¹⁰⁰ e as “tinturas” dos alquimistas.¹⁰¹

As artes de transformação estão, de novo, opostas à arte do pintor (do escultor ou do arquiteto): na *Theorica* de Paulo de Taranto, seu provável autor de meados (?) do século XIII, a arte imprime dois tipos de formas: de um lado a forma externa (*forma extrinseca*) do pintor, do escultor e do arquiteto, que é uma forma artificial (*forma artis*); de outro lado, a forma natural (*forma nature*), qualificada como forma substancial interior (*forma substantialis intrinseca*), esta produzida, ou provocada, pelo agricultor e pelo médico.¹⁰² A arte do mau alquimista é assimilada àquela do pintor no *Testamentum* pseudo-luliano.¹⁰³ E é precisamente sobre este ponto que se opera o divórcio entre as artes de transformação e as artes mecânicas.¹⁰⁴

Na maior parte de suas elaborações, a teoria da via intermediária entre aquela da natureza e aquela do escultor-pintor, e que concede ao artesão a intervenção no processo de geração, é desenvolvida nos termos da doutrina da *inchoatio formae*. Nesta última, a matéria não é pura potencialidade ou passividade como em Aristóteles, mas comporta um princípio ativo, frequentemente assimilado

¹⁰⁰ As grandes discussões em torno da permanência ou não-permanência das formas elementares no composto são oriundas da situação histórica. MCVAUGH, *op. cit.* na nota 9, p. 32 *sqq.* Para o domínio filosófico geral, MAIER, *op. cit.* na nota 43, p. 22 *sqq.*

¹⁰¹ Cf. *infra*, notas 121, 122. DASTIN, John. *Lettre à Jean XXII: “Ergo medicina haec [o elixir] vera non in visceribus terrae reperitur, sed arte et operatione perficitur [...]”*, *op. cit.* na nota 86, p. 41.

¹⁰² NEWMAN, *op. cit.* na nota 6, p. 442; cf. *infra*, nota 126. É interessante constatar que Paulo de Taranto argumenta sistematicamente no nível da agricultura e da medicina quando fala das artes de transformação. É preciso progredir bem longe na leitura do texto manuscrito para compreender que ele pretende aplicar suas teorias à alquimia.

¹⁰³ (PS.)-LÚLIO. *Testamentum*: “*Quare in illo casu dictum est, quod cum forma sit suae materiae extranea, brevi tempore corrumpitur [...] Tales enim alchymiste et pictores in suis operibus et materia non assimilantur operi naturae, quia dare nesciunt informativam virtutem materiae convenienti [...]”*. In: MANGET, Jean-Jacques (ed.). *Bibliotheca chemica curiosa*, vol. I. Genebra: 1702, p. 707-780, cf. p. 711. PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 125-126 e p. 94, para a data do texto, 1332.

¹⁰⁴ A teoria das artes de transformação, opostas à arte do arquiteto, é assumida nesse sentido por PETRUS Bonus. *Pretiosa margarita novella* (cerca de 1330): as formas artificiais exteriores são produzidas pelas artes mecânicas. Por outro lado, as artes de transformação “*sunt factivi, id est ministrantes naturae, et sequitur forma naturalis, non artificialis, ut est ars medicinae, et alchemiae [...]”*, e assim por diante (*op. cit.* na nota 85, p. 517).

às razões seminais:¹⁰⁵ a forma, termo da geração, é aí predisposta, ou aí existe de maneira incompleta. Ou esta forma tem por objetivo um agente para se desenvolver: “Na matéria existe uma certa forma incompleta que, por ela mesma, não pode se atualizar completamente, mas [somente à condição de ser] estimulada por um agente exterior que a conduz ao ato completamente¹⁰⁶”. O agente natural, incitando o movimento, passa da potencialidade à atualidade.

Essa teoria tem a vantagem de tornar a matéria acessível ao artesão de modo que ela lhe confere as características dos corpos, o corpo estando definido como um composto de forma (neste caso, incompleta) e de matéria. Já a matéria é disposta em vista de tal ou tal substância. Roger Bacon, que elaborou à sua maneira a teoria das artes de transformação, combate, nessa perspectiva, o conceito de unidade da matéria, adotando igualmente a teoria das razões seminais.¹⁰⁷

Essa teoria permite, além disso, situar, de um ponto de vista doutrinal, a intervenção do artesão alquímico na dinâmica da geração natural de uma substância. A ideia básica deste tipo de intervenção é que Deus deu ao homem o poder sobre a criatura. E se o voluntarismo do Deus criador o levou a dispor na matéria as razões seminais de todas as coisas na criação, igualmente o levou a conceder ao homem a possibilidade de acesso a essas forças.¹⁰⁸ O artesão alquímico ao qual é concedido o conhecimento da parte inferior da natureza está, pois, à altura

¹⁰⁵ Para o estudo básico, ver NARDI, *op. cit.* na nota 76, p. 69-101. WEISHEIPL, James A. The concept of nature. In: CARROLL, William E. (org.). *Nature and motion in the Middle Ages*. Washington: The Catholic University of America Press, 1985, p. 1-23 e p. 13, sobre Alberto Magno e Tomás de Aquino. *Id.*, The concept of matter in fourteenth century science. In: MACMULLIN, Ernán (org.), *op. cit.* na nota 48, p. 147-169.

¹⁰⁶ GILLES de Roma. *Commentaire sur la Physique*, II. lect. 1; dub. 9: “*In ipsa materia est quaedam forma incompleta, quae seipsam per seipsam non potest facere in actu complete, sed excitata per agens extrinsecum facit se in completo actu*” (citado por Nardi, *op. cit.* na nota 76, p. 77).

¹⁰⁷ BACON, Roger, *op. cit.* na nota 48, p. 61, linhas 7-21: trata-se da 3ª definição da matéria, na medida em que ela é sujeitada à geração; p. 90, linhas 13-14: o asno difere do cavalo não somente por uma forma específica, mas igualmente por uma matéria específica, etc. MESCHING, Günther. *Metaphysik und Naturbeherrschung im Denken Roger Bacons*. In: ZIMMERMANN, Albert (org.). *Mensch und Natur im Mittelalter*. Berlin: Walter de Gruyter, 1991, “Miscellanea Mediaevalia”, n. 21, t. 1-2, p. 129-142, cf. p. 131 *sqq.*

¹⁰⁸ O tema da intervenção artística especialmente concedida ao homem se encontra já na coleção de receitas alquímicas do *De salibus et aluminibus* (provavelmente do fim do século XII e de origem hispano-árabe). In: RUSKA, Julius (ed.). *Das Buch der Alaune und Salze*. Berlin: Springer, 1935, p. 62. Todavia, ele não é plenamente desenvolvido até o século XIV. RUPESCISSA, Jean de. *De consideratione quintae essentiae*. In: GRATAROLO, Guglielmo (ed.). *Alchemiae, quam Vocant, artisque metallica, doctrina*, vol. II. Bâle: Henricus Petrus, 1572, p. 359-485, cf. p. 367. Cf. *infra*, nota 206.

de intervir no desenvolvimento das formas incompletas da matéria.¹⁰⁹

A física aristotélica fornece o pano de fundo para explicar a ativação: se a natureza como princípio interior de movimento provoca a passagem da potencialidade à atualidade, isto é, a geração, a arte como imitadora da natureza pode igualmente induzir esse movimento, ainda que agindo do exterior. Essa ação ao mesmo tempo externa e interna é possível porque o instrumento da arte por meio do qual ela imprime a forma não é somente do tipo do martelo, do machado ou da serra (os exemplos preferidos de Aristóteles), mas faz, ele mesmo, parte da natureza como princípio ativo (as qualidades elementares do calor e do frio). Ao mesmo tempo, nesse caso, a arte não tem somente por objeto a matéria inerte que ela manipula (como a madeira, a pedra), mas igualmente as forças naturais que lhe são inerentes, os agentes indutores do movimento, as qualidades elementares do calor e do frio. Deste ponto de vista, a arte, dispondo de instrumentos naturais e ativos, está em pé de igualdade com a natureza, de sorte que certos autores podem afirmar que não há diferença entre um certo número de produtos naturais e os produtos artificiais, como o ouro.¹¹⁰ O *Liber Hermetis* que devia existir, segundo as pesquisas de Newman, antes de meados do século XIII,¹¹¹ enumera os produtos de diferentes reinos (mineral, vegetal e animal), fabricados ora pela natureza, ora pela arte que “ajuda” aquela; no mais, segundo este autor, mesmo os elementos da água, do ar e da terra produzidos artificialmente não se distinguem dos elementos naturais. No reino mineral, ele menciona o azinhavre, o vitriol, a tutia, o amoníaco, que estima, aliás, serem de melhor qualidade que as substâncias correspondentes encontradas na natureza. No reino vegetal, o enxerto de árvores serve de exemplo único. As abelhas naturais não se distinguem das abelhas provenientes de um boi em

¹⁰⁹ A facilidade com a qual os autores de textos alquímicos passam do nível filosófico às diretivas operatórias tem algo de muito desconcertante. Assim, o autor anônimo do *De natura solis et lunae* (século XIV, mas atribuído a Michel Scot) estima que a extração das virtudes seminais se faz da maneira mais cômoda a partir do ouro: “*Circa primum sciendum quod talis virtus seminativa convenientius elici potest ex auro. Quod probatur per beatum Augustinum super Genesi, ubi dicit: insunt enim rebus corporeis omnia mundi elementa, quaedam occultae seminarie rationes, quibus cum data fuerit opportunitas temporalis atque causalis, prorumpunt in causas debitas et species suis modis et finibus [...] quorumque in terra gignentium creatoris dicendi sunt [...]*”. In: ZETZNER, Lazarus (ed.). *Theatrum chemicum*, vol. V, p. 713-722, cf. p. 714.

¹¹⁰ DASTIN. *Lettre à Jean XXII*, op. cit. na nota 86, p. 39.

¹¹¹ NEWMAN, op. cit. na nota 42, p. 9.

putrefação. Essas substâncias produzidas ora naturalmente, ora artificialmente possuem a mesma natureza, ou essência, que aquelas produzidas somente pela natureza.¹¹²

Em suma, o que caracteriza as artes de transformação é que, ao mesmo tempo, seus instrumentos e objetos são provenientes da categoria das coisas ativas, dos agentes naturais. Mas a alquimia se distingue das outras artes de transformação por ela ter realizado plenamente essa possibilidade teórica: além do ato artesanal mimético que consiste em aplicar o calor, fonte de movimento, à matéria, ela desenvolveu – em laboratório – um agente que tem o poder de agir sobre as forças ou virtudes naturais: o elixir, o *fermentum*, a pedra.¹¹³ A arte alquímica produz artificialmente um agente, que é meio artificial, meio natural.

A produção deste agente que não existe como tal na natureza é, por sua vez, justificada pela teoria das razões seminais: não há criação *de novo*, mas atualização do que existe virtualmente (desde a criação).¹¹⁴

Inferioridade, igualdade ou superioridade da arte à natureza?

A teoria da intervenção no nível das forças ativas é, então, desenvolvida com ajuda daquela da *inchoatio formae*, ao mesmo tempo que ela se coloca no quadro da física aristotélica. As duas abordagens são complementares. No primeiro caso, a ênfase é colocada sobretudo no processo de geração que não começou, ou ainda não terminou. (Esse quadro teórico implica frequentemente que se suponha uma espécie única para todos os metais, a do ouro.) Como princípio exterior de movimento, a arte está em condições de “estimular” uma mudança assim como a faz um agente natural. As afirmações neste sentido, que retomam o verbo utilizado por Gilles de Roma sobre o tema do agente natural, se encontram tanto no domínio

¹¹² Transcrição de uma parte do texto em NEWMAN, segundo o manuscrito Paris, BN, lat. 6514, *ibid.*, p. 52-54, cf. p. 53, linha 29, p. 54, linha 47.

¹¹³ PEREIRA, Michela. “Fermentum”, “medicina”, “elixir” nel “Testamentum pseudolulliano”. In: ABBRI, Ferdinando; CRISPINI, Franco. *Atti del III convegno Nazionale di storia i fondamenti della chimica*. Cosenza: Univ. della Calabria, 1991, p. 29-43 [N.T.: parece-nos que a editora correta é a Brenner Editore]. Crisciani, *op. cit.* na nota 62, p. 195.

¹¹⁴ NARDI, *op. cit.* na nota 76, p. 80. (PS.)-AVICENA. *De anima in arte*, *op. cit.* na nota 47, p. 879. Cf. *infra*, nota 121.

médico quanto no alquímico. Bernardo de Gordon afirma, assim, no *Lilium medicine*, que “a natureza devia ser estimulada (*excitanda est*) por seu serviçal, o médico¹¹⁵”. A arte intervém não apenas como instigadora do movimento, fonte de desenvolvimento, mas igualmente como instância aceleradora do processo. Frequente nos textos alquímicos, o *tópos* da aceleração do movimento natural se coloca antes de tudo na tradição das teorias de razões seminais. O processo natural de formação não tendo chegado ao fim porque a natureza não realizou inteiramente o que estava em seu plano (concebido, neste caso, pela divindade), o alquimista se aplica em acelerá-lo: por meio de sua arte, ele realiza assim em pouco tempo o que a natureza fez em centenas de anos; ou em mil anos.¹¹⁶

Em uma perspectiva mais estritamente aristotélica, a arte imita a natureza intervindo nela ou a natureza falhou acidentalmente. Os exemplos escolares deste gênero de acidente são o monstro ou o aborto, o metal imperfeito é comparado a este último: a ação do calor tendo sido insuficiente, aquele não pode atingir sua forma específica, não está cozido ao ponto: Aristóteles utiliza o exemplo do cozinheiro para explicar o fenômeno,¹¹⁷ e Alberto Magno aplica esse modelo à explicação dos metais. O artesão alquímico se esforça, então, a aplicar a justa medida de calor – a medida bem “proporcionada¹¹⁸” – para levar a termo o que a natureza foi impedida de fazer.

Seguindo o modelo médico da relação arte-natureza, a atividade do

¹¹⁵ DEMAITRE, *op. cit.* na nota 9, p. 31.

¹¹⁶ *De salibus et aluminibus*, G. 17, *op. cit.* na nota 108, p. 62: a arte faz em um dia o que a natureza faz em mil anos. BEAUVAIS, Vicente de. *Spec. nat.*, liber VII, caput 81, 84. Roger Bacon, dando as mesmas indicações de tempo que o *De salibus*, cita o *De anima* pseudo-aviceniano. Citações em PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 125, nota 5. CONSTANTINO de Pisa, *op. cit.* na nota 14, p. 70, linhas 22-25.

¹¹⁷ ARISTÓTELES. *Da geração dos animais*, 743a 27 sq.: “O calor que se encontra no resíduo espermático possui o movimento e a atividade [...] Na medida em que esse movimento e essa atividade são insuficientes ou excessivos, o produto que eles conduzem a termo é malformado ou mutilado, quase como a substância exterior que se faz coagular (cozer) para deixá-la agradável ao consumo ou para qualquer outra utilização. Mas, nesse caso, somos nós mesmos que proporcionamos o calor ao movimento de produzir, ao passo que, no outro caso, é a natureza do gerador que o fornece”. Cf. também 767a 17-24. OBRIST, *Les rapports d’analogie...*, *op. cit.* na nota 8, p. 48, p. 51.

¹¹⁸ Cf. nota precedente. Para a noção de proporção, a “simetria” como ajustamento entre os dois extremos, cf. ARISTÓTELES. *Generation of Animals*, A. L. Peck (ed.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, reed., 1990, n. 39, p. LV-LVI. Um dos argumentos contra a arte alquímica é que essa proporção não pode ser conhecida pelo homem. Cf. *infra*, nota 174.

alquimista consiste, por outro lado, em “reforçar” as virtudes naturais.¹¹⁹ Nesse caso, a ênfase é deslocada do processo de formação de um ser para o do equilíbrio das forças e matérias constitutivas do ser já formado. Assim, para Alberto Magno, os alquimistas trabalham como os médicos, começando por eliminar do enxofre e do mercúrio suas impurezas, dos quais são constituídos os metais (equivalendo aos humores que constituem o homem), em seguida reforçando as virtudes elementares e celestes na matéria dos metais seguindo a proporção desejada.¹²⁰

Nos textos alquímicos ou textos que se reportam à teoria da arte alquímica, as diferentes teorias filosóficas e modelos se combinam uns aos outros. O *De anima in arte*, tratado pseudo-aviceniano bastante lido na primeira metade do século XIII, apresenta um exemplo disso:

[...] o artesão não opera senão como instrumento e ferramenta, tirando a forma do ouro e da prata da matéria assim já disposta, e conferindo um movimento à natureza, de maneira que, estimulada pela cocção moderada da arte, ela seja conduzida da potencialidade à atividade. Embora a pedra dos sábios contenha nela, por natureza, uma tintura, criada e alcançada no ventre da terra, ela não colore por si mesma, e dela se não faz um elixir a não ser se movida pela indústria e o trabalho do artesão. E é a natureza ajudada pelo artesão que opera [...]¹²¹

A introdução ao *Correctorium alchimie* de Ricardo, o Inglês (começo do século XIV), desenvolve as mesmas teorias nos termos de sua época. Segundo o autor, a arte alquímica corrige a natureza “além do movimento que ela possui em sua primeira forma”. No entanto, a arte não pode operar senão através (*mediante*) a natureza, a qual trabalha secretamente no interior da arte. A correção da natureza consiste em

¹¹⁹ DEMAITRE, *op. cit.* na nota 9, p. 32, sobre o *Lilium medicine* de Bernardo de Gordon.

¹²⁰ ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber III, tractatus 1, caput 9; WYCKOFF *op. cit.* na nota 1, p. 178: “*Et tunc ipsa natura operatur, et non ars, nisi organice, juvando et expediendo [...]*” (“E, em seguida, é a natureza ela mesma que opera, e não a arte, excetuada como instrumento, ajudando-os e preparando-os [...]”).

¹²¹ Impresso parcialmente sob o título *Declaratio lapidis physici Avicennae filio suo Aboali*: “*Artis philosophiae singulare ingenium non quaerit, ut rude vulgus obijcere solet, aurum vel argentum de novo facere. Quia haec natura in visceribus terrae consuevit generare. Sed solummodo artifex organice et instrumentaliter operatur, formam auri et argentei ex materia ad hoc disposita eliciens, et motum dans naturae, ut per temperatam artis coctionem excitata de potentia in actum deducatur. Quia quamvis lapis sapientum naturaliter in se tinctura continet, quae in ventre terrae creata est perfect, ac tum per se non tingit, nec ex ipso fit elixir, nisi artificis industria et operatione moveatur. Et natura ipso artifice ministrante operatur*”. In: ZETZNER, Lazarus (ed.). *Theatrum chemicum*, vol. IV, p. 875-882, cf. p. 878-879.

um reforço de suas virtudes. Ainda que a arte não transcenda a natureza, construindo uma nova natureza, ela a transcende, não obstante, por refiná-la. E a arte imita a natureza não porque constrói uma nova natureza, mas porque extirpa a virtude natural. “A arte começa a ser eficaz onde a natureza falhou”, descobrindo a sutil natureza escondida nas coisas. Um certo número de coisas, escondidas na natureza, não podem dela sair a não ser com ajuda da arte. Ainda que a natureza gere os metais, ela não produz, porém, as tinturas, que existem virtualmente.¹²²

Nesses textos relativos à arte alquímica, assim como em outros, a arte é instrumento da natureza,¹²³ mas como as artes assumem o papel do *agens* estimulante, ou que provoca o movimento, elas agem necessariamente sobre um *patiens*, que é, nesse caso, a natureza tanto como princípio material e passivo, quanto como princípio formal e ativo. Deste ponto de vista, a natureza é não apenas objeto de transformação da arte, mas também instrumento. As qualidades elementares ativas, que são tanto os instrumentos da natureza como princípios inteligentes que agem em vista de uma finalidade, se tornam igualmente instrumentos da arte humana. Ocasionalmente, o exemplo das mãos – o órgão humano por excelência – é utilizado para ilustrar a ideia aristotélica de instrumento: as qualidades elementares são como “as mãos da natureza¹²⁴”. Na hierarquização albertiana das virtudes, a das esferas é comparada à mão do motor que as move, ao passo que as virtudes dos

¹²² GRATAROLO, Guglielmo (ed.). *Verae alchemiae artisque metallica, citra aenigmata, doctrina...* Bâle: Henricus Petrus, 1561, p. 207-221, cf. p. 207: “*Cum omnis rerum emendatio Illius rei naturam augmentet, cuius est, ideo in multis philosophorum datis, per artem emendatur natura ultra suum motum, quem habuit in prima forma. Et tamen nulla res laborare potest, nisi mediante natura, cum ipsa natura in arte occulte et intrinsece laboret per artis administrationem: per hoc sequitur, emendationem naturae virtutis esse augmentationem, et artis laborem, Illius rei emendationem [...] Quamvis enim ars naturam non transcendat, faciens novam naturam, per simplicem laborem, tamen ars transcendit naturam, quoad illam naturam, quam potest proprie subtiliare. Et ideo dicitur: ars imitatur naturam, non quod novam aedificet, sed quod illius naturae virtutem subtiliet. Ad haec incipit ars proficere, ubi natura deficit, subtilem naturam in re inclusam detegere et ipsam manifestare. Cum natura generat metalla, tincturas generare nequit, quamvis bene tinctura in se plenam occulte contineat. Unde philosophus: natura continet in se, quibus indiget, et non perficitur, nisi moveatur arte et operatione. Quare in nostro opere ars non est aliud quam adiuvamen nature. Quod patet in multis atrium operibus laicorum: ubi natura primum producit lignum, secundo, ustio ignis de ligno cinerem, tertio ars de cinere vitrum [...] Si in cineribus ista prima materia vitri occulta non fuisset, ars nequaquam vitrum inde produxisset, aut perfecisset, sine natura praehabita”.*

¹²³ Cf. ANÔNIMO. *Commentaire sur le quatrième livres des Météorologiques d’Aristote*, Prooem., *op. cit.* na nota 80.

¹²⁴ PAULO de Taranto. *Theorica et practica*. Newman (ed.), *op. cit.* na nota 6, p. 444.

elementos são “como a operação de instrumento movido pela mão até próximo do fim concebido pelo artesão¹²⁵”. A partir do momento em que o artesão-homem substitui o agente natural na manipulação dessas mesmas virtudes naturais, estas se tornam instrumentos da arte e, por extensão, a natureza se torna “instrumento da arte”. Essa fórmula, que representa uma inversão daquela que a arte é instrumento da natureza, se encontra em particular no contexto da teoria das artes de transformação, onde ela revela um sentido muito preciso. A arte não domina, porém, a natureza (mesmo a inferior), porque essa última depende das inteligências superiores.

A *Theorica et practica* de Paulo de Taranto desenvolve de maneira concisa esse tipo de relação de subordinação: todo objeto de transformação corporal “é submetido ao intelecto ou à arte”. Ao ser submetido a uma ação, esse objeto ocupa a posição de matéria. Os meios através dos quais a arte imprime sua forma são seus instrumentos. Esses instrumentos são do gênero das coisas ativas, uma virtude natural, uma qualidade elementar, seja primária como o calor e o frio, seja secundária, como a cor. O agricultor toma por instrumentos a água, a terra, o ar, o calor, a semente; o médico, as virtudes dos medicamentos. Servindo-se de forças naturais, o médico e o agricultor imprimem uma forma natural (contrariamente ao pintor que, se servindo de qualidades secundárias como a cor, produz uma *forma artis*). As artes de transformação produzem assim uma mudança essencial (*essentialis*), que afeta o ser, “através da força e da obra da natureza. E, em todo caso, a natureza faz [*facit*], ao passo que a arte não faz mais que ajudar, reunir e dirigir, de maneira que o resultado deve ser imputado à natureza, no lugar da arte, ou à natureza sob a arte¹²⁶”.

¹²⁵ ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber I, tractatus 1, caput 8; WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 30. Cf. *infra*, nota 157, p. 164.

¹²⁶ NEWMAN, *op. cit.* na nota 6, p. 442-444: “*Entia vero quibus mediantibus aut aliquo modo agentibus imprimuntur ipse forme in id quod eas suscipit artis instrumenta dicuntur [...] Cum vero ars sumit pro instrumento nature virtutem que est de dictis qualitatibus primis, necesse est opus ad substantiam [...] terminari, quoniam calidum, frigidum, siccum, et humidum sunt quase manus nature et principales eius virtutes, per quas natura cuncta generabilia transmutat et facit. Et ars tunc est proprie solum in ratione moventis et dirigentis, adminiculantis atque regentis, non autem in ratione facientis [...] Quoniam autem hi sumunt ipsa naturalia agentia et non solum nature materiam et passiva accidentia pro instrumento – sumit enim agricultor pro instrumento terram, aquam, aerem, calorem, et semina, et medicus similiter specierum virtutes – ideo essentialia faciunt tales et non solum accidentalia, per*

Portanto, enquanto coopera com a natureza ao nível de agente, a arte permanece no fim das contas inferior. Ao mesmo tempo que o artesão toma por instrumentos as virtudes naturais e, por extensão, a natureza, ele se torna assistente desta última. É impressionante constatar que à medida que se difunde o tema da intervenção da arte no equilíbrio das forças naturais, e que estas, ainda que como meios e objetos de ação da arte, se tornam seus instrumentos, se difunde igualmente o *tópos* da arte como serviçal, ou executora da natureza, em primeiro lugar com relação à arte médica e, em seguida, por extensão, a respeito da arte alquímica.¹²⁷ Para Arnaldo de Vilanova, por exemplo, o médico é serviçal da natureza, *minister nature*.¹²⁸ A arte não faz mais que intervir em um processo anterior e independente dela.

Malgrado a sutilidade retórica dos textos – a arte toma por instrumento a natureza sendo, ao mesmo tempo, sua serva, etc. –, o problema da delimitação dos campos de ação respectivos se coloca. Se textos como o *Correctorium alchimie* de Ricardo, o Inglês, apresentam exemplos de um equilíbrio sutil entre afirmação e contra-afirmações concernindo a superioridade e a inferioridade da arte com relação à natureza, outros textos são mais sumários. John Dastin, em sua *Carta a João XXII*, afirma, após ter escrito que não há diferença entre a transformação natural e a transformação artificial do mercúrio em ouro (por meio do enxofre), que “a arte imita a natureza e, sob certos aspectos, a corrige e a supera da mesma maneira que a natureza enferma é transformada pela indústria dos médicos¹²⁹”.

Na medicina, como por toda parte, o princípio é que “por ela mesma, a arte

virtutem et operationem nature. Et in omnibus quoniam natura facit, et ars solum ministrat coaptatque regitque, debet quidem effectus tribui potius nature quam arti, vel nature sub arte”.

¹²⁷ Os exemplos são muitos. (PS.)-ALBERTO Magno, *op. cit.* na nota 85, p. 309: “*Nam [a arte] nature ministra est et ancilla. Non ergo ars facit aurum per solam manum artificis sed natura medente ministerio et magisterio artis [...] Corruptitur unum corpus a sua specie et cum iuvamento earum que in materiis sunt et que natura per manum artificis imitatur aliam speciem inducit que non erat prius in illa materia”.*

¹²⁸ DEMAITRE, *op. cit.* na nota 9, p. 31, nota 61. CONSTANTINO de Pisa. *Liber secretorum alchimie: “Locus a simili: quia sicut sola natura est operatrix, medicus vero minister, sic sola diuinitas transformatrix, sacerdos vero minister”* (*op. cit.* na nota 14, p. 86, linhas 29-31).

¹²⁹ DASTIN, John. *Lettre à Jean XXII: “Hoc enim scilicet sulphur (ipsum scilicet) argentum vivum convertit (in aurum) per artem, quia non est differentia, utrum hoc fiat in organis naturalibus vel artificialibus. Nam ars imitatur naturam et in quodam corrigit et superat eam, sicut mutatur natura infirma medicorum industria”* (*op. cit.* nota 86, p. 39).

não está à altura de superar a natureza” (Bernardo Gordon).¹³⁰ Mas, como Luke Demaitre destacou, a atitude dos autores não é tão modesta. Ele observa, nos manuscritos, um deslizamento no sentido de uma afirmação de Arnaldo de Vilanova, que assegura que “médico é o serviçal da natureza e [como tal] deve imitá-la”. Os manuscritos mudam *imitare* para *mutare*.¹³¹ Para John Dastin, *imitare* também recobrirá o sentido de *mutare*.¹³² Se, nesses textos, o segundo plano filosófico das afirmativas é pouco desenvolvido – aparentemente porque era evidente – o comentário de Roberto Grosseteste sobre a *Física* de Aristóteles ajuda a reconstituí-lo: mudando a forma específica (*forma, species*) de uma substância, a arte muda sua natureza (*mutare naturam*), isto é, a natureza como princípio formal da coisa.¹³³ Por outro lado, a assimilação de *imitare* à *mutare* não faz mais que apresentar um atalho da teoria segundo a qual a arte, estimulando um movimento natural, provoca a passagem de uma potencialidade à atualidade, o que remete a uma mudança da forma resultante da combinação das qualidades primárias.

Então, a princípio, a arte alquímica prepara a matéria pela manipulação das qualidades elementares de maneira que ela possa receber as virtudes superiores. Fazendo isso, ela imita a natureza, corrigindo-a. Ao mesmo tempo, ela apenas ajuda a natureza, como assistente e como seu instrumento.

Não obstante todas as precauções retóricas tomadas pela maioria dos textos, e ainda que a arte tenha sido colocada no interior da natureza, esta se sentiu inegavelmente mal tratada desde o século XII. O *tópos* não se encontra somente nos poetas como Jean de Meun, que se coloca na tradição de Alain de Lille, mas o *Testamentum* alquímico pseudo-luliano (c. 1332) começa com uma reclamação da natureza, acusando os homens de terem arrancado seus instrumentos, de ter feito público o seu segredo e de ameaçá-la de morte.¹³⁴ Neste caso, é a técnica humana

¹³⁰ Citado por DEMAITRE, *op. cit.* na nota 9, p. 35, nota 85: “*ars autem per se non potest augere naturam*”. Demaitre traduz “augere” como “superar”.

¹³¹ *Ibid.*, p. 31, nota 61.

¹³² Cf. nota 129.

¹³³ GROSSETESTE, Roberto. *Commentarius in VIII libros physicorum Aristotelis*, *op. cit.* na nota 18, p. 38.

¹³⁴ (PS.)-LÚLIO. *Testamentum*. In: MANGET, Jean-Jacques. *Bibliotheca chemica curiosa*, vol. I. Genebra: Chouet, 1702, p. 708.

que é visada,¹³⁵ e não as práticas sexuais antinaturais. As afirmações deste tipo que figuram no começo do *De secretis operibus artis et naturae* de Roger Bacon, segundo o qual, em certos casos, a arte, servindo-se da natureza como instrumento, é mais potente (*potentior*) que a virtude natural,¹³⁶ parecem ir neste sentido.

A relação de cooperação entre arte e natureza característica das artes de transformação provoca, mas não necessariamente, uma atitude favorável dos filósofos e/ou teólogos à possibilidade de uma produção artificial da forma substancial. Mas, em nenhum caso se trata, mesmo se essa designação é escolhida, da forma proveniente das virtudes celestes. A aceitação e a rejeição de uma tal possibilidade dependem da linha de demarcação entre natureza inferior e natureza superior e das forças respectivas. No caso onde se rejeita uma diferença entre natureza superior e natureza inferior, da mesma maneira que as virtudes celestes, a atitude em relação às possibilidades das artes de transformação parecem mais favoráveis.

As passagens respectivas de Tomás de Aquino e de Guilherme de Ockham sobre as artes de transformação ilustram essas diferentes atitudes. Nos dois casos, é admitido que existem dois tipos de artefatos, os que o artista faz sozinho (casa, imagem, cama) e os que a arte forma em cooperação com a natureza, e que não existem necessariamente como tal na natureza, os medicamentos e os produtos agrícolas. Para produzi-los, explica Tomás de Aquino, o artesão procede “por meio da virtude do agente natural”, como quando aplica a forma do fogo, agente natural, à madeira, material passivo.¹³⁷ Até esse ponto, a arte está à altura de dispor do agente natural, mas, além, ela se torna impotente: sozinha, a arte não está à altura de introduzir a forma substancial e São Tomás se refere aos alquimistas para ilustrar esse ponto: eles não manipulam mais que as formas acidentais, porque só o calor

¹³⁵ Para um julgamento similar, PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 132.

¹³⁶ BACON, Roger. *De secretis operibus artis et naturae, et de nullitate magiae*. In: *Id. Fr. Rogeri Bacon, Opera quaedam hactenus inedita* (ed. J. S. Brewer). Londres: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1859, Apêndice, p. 523-551; cf. p. 523: “*Nam licet naturae potens sit et mirabilis, tamen ars utens natura pro instrumento potentior est virtute naturali, sicut videmus in multis*”.

¹³⁷ Cf. nota seguinte. O fogo e a madeira são exemplos escolares, baseados em ARISTÓTELES. *Da geração e da corrupção*, 372b 13. Eles servem para ilustrar a geração (e a corrupção) que ocorre quando um agente natural transforma a matéria. Cf. também BACON, *op. cit.* na nota 48, p. 2, linhas 21-25, p. 14, linhas 10-12.

solar agindo sobre um lugar subterrâneo determinado, e não o calor do fogo que eles aplicam, induz a forma substancial do ouro.¹³⁸ É de se notar que a oposição entre o calor celeste, particularmente o solar, e o calor proveniente do fogo que utiliza o artesão, frequentemente utilizada como argumento contra a alquimia,¹³⁹ repousa sobre a dicotomia entre esfera celeste/esfera terrestre, da qual São Tomás é o grande defensor. A ação do calor celeste é certa, o calor ele mesmo sendo de uma natureza sutil, etc., ao passo que o calor do fogo aplicado pelo artesão é grosseiro, violento, etc., e frequentemente destrutivo.

Ockham, rejeitando as virtudes celestes (da mesma maneira que, por outro lado, a teoria da *inchoatio formae*), afirma que o artesão está à altura de produzir uma nova forma substancial pela simples manipulação das qualidades elementares ativas e passivas. A nova substância surge quando as causas ativas naturais são aproximadas das causas passivas por um movimento local, por exemplo, quando o ferreiro aplica o fogo ao ferro. De fato, para Ockham, não há diferença entre os produtos naturais e artificiais.¹⁴⁰

¹³⁸ TOMÁS de Aquino. *In quattuor libros sententiarum*, liber II, distinctio 7, quaestio 3, articulus 1, ra. 5: “[...] ars virtute sua non potest formam substantialem conferre, quod tamen potest virtute naturalis agentis; sicut patet in hoc quod per artem inducitur forma ignis in lignis. Sed quaedam formae substantiales sunt quas nullo modo ars inducere potest, quia propria activa et passiva invenire non potest, sed in his potest aliquid simile facere; sicut alchimistae faciunt aliquid simile auro quantum ad accidentia exteriora; sed tamen non faciunt verum aurum quia forma substantialis auri non est per calorem ignis quo utuntur alchimistae, sed per calorem solis in loco determinato, ubi viget virtus mineralis: et ideo tale aurum non habet operationem consequentem speciem”. In: *Id. Opera Omnia*, vol. 1. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1980, p. 145. NEWMAN, *op. cit.* na nota 6, p. 438.

¹³⁹ Por exemplo, ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber I, tractatus 1, caput 5; WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 23.

¹⁴⁰ OCKHAM, Guilherme de. *Expositio in libros physicorum Aristotelis*, liber II, capitulum 4, § 3, linhas 39-49, p. 271: “Tamen est advertendum quod aliquando artifex operatur, producit nova res vel destruitur. Quia aliquando non solum res naturalis transmutatur localiter, sicut accidit quando domus fit ex lignis et lapidibus, sed etiam aliquoties res naturalis recipit unam qualitatem novam inhaerentem, immo etiam aliquando mutatur secundum formam substantialem. Et hoc accidit quando artifex approximat localiter activa passivis naturalibus, sicut per approximationem ignis corrumpit aliquid vel generat; sed tunc concurrunt causa naturalis”. In: *Id. Guillelmi de Ockham Opera philosophica et theologica*. Opera philosophica, vol. IV. Nova Iorque: Franciscan Institute, 1985. *Id.*, *Quaestiones in libros physicorum Aristotelis*, quaestio 119: *Utrum de facto artificialia aliquid addant super naturalia*: “[...] aliqua sunt artificialia in quibus non solum artifex operatur sed et natura, sicut patet in medicamentis ubi artifex per motum localem approximat activa passivis naturalibus, sicut ignis approximat per artificem in ligando [...] addunt aliquando formam essentialem et aliquando formam accidentalem super naturalia [...] Cuius ratio est quia talia artificialia fiunt per approximationem activorum naturalium ad passiva; qua approximationem facta, statim activa agunt in passivis, producendo aliquando novam qualitatem, aliquando novam substantiam. Sed tunc concurrunt causa naturalis cum artifice”. In: *Id. Guillelmi de Ockham Opera philosophica et theologica*. Opera

No começo da história da alquimia ocidental, os argumentos em favor da transformação artificial dos metais não faltam. Levando em conta a diversidade de teorias concernentes à relação matéria-forma, a elaboração de uma teoria da formação natural dos metais, assim como a de sua produção artificial que ganhou uma certa adesão teria sido possível. Contudo, o que transparece no texto aviceniano, é que a atitude negativa em torno da alquimia resulta antes de tudo de uma prática de fraudes¹⁴¹ e não – ou, em todo caso, em primeiro lugar – de uma hipotética tentativa de transgressão dos limites impostos ao artesão humano.¹⁴² A exaltação do tipo baconiano da técnica se traduzindo em uma afirmação enfática da superioridade da arte sobre a natureza no que concerne aos produtos como o fogo grego, a pólvora, o planisfério móvel, assim como o ouro artificial, está ausente dos textos alquímicos.¹⁴³

Se, no Ocidente latino do século XIII, nenhuma teoria de transmutação dos metais, por mais habilmente tramada que fosse, chega a adquirir um estatuto de autoridade e a se impor duradouramente, é porque os casos de fraudes que se acumulavam vieram constantemente desmentir as pretensões dos alquimistas, de maneira que nenhum consenso pôde se formar a seu respeito. A realidade social do século XIII deu, assim, sustentação ao argumento da forma substancial, na qual o caráter transcendente serviu para reconduzir o fracasso dos alquimistas a uma causa de ordem metafísica. Assim, a pretensão de produção artificial de ouro

philosophica, vol. III. Nova Iorque: Franciscan Institute, 1984, p. 719 [N.T.: o volume correto desta referência é vol. VI]. FLASCH, *op. cit.* na nota 22, p. 268, interpreta a posição de Ockham no sentido de um passo a mais na desvalorização da obra de arte. KROP, Henri Adrien. *Artificialia et naturalia nach Wilhelm von Ockham: Wandlungen in dem Begriff der Unterscheidung zwischen Kunst und Natur*. In: ZIMMERMANN, Albert (org.). *Mensch und Natur im Mittelalter*, *op. cit.* na nota 107, p. 953.

¹⁴¹ NEWMAN, *op. cit.* na nota 6, p. 429.

¹⁴² BACON, Roger, *op. cit.* na nota 136, p. 536-538. Na verdade, os comentários contra a alquimia indo nesse sentido se encontram nas medidas jurídicas contra as fraudes. Cf. o decreto de João XXII, *Spondent quas non exhibent*: “*Illos vero, qui in tantae ignorantia infelicitatis proruperint, ut nedum Nummos vendant, sed naturalia iuris praecepta contemnant, artis excedant metas, legumque violent interdita, scienter videlicet adulterinam ex auro et argento alchimico cudendo seu fundendo, cudi seu fundi faciundo monetam [...]*”. In: HALLEUX, Robert. *Les textes alchimiques*. Turnhout: Brepols, 1979, “Typologie des sources du Moyen Age occidental”, fasc. 32, p. 124-125.

¹⁴³ Sobre isso, a análise do corpus pseudo-luliano por Michela Pereira é exemplar: o exame de numerosos desenvolvimentos sobre a relação arte-natureza mostra bem que a teoria correspondente, baseada em Aristóteles (segundo o qual a arte completa, ou corrige, a natureza onde ela não atingiu seu termo), não redundava de maneira alguma em uma declaração de superioridade do homem à natureza. PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 134 (para uma conclusão nesse sentido).

verdadeiro veio a ser seriamente colocada em questão, às vezes a ser negada, enquanto no início, os doutos como Alberto Magno estivessem bastante inclinados a considerá-la como possível. No entanto, o que convém denominar como – guardadas as devidas proporções – o fracasso da alquimia, que se esboça por volta do fim do século XIII, não freia em nada as esperanças de riqueza que suscita essa arte, nem seu sucesso. No *Livro das maravilhas* de Raimundo Lúlio (1287-1289),¹⁴⁴ Félix resume essa situação exclamando: “Resta saber porque o homem pode ter grande afeição pela arte da alquimia, se essa arte não é verdadeira¹⁴⁵”. Tal é, *grosso modo*, a situação de base da alquimia ocidental.

Alberto Magno, *Mineralogia* e a *Summa perfectionis magisterii*

Para avaliar a relação entre arte alquímica e natureza tal qual ela se apresenta na primeira fase da expansão da alquimia, até os anos 1260-1280, a *Mineralogia* de Alberto Magno e a *Summa perfectionis magisterii* do pseudo-Geber constituem os textos-chave. Dando seguimento ao seu comentário sobre as *Meteorológicas* de Aristóteles, a *Mineralogia* de Alberto supre, e de maneira bastante satisfatória pelos testemunhos contemporâneos, a lacuna nos escritos do Filósofo.¹⁴⁶ Se a *Mineralogia* procura a teoria escolástica de base do crescimento natural dos metais, as posições de Alberto sobre a relação entre arte e natureza correspondem a um consenso muito difundido, aqui compreendido como aquele dos alquimistas que tentam conformar suas posições teóricas à filosofia aristotélica da natureza. No domínio da prática alquímica, a *Summa* do pseudo-Geber constitui a contraparte da *Mineralogia* de Alberto.¹⁴⁷

Como um Aristóteles do século XIII, mas que não se limita aos domínios do

¹⁴⁴ Para a data, LLINARÈS, A. “Les conceptions physiques de Raymond Lull, de la théorie des éléments à la condamnation de l’alchimie”. *Études philosophiques*, nouvelle série, vol. XXII, 1967, p. 439-444, em particular p. 441.

¹⁴⁵ LÚLIO, Raimundo. *Livre des merveilles*, VI. 4. In: SCHIB, Gret. La traduction française du ‘Libre de merveilles de Ramon Lull’. Tese (Doutorado em Filosofia) – Université de Bâle, Schaffhouse, 1969, p. 98.

¹⁴⁶ PARIS, Jean Quidort de. *Abbreviatio librorum naturalis philosophae Aristotelis* (fim do século XIII). Martin Grabmann (ed.). In: GRABMANN, Martin. *Gesammelte Akademieabhandlungen*, vol. II. Paderborn: Schöningh, 1979, p. 1520. Para o artigo fundamental: HALLEUX, Robert. “Albert le Grand et l’alchimie”. *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 66, 1982, p. 57-80.

¹⁴⁷ Cf. também NEWMAN, *op. cit.* na nota 42, p. 138.

médico, do arquiteto e do cozinheiro, o método indutivo de Alberto se apoia sobre as observações das práticas mineiras e dos laboratórios alquímicos. Onde lhe parece razoável, ele conclui da operação alquímica à atividade da natureza, sobre a base do adágio aristotélico diversas vezes invocado, que a arte imita a natureza e que a natureza, ela mesma, age como um artista inteligente. Estimando que, entre todas as artes, a alquimia é a melhor imitadora da natureza,¹⁴⁸ Alberto Magno vê nos procedimentos operatórios, até a escolha da forma dos recipientes, suficientes reproduções das condições naturais de crescimento dos minerais e metais. A única restrição que ele chega a emitir, mas que permanece frágil, é que os procedimentos da arte não são tão certos quanto os da natureza.¹⁴⁹ De fato, a imperfeição da arte serve como base das inferências analógicas da arte à natureza: se, como cópia da natureza, a arte lhe é necessariamente inferior, tanto mais perfeito deve ser o processo natural.¹⁵⁰ No todo, as operações alquímicas lhe servem de espelho sem empecilhos às condições naturais da produção de metais.

A maneira pela qual procede Alberto Magno para determinar a natureza dos metais como princípio passivo e ativo, material e formal, é exemplar do modo de raciocínio escolástico que consiste em concluir da arte à natureza. Na *Mineralogia*, ele anuncia em várias ocasiões seu método indutivo: como os metais provêm da categoria de coisas particulares e a ciência da natureza busca as causas apropriadas aos efeitos, convém encontrar a natureza dos metais com base na observação dos efeitos evidentes. São eles que permitem tirar as conclusões quanto às causas e composições dos metais.¹⁵¹ Essas causas são as causas eficientes imediatas, existentes no interior da matéria que elas transformam.¹⁵² O raciocínio de Alberto

¹⁴⁸ ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber III, tractatus 1, caput 2.

¹⁴⁹ Essa afirmação não vale para a primeira parte da *Mineralogia*, sobre as pedras, onde se faz sentir um pessimismo quase desiludido em torno das tentativas da arte de igualar a natureza.

¹⁵⁰ O texto de Alberto é uma ilustração do que Ferrari constatou sobre Aristóteles: a técnica, “com respeito à natureza superior é uma cópia reduzida e empobrecida, mas precisamente por isso mais legível e próxima [...]”, *op. cit.* na nota 17, p. 159, p. 171.

¹⁵¹ ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber I, tractatus 1, caput 1: “Cum autem in multis de particularibus fiat Tractatus, oportet nos prius ex signis et effectibus cognoscere naturas istorum, et ex illis devenire in causas eorum et compositione [...], in universalium autem natura [...] erat procedendum e converso, a causa videlicet ad effectus et ad virtus et signa [...]”.

¹⁵² *Ibid.*, liber I, tractatus 1, caput 4: “Quaerimus causas efficientes proximas, quae in materia existentes, materiam transmutant”.

se articula sobre o esquema da subalternização das ciências, o ponto de partida da ciência das coisas particulares (aqui, os metais) repousando sobre as conclusões da ciência universal, que ocorre em seu comentário sobre as *Meteorológicas* de Aristóteles.

Brevemente parafraseados, os argumentos de Alberto concernindo à natureza material dos metais, em sua *Mineralogia*, se encadeiam da seguinte maneira: segundo as *Meteorológicas* de Aristóteles, a matéria primeira de todas as coisas liquefativas (dentre as quais os metais) é a água. Além disso, é provado que a umidade evapora facilmente sob a forma de vapor, o que confirma a experiência alquímica. De outro lado, observamos (*videmus*) que os metais preservam sua umidade no fogo. Então, a umidade dos metais não pode ser simplesmente da água. A experiência da destilação fornece indícios (*indicant experimenta*) sobre isso. Se nós levamos em consideração as substâncias cuja umidade é dificilmente separável, nós encontramos que esta é oleosa. Porque, assim como foi mostrado nas *Meteorológicas*, as partes constitutivas das substâncias oleosas são difíceis de separar. Um indício (*signum*) disto é que a natureza planejou a umidade radical (*humidum radicale*) nos animais como base do calor vital, e essa umidade é oleosa. Ademais, o exemplo da destilação mostra que, nos licores, existe uma umidade que não pode ser destruída. Consequentemente, a umidade dos metais deve igualmente ser umidade oleosa. Mas, observamos que aquilo que é oleoso na gordura queima facilmente, ao passo que este não é o caso para os metais. A razão disso é que os metais contêm dois tipos de oleosidade, uma, exterior, é acidental e combustível, a outra, intrínseca e incombustível, é misturada à substância e ela não pode ser separada a não ser pela destruição da própria substância. O mesmo é válido para todas as coisas produzidas pela natureza, sendo um indício de que, na alquimia (que é a melhor imitadora da natureza), queima-se o enxofre para separar a oleosidade combustível. A matéria dos metais não é só úmida, mas também terrosa porque, contrariamente às outras substâncias oleosas, como o azeite por exemplo, os metais fundidos não aderem à superfície sobre a qual eles são espalhados. “Por consequência, é necessário que uma umidade oleosa similar abunde na matéria dos

metais produzidos pela natureza¹⁵³".

Depois de ter demonstrado o papel da natureza como causa material dos metais, Alberto procede ao princípio formal. Nessas demonstrações, a relação arte-natureza é mais estreita ainda, porque se trata de mostrar que o objetivo, a concretização da forma específica do metal, é resultado do plano inteligente da natureza tal como ele se manifesta na imitação artística, ou artesanal. Do modelo biológico, já presente no capítulo sobre a matéria dos metais, entre outros, pela assimilação de sua umidade oleosa ao *humidum radicale* do animal, são inferidos, por analogia, os mecanismos de formação natural dos metais. Desta vez, o calor tem papel central.

A matéria dos metais é a umidade misturada à da terra que, queimada, produz o enxofre. E, como a arte não produz o enxofre senão pela ação do calor, o calor é a causa da transformação dos metais, e, portanto, de sua produção na natureza. Foi dito nas *Meteorológicas* que o calor digestivo é causa da solidificação e da mistura dos elementos, porque o calor provoca o movimento. Nos animais, o calor confere a forma específica; parece ser o mesmo para os metais. O calor é igualmente a causa da mistura dos elementos que, sem ele, se separam retornando ao lugar natural: é ele que põe em movimento a terra e a mantém assim na água. No entanto, o calor não é mais que um instrumento dirigido a um objetivo: sua ação chega a termo quando a forma específica é atingida. Isto se observa nas artes, na culinária por exemplo. É necessário que seja o mesmo na natureza, porque a natureza é sempre mais certa e mais direta que a arte. Por consequência, existe sem dúvida um poder formativo na natureza, infundido nos astros, e proveniente de uma Inteligência motora, que guia a ação do calor.¹⁵⁴

Na última parte da argumentação sobre a forma, constata-se um deslizamento dos domínios biológico e mineralógico ao da cosmologia; Alberto

¹⁵³ *Ibid.*, liber III, tractatus 1, caput 2 (*De propria materia metallorum*); WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, 155-159.

¹⁵⁴ *Ibid.*, liber III, tractatus 1, caput 5 (*De causa efficiente et generatione metallorum in communi*): "[...] ita procul dubio virtus formativa est in natura stellis et coelo influxa, quae ad speciem dirigit calidum digerens materiam metalli: sicut enim et in allis dictum est, calidum hoc habet rectitudinem virtutem formalem ex intellectu movente, et efficacem ex virtute luminis et calidi quod causatur ex lumine stellarum et orbis, et virtute segregandi [...]".

conecta entre aqueles os domínios especulativos que Aristóteles mesmo havia tratado separadamente, aqui compreendida a questão do primeiro Motor (livro VIII da *Física*). A passagem da biologia à cosmologia se faz porque, para Alberto, trata-se de reconduzir o encadeamento causal a uma instância última e suprema, neste caso o primeiro Motor aristotélico, mas pelo viés das teorias emanatistas. É assim que ele conclui do cozinheiro aristotélico tendo por instrumento o calor a uma Inteligência motriz que dirige o calor a uma forma específica, por meio de um poder formativo “infundido na natureza, nas estrelas e no céu”. A hierarquização dos fatores ativos repousa sobre a divisão entre inteligência superior dependente de um Primeiro motor e natureza inferior.¹⁵⁵ Nesse capítulo, Alberto faz alusão a isso remetendo o leitor a outras passagens e escritos, como aquela do primeiro livro da *Mineralogia*, que depende do *De natura locis*, e que dá as precisões necessárias: três virtudes concorrem ao espaço subterrâneo onde é formada a pedra (e o metal): a virtude formadora proveniente da Inteligência motriz, a virtude eficiente “proveniente da virtude da luz e do calor causado pela luz das estrelas e do orbe”. A terceira virtude (igualmente um calor) é proveniente da matéria, preparando-a de maneira que ela possa receber a forma superior proveniente da causa primeira (*primi efficientis*).¹⁵⁶ As diversas funções das virtudes são explicadas com ajuda da arte: o poder do primeiro Motor que move as esferas é como o poder da arte em relação à matéria. O poder da esfera movida é como a operação da mão. O poder dos elementos (o calor, o frio...) é como a operação do instrumento na mão do artesão, dirigido ao fim concebido por ele.¹⁵⁷ A comparação termina pela referência à biologia de Aristóteles: se Aristóteles afirma que toda obra da natureza é obra da inteligência e que a matriz recebe assim a virtude formadora do embrião, o mesmo é verdadeiro para o lugar onde são formados os minerais.¹⁵⁸

Para repassar o capítulo sobre a causa da formação dos metais do livro III da

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, liber I, tractatus 1, caput 8.

¹⁵⁷ *Ibid.*: “*Est autem prima harum virtutum ut forma dirigens et formans omne quod generatur, sicut virtus artis ad materiam artificiati se habet. Et secunda est sicut operatio manus. Et teria sicut operatio instrumenti quod manu movetur et dirigitur usque ad finem inceptum ab artifice*”.

¹⁵⁸ *Ibid.*

Mineralogia, a distribuição de calor entre natureza inferior e esfera celeste é aí explicada da seguinte maneira: o calor do fogo consome as matérias que não convém; trata-se de uma digestão devida ao calor natural proveniente das qualidades passivas (a umidade e a secura). Em seguida, o calor chega à perfeição específica. Mas, tal calor é guiado por um poder formativo que não provém da matéria, mas da Causa primeira, aquela que confere a forma a todas as coisas.¹⁵⁹

O capítulo termina, assim como é o caso do capítulo paralelo do primeiro livro, por uma comparação entre natureza e artista:

Este é o Motor do orbe, que produz as formas através do movimento do céu e das qualidades elementares, da mesma maneira que o artesão produz as formas de sua arte por meio do machado e do martelo. É porque Aristóteles diz que a obra da natureza é como a da arte, a casa sendo o resultado da [ideia de] casa, a saúde resultado da [ideia de] saúde na alma do médico, através [dos instrumentos] do calor e do frio. Eis, então, a causa particular que produz os metais.¹⁶⁰

Muito influenciado pela *Mineralogia* de Alberto Magno, de onde incorpora partes inteiras, o *De principiis naturae* de Jean de Sècheville (entre 1260 e 1270) merece ser mencionado aqui. A formação natural dos metais, explica Jean de Sècheville, é devida às virtudes que transformam a água, ou umidade, em oleosidade, incorporando-as a partir da terra sutil e misturando o conjunto. Essa umidade recebe as virtudes que provocam o movimento em direção à forma específica do metal. Isto ocorre da mesma maneira que quando “a semente move a semente” em vista da geração de um animal. O lugar de geração age sobre as pedras, metais e intermediários da mesma maneira que age a matriz sobre a semente.¹⁶¹ A matéria (a umidade no caso dos metais) comporta um princípio de movimento. Esse

¹⁵⁹ Em outra parte (*ibid.*, liber I, tractatus 1, caput 4), Alberto estima que a *Física* não trata da causa primeira.

¹⁶⁰ *Ibid.*, liber III, tractatus 1, caput 5: “*Hic autem est motor orbis formas naturales explicans per motum coeli et qualitates elementorum, sicut artifex explicat formas artis securi et malleo [...]*”. A segunda parte da passagem é uma referência abreviada ao *Do céu e do mundo*, 64, 37-45: “[...] *Aristoteles frequenter dicit in Prima Philosophia quod opus motoris est sicut opus artis et est, sicut si esset domus ex domo et sanitas ex sanitate; domus enim in lignis et lapidibus est ex idea domus in anima artificis, et sanitas, quae est in calidis et umidis complexionibus, est ex sanitate, quae est in anima medici; et hoc multo modo magis esset verum, si anima artificis non per accidens, sed per se esse forma eorum quae facit, quemadmodum forma est suorum operum motor primus*”. ALBERTO Magno. *Opera omnia*, vol. 1. Paul Hossfeld (ed.). Münster: Aschendorff, 1971.

¹⁶¹ SÈCHEVILLE, Jean de, *op. cit.* na nota 39, p. 193, linhas 17-30.

princípio obedece a uma virtude advinda do exterior. O calor é o instrumento comum de dois princípios de movimento.¹⁶²

A passagem às considerações sobre a arte se faz pelo comentário seguinte: as virtudes colocam em movimento, misturando-os, os elementos materiais (a água e a terra) da mesma maneira “que o faria a arte se tivesse o mesmo objetivo que a natureza¹⁶³”. Retomando da *Mineralogia* de Alberto a comparação natureza-arte feita pelo exempla da mão, ele confere à arte o estatuto de um universal ocupando a posição de *causa agens et movens*: as virtudes do motor são como a arte que age. As virtudes dos orbes são como as mãos, ou o artesão age graças à arte. As virtudes elementares são como os instrumentos movidos e dirigidos pelo artesão em vista de um fim, da mesma maneira que o artesão é movido e dirigido pela arte.¹⁶⁴

A diferenciação onipresente, no tratado, entre inteligência superior e natureza inferior é em seguida explicada por meio da divisão entre ciência especulativa e ciência prática, entre ciência e arte: a inteligência e a ciência obedecem ao mesmo princípio universal no qual elas conhecem as causas por elas mesmas, tendo em vista o ser. A ciência prática e a arte os estudam em vista de uma operação, da geração das coisas.¹⁶⁵

Para retornar a Alberto Magno, suas frequentes visitas aos alquimistas terminaram por suscitar nele um interesse por esse artesanato como tal. Ele avança, incidentalmente, no interior de sua *Mineralogia*, os fragmentos de uma teoria da produção artificial dos metais, referindo-se de preferência à teoria médica da relação arte-natureza:

Os alquimistas especialistas procedem como os médicos especialistas. Por meio de remédios purgativos estes purgam as matérias corrompidas que impedem a saúde, que é o fim perseguido pelo médico, e em seguida ajudam a virtude natural fortificando-a, dirigindo-a de tal sorte que a saúde seja induzida. A saúde é produzida pela natureza que, ela, é causa eficiente. E nós

¹⁶² *Ibid.*, p. 192, linhas 7-12.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 192, linhas 5-12.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 193, linhas 14-17: “*Adeo quod virtutes motorum sunt ibi sicut ars operans, et virtutes orbium sicut manus vel artifex operans per artem, et virtutes elementares sicut instrumenta quae moventur et diriguntur ab artifice ad finem, sicut artifex movetur et dirigitur ab arte*”. ALBERTO Magno, *Mineral.*, liber I, tractatus 1, caput 8. WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 30.

¹⁶⁵ SÈCHEVILLE, Jean de, *op. cit.* na nota 39, p. 196, linhas 10-20.

afirmamos que os alquimistas procedem inteiramente da mesma maneira.¹⁶⁶

Para além do tipo de relação arte-natureza já discutida, a saber, que a arte reforça as virtudes naturais, enquanto a natureza ela mesma permanece como causa eficiente, a transposição do modelo médico sobre a alquimia implica a noção de saúde, o objetivo comum do médico e da natureza.¹⁶⁷ Aplicado aos metais, o modelo médico tem por consequência que a noção de saúde seja reportada sobre o ouro, na medida em que ele representa o equilíbrio perfeito das forças e elementos. Nesse caso, a forma específica do ouro é a forma de todos os metais; essa teoria, bastante difundida nos escritos alquímicos, tem por vantagem eliminar a questão espinhosa da transmutação de espécies. Porém, Alberto a refuta, estimando que todos os metais possuem uma forma estável, e não apenas o ouro; nesse sentido não é possível que eles estejam em curso de se tornar ouro.¹⁶⁸

A transposição do modelo médico da relação arte-natureza sobre a alquimia implica, em Alberto, uma certa imprecisão devida ao fato que o objeto da arte do médico é uma substância completamente formada, mas cujas forças constitutivas estão em desequilíbrio; por outro lado, ele se refere diretamente ao modelo biológico da formação do feto para explicar a geração dos metais. Para mostrar que todos os metais-feto não atingiram a forma, o inacabamento dos metais é assimilado ao do aborto. Alberto reconduz assim o inacabamento do animal e do metal ao conceito aristotélico de *molinsin*: os metais impuros são como os fetos abortados pela natureza; não estão cozidos no ponto.¹⁶⁹ Nesse último caso, a atividade artística não está claramente situada pela relação ao processo natural, mas no conjunto, Alberto concebe a alquimia em termos de purificação da matéria, uma atividade que se exerce sobre os corpos formados ao invés de sobre aqueles que estejam em vias de formação.

A doença e o impedimento no processo natural têm em comum serem apenas

¹⁶⁶ ALBERTO Magno, *Mineral*, liber III, tractatus 1, caput 9.

¹⁶⁷ Natureza e saúde são termos equivalentes em Arnaldo de Vilanova, por exemplo. DEMAITRE, *op. cit.* na nota 9, p. 30.

¹⁶⁸ ALBERTO Magno, *Mineral*, liber III, tractatus 1, caput 7.

¹⁶⁹ *Ibid.*, liber III, tractatus 1, caput 7: “[...] sicut abortivi foetus naturae, qui speciei figuram proprie nondum acceperunt”. OBRIST. Les rapports d’analogie, *op. cit.* na nota 8, p. 51-52.

da ordem do acidental ocorrido em um processo que tende, necessariamente, à perfeição – no caso do aborto, a natureza não atinge seu objetivo por causa do útero defeituoso, ainda que a semente seja sã; no caso dos metais que não são o ouro, por causa do enxofre corrompido, ou da água poluída.

E se as operações alquímicas acabam sendo qualificadas prioritariamente e mesmo exclusivamente de procedimentos de purificação, de lavagem, é no segundo plano dessa teoria: as imperfeições na natureza são acidentais. Como a arte imita o curso da natureza como ele se desenrola normalmente, pode-se, conhecendo as regras, eliminar os defeitos ocorridos acidentalmente.

Dado o esforço considerável empenhado por Alberto para teorizar a atividade alquímica, atribuindo a essa arte uma capacidade de imitação da natureza superior à das outras artes, pode-se ficar tentado a deduzir disto que ele estima o ouro alquímico como equivalente ao natural. Ora, não é esse o caso; pelo contrário, sua relação incessante com os alquimistas e seus produtos permitiu revelar-lhe, ao mesmo tempo, seus pontos fracos: “Nós raramente encontramos, ou jamais, um alquimista capaz de levar a termo o processo de formação de um metal. No lugar disso, ele produz a cor do ouro por meio de um elixir amarelo [...] mas a substância permanece intacta¹⁷⁰”. No capítulo consagrado à discussão das passagens de Avicena sobre a transmutação alquímica, Alberto enumera todos os argumentos em favor da empresa alquímica, aqui compreendida como arte médica: o método a seguir consiste em reduzir os metais à primeira matéria, limpar o mercúrio e o enxofre, reforçar as virtudes elementares e celestes, em seguida deixar agir a natureza. Mas, no fim do capítulo, mudando radicalmente de registro, Alberto nota que, apesar do fato que quase todos os alquimistas seguem esse viés, seu ouro não resiste à prova de fogo à qual ele mesmo o submeteu.¹⁷¹

Por que tantos argumentos destinados a mostrar a validade dessa arte e finalmente uma reviravolta tão brusca? Procurando a confirmação de seus argumentos filosóficos em favor da arte alquímica, Alberto coloca a si mesmo como

¹⁷⁰ ALBERTO Magno, *Mineral*, liber III, tractatus 1, caput 8. WYCKOFF, *op. cit.* na nota 1, p. 176.

¹⁷¹ *Ibid.*, liber III, tractatus 1, caput 9: “[...] ego experiri feci, quod aurum alchemicum quod ad me devenit, et similiter argentum postquam sex vel septem ignes sustinuit, statim amplius ignitum consumitur et perditur, et ad faecem quasi revertitur”.

experimentator, submetendo o ouro a repetidas provas. Porém, a prova experimental não confirma a teoria. De outro lado, recaindo na desconfiança tradicional dos medievais sobre tudo aquilo que é proveniente da *via experimentalis*, considerada como consistente em casos isolados demais para que regras válidas possam ser deduzidas – a esse respeito, a utilização da primeira pessoa do singular é significativa na medida em que mostra se tratar de um procedimento empírico isolado, particularmente pouco confiável – ele coloca igualmente em dúvida as provas avançadas pelos artesãos: “No que concerne à experiência proposta por eles, ela não oferece provas suficientes, porque não é certo se ela produz [somente] a cor, o peso e o odor do ouro e da prata [...], ou [efetivamente] suas substâncias¹⁷²”.

Logo que surgiram as dificuldades, a antiga dicotomia *via rationalis/via experimentalis* retorna à superfície. No caso do ouro alquímico, a desconfiança em torno do empirismo é amplamente nutrida pela ausência de provas conclusivas quanto à sua durabilidade. Mas, se os alquimistas “não têm provas suficientes” para mostrar que seu ouro é equivalente ao ouro natural, Alberto, como filósofo, não está também em condições de invalidar por argumentos racionais as pretensões dos alquimistas. Segundo o método em vigor no domínio da filosofia da natureza, e que é baseado na indução, os acidentes, como efeitos da forma resultando da mistura dos elementos, devem ser indicadores da natureza dos metais. Porém, a verificação experimental não confirma em nada a existência de uma tal ligação. Mas, como a base filosófica é considerada como certa e verdadeira, o obstáculo é colocado no nível epistemológico; o método indutivo não permite apreender mais que uma parte da natureza, a natureza ao mesmo tempo inferior e exterior. Em todo caso, o fracasso da alquimia retoma brutalmente o preconceito de partida, muito presente no primeiro livro da *Mineralogia*: a arte é menos certa que a natureza.

No fim das contas, por não ter visto o ouro alquímico resistir à prova por fogo, Alberto Magno revaloriza o argumento aviceniano da forma substancial ou específica que se subtrai ao conhecimento. Os alquimistas pretendem induzir uma

¹⁷² *Ibid.*, liber III, tractatus 1, caput 7: “De experimento autem quod inducunt, non sufficiens est adhibita probatio, quoniam non est certum utrum inducat colorem argenti et auri et pondus et odorem [...], vel inducat substantiam”.

nova forma substancial. Mas, como reconhecer a forma substancial em um metal? Impossível, “a experiência não fornece provas suficientes” para saber se uma forma substancial foi produzida pelo artesão ou se se trata unicamente de uma mudança accidental de cor. Em outras palavras, o acidente é indicativo apenas das “causas evidentes e imediatas”, das qualidades elementares, mas de nenhuma maneira de uma forma substancial, induzida por uma instância superior. Os sentidos permitem apreender as formas accidentais, mas a cor amarela não é necessariamente um indício da forma substancial do ouro.

Por sua riqueza, suas inconsistências, incertezas e dúvidas, a *Mineralogia* de Alberto Magno joga uma viva luz sobre a posição difícil do artesanato alquímico, em um momento em que a tentativa de se conformar à filosofia escolástica da natureza parecia concebível e possível.

A obra que constitui a contrapartida técnica da *Mineralogia*, a *Summa perfectionis magisterii* do pseudo-Geber, compartilha as posições filosóficas básicas de Alberto,¹⁷³ ainda que ele as ampute de suas demonstrações, um indício que se trata de posições doravante aceitas. Se a *Mineralogia* de Alberto é produto por excelência do esforço medieval para o estabelecimento de uma física do domínio mineral, a *Summa* dos procedimentos alquímicos pode ser considerada igualmente representativa do desenvolvimento tecnológico do século XIII, no curso do qual os práticos tentam fundar sua arte sobre princípios científicos e necessários.

A posição do pseudo-Geber é que a arte não está à altura de imitar a natureza completamente e que os artistas que creem dever imitá-la em todos os detalhes se enganam. Face às objeções contra a arte, o autor anônimo (segundo Newman, pode ser Paulo de Taranto) se fecha, radicalizando-a, sobre a posição segundo a qual a arte ajuda a natureza como instrumento. O autor imputa simplesmente à natureza todas as ações que a arte não pode realizar.

Os argumentos dos adversários da arte refutados de tal maneira são, em ordem, os seguintes:

¹⁷³ Para a discussão de um certo número dentre elas, cf. NEWMAN, *op. cit.* na nota 42, p. 188, p. 215-223.

– as proporções exatas da mistura de elementos pelas quais uma espécie se distingue da outra, e que determina a forma e a perfeição de uma substância, são desconhecidas;¹⁷⁴

– mesmo se elas forem conhecidas, o modo de sua mistura não o será, porque a natureza a realizou nas cavernas escondidas;

– mesmo se o modo for conhecido, não será possível igualar o grau de calor que leva a termo a formação porque ele é desconhecido;

– a mistura dos metais se subtrai à nossa experiência e à nossa percepção sensorial;¹⁷⁵

– o asno não pode ser transformado em bode por meio da arte, menos ainda um metal em outro, porque os metais diferem segundo suas espécies;¹⁷⁶

– para produzir por meio do calor artificial e em pouco tempo aquilo que a natureza realiza em espaços longos de tempo, seria necessário usar um fogo demasiado violento, expulsando a umidade;¹⁷⁷

– as estrelas são responsáveis pela geração natural, mas os efeitos de diferentes constelações não podem ser conhecidos, porque seu número é ilimitado;

– a geração de um corpo, a passagem do não-ser ao ser, se faz em um único momento (Aristóteles), mas o artista trabalha no tempo;¹⁷⁸

– os alquimistas não são capazes de destruir o ouro, ainda que a destruição seja mais fácil que a reconstrução.

Aceitando essas objeções quase à risca, o autor da *Summa* estima que “não é nossa intenção seguir a natureza até seus princípios [...]”¹⁷⁹. A produção de tal ou tal forma animal é obra da alma, que provém das coisas escondidas da natureza, como são a quintessência e o Primeiro motor. Nos metais, só a proporção daquilo que é misturado, assim como as qualidades, etc., trazem a forma de tal ou tal metal, e a arte

¹⁷⁴ (PS.)-GEBER, *Summa perfectionis*, op. cit. na nota 42, p. 269.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 272-273.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 269-278.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 275.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 275-277.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 282, linhas 1-12: “*Nostra igitur intentio non est in principiis naturam sequi, neque in proportione miscibilium elementorum, nec in modo mixtionis Ipsorum adinvicem, nec in equatione caloris inspissantis, cum hec omnia sint a nobis impossibilia et penitus ignota*”.

está em posição de realizá-la.¹⁸⁰ O argumento é reforçado pela referência à hierarquia dos seres: como os metais se encontram na escala baixa dos seres, uma arte como a alquimia, limitada em suas possibilidades e pouco certa, é bastante conforme ao estado de coisas naturalmente dado. Contrariamente aos seres vivos, providos de uma alma, e que são seres completos, os metais, que são “menos perfeitos”, dependem mais que outras substâncias de suas partes constitutivas e de sua composição. Portanto, os meios imperfeitos da arte humana são adaptados aos objetos pouco perfeitos.¹⁸¹ Uma espécie é transformada em outra no sentido que um indivíduo pertencente a uma espécie é transformado em um representante de outra espécie. Nós observamos uma larva se transformar naturalmente e artificialmente em uma mosca; um cachorro estrangulado em larvas pela ebulição da putrefação.¹⁸² “Mas isso não é realizado por nós, mas pela natureza que nós ajudamos. De maneira similar, não somos nós que transformamos os metais, mas a natureza, porque ela age por ela mesma, ainda que nós sejamos seus executantes¹⁸³”. Já que não podemos imitar a natureza em seus próprios princípios (*in principiis*), nós colocamos outros princípios, outros modos de geração dos metais, os quais nos permitem segui-la.¹⁸⁴ Não podemos conhecer a perfeição dos *astros*, mas não há porque se ocupar deles. Basta preparar [o caminho] para a natureza.¹⁸⁵ Ela própria escolheu a constelação dos planetas apropriados a seus desígnios.¹⁸⁶ Também, quando desejamos produzir larvas a partir de um animal em putrefação, nós o fazemos sem observar os astros. A preparação não é a perfeição, mas consiste em tornar apto a receber a forma, aquilo que se faz em um só momento.¹⁸⁷ Portanto, que o artesão esteja submetido às

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 283-287.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 286, linhas 12-16.

¹⁸² *Ibid.*, p. 287, linha 290, p. 288, linha 35: “[...] *species mutatur in speciem secundum hanc viam – cum individuum speciei unius in alterius mutatur. Videmus manque vermem et naturaliter et per artificium in muscam converti [...]*”.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 288, linhas 35-39: “*Sed hoc non facimus, facit autem natura cui administramos. Similiter et metalla non mutamus, sed natura cui secundum artificium materiam preparamus, quoniam ipsa per se agit, nos vero administratores sumus illius*”.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 283, linhas 21-23: “*Sed aliud ab nobis Principium assumimos aliumve generationis modum metallorum in quibus sequi naturam possumus*”.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 290.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 289.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 292, linhas 41-42: “*Non enim preparatio est perfectio, sed habitatio ad suscepiendam formam*”.

leis da temporalidade, isso não tem incidência alguma sobre a produção do metal.

A princípio, a relação entre arte alquímica e natureza tal qual é teorizada por esses autores (entre os mais proeminentes do século XIII, Alberto Magno e Geber), tendo sido tratada no domínio mineralógico, deve ser satisfatória. Mas as tentativas de imitação da natureza para produzir um ouro artificial equivalente ao ouro natural não foram coroadas de sucesso. Por volta do fim do século XIII, a literatura alquímica, ela mesma especializada, abunda em constatações de insucesso, tanto quanto de proposições seja para contornar as dificuldades, seja para tentar resolvê-las.¹⁸⁸

De outro lado, as concepções da relação entre natureza inferior e natureza superior, as delimitações entre aquilo que é o domínio da natureza e o que está além, ou aquém (*praeter, supra*), evoluem e mudam. Essas evoluções têm profundas repercussões sobre a relação entre arte e natureza: se, ao todo, no século XIII, se estabelece uma relação de dois termos, um *vis-à-vis* do homem artesão e da natureza Artesã, ao passo que Deus se coloca além da natureza e constitui o objeto do discurso do teólogo, no século XIV, essas linhas de demarcação entre os domínios e seus objetos respectivos se dissolvem. Se instala, então, uma relação de três termos: Deus, a natureza e o homem. As teorias do conhecimento, e por consequência as das possibilidades de intervenção do artesão na natureza, evoluem em função dessas mudanças.

Evoluções do século XIV

No domínio da alquimia, a evolução em direção a novas concepções da relação entre arte e natureza, que inclui a esfera do divino, tem lugar antes de tudo no ramo farmacêutico. Este adquiriu uma importância crescente, em particular em relação com a destilação do álcool, cujo uso foi, no início, medicinal. A pesquisa do elixir da vida, de um remédio universal que se aplica ao corpo humano e a todos os domínios macrocósmicos, evocada, no século XIII, notadamente por Roger Bacon,

¹⁸⁸ OBRIST. *Les rapports d'analogie...*, *op. cit.* na nota 8, p. 52-56.

acaba por se tornar um tema central na alquimia do século XIV e do fim da Idade Média. No *Testamentum* pseudo-luliano (c. 1332), bastante representativo da evolução das temáticas, a alquimia é definida em primeiro lugar como uma ciência e como uma arte que restabelece a saúde do corpo humano, restituindo-lhe seu equilíbrio – *temperamentum*; na segunda parte de sua definição, no entanto, é afirmado que ela se ocupa “igualmente” da transmutação dos metais em ouro e prata.¹⁸⁹ Monopolizada cada vez mais por essa ocupação, a alquimia é circunscrita, em sua dimensão operatória, como uma atividade de purificação, de conservação ou de preservação, assim como de perpetuação. A temática médica do corpo já formado, mas ao qual é necessário restaurar seu justo temperamento, e de o preservar, se torna central.

A pesquisa do elixir em geral e das propriedades surpreendentes do álcool em particular incitaram a um esforço considerável de teorização, por um lado caracterizado pela importância crescente atribuída aos dados empíricos; por outro, pela modificação dos diversos modelos de explicação herdados do século XIII em função da inclusão da esfera do divino, assim como pelo recurso a novos modelos.

No que diz respeito à importância da *experientia*, a observação das cores variáveis consideradas como signos indicadores dos diferentes estágios de transmutação se torna central no *corpus* de escritos alquímicos pseudo-lulianos, que se constituiu no segundo quarto do século XIV.¹⁹⁰ No *De consideratione quintae essentiae* (de meados do século XIV), Jean de Rupescissa demonstra a propriedade conservante do álcool com referência à experiência (“*demonstrabo ex experientia assumpta*”): um pássaro, um peixe ou um pedaço de carne imersos no álcool não sofrem alteração.¹⁹¹ Quanto à incorruptibilidade da substância alcoólica, ela é igualmente demonstrada por provas *ad oculum*. Estas indicam a ausência dos contrários que estão na base de todo processo de mudança qualitativa, a saber, a

¹⁸⁹ (PS.)-LÚLIO, *op. cit.* na nota 134, p. 763. Passagem citada por PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 102, nota 30. Pereira insiste sobre a novidade deste projeto, formulado independentemente daquele de Jean de Rupescissa.

¹⁹⁰ Pereira deu destaque a esse aspecto, estabelecendo a ligação com a teoria da ciência experimental de Roger Bacon, *ibid.*, p. 134 *sqq.*

¹⁹¹ RUPESCISSA, Jean de, *op. cit.* na nota 108, p. 367-368. HALLEUX, Robert. Les ouvrages alchimiques de Jean de Rupescissa. In: *Histoire littéraire de France*, XLI. Paris: PUF, 1981, p. 284-291.

geração e a corrupção; o álcool não é quente nem úmido como o ar, nem seco e frio como a terra, nem quente e seco como o fogo, nem frio e úmido como a água.¹⁹²

Para determinar a natureza do remédio universal, identificado à quintessência adquirida pela destilação do álcool, o quadro cosmológico aristotélico serve de modelo analógico. Porém, para adaptá-lo aos seus objetivos, Jean de Rupescissa impõe modificações tais a esse modelo que implicam em sua negação. No *De consideratione quintae essentiae*, o céu aristotélico, o éter, serve de ponto de referência na explicação das características da quintessência: ela constitui a contrapartida terrestre da matéria celeste.¹⁹³ Porém, estabelecendo uma contrapartida terrestre ao éter, a impermeabilidade entre esfera celeste e esfera sublunar não é mais garantida; ainda que tentando esboçar uma separação entre o éter dos céus e a substância adquirida pela destilação e sublimação, não obstante, o éter aristotélico se infiltra (*influit*) um pouco na esfera da geração e da corrupção, sem que, contudo, essa infiltração se reduza ao esquema astrológico corrente das influências astrais; ela se acrescenta a ele.¹⁹⁴ O modelo cosmológico aristotélico do éter é importante para Rupescissa na medida em que permite determinar a natureza da relação entre a quintessência e o corpo composto de quatro elementos corruptíveis: “Essa quintessência é o céu humano que cria o mais Alto a fim de conservar as quatro qualidades do corpo humano, assim como criou o céu para a conservação do universo inteiro¹⁹⁵”.

Jean de Rupescissa determina igualmente a natureza dessa substância nos termos aristotélicos correntes de relação forma-matéria, mas negando toda determinação que seria devida a uma composição elementar: a quintessência chega muito perto do estado de ato puro; dessa maneira, sua matéria não tem mais necessidade de perfeição e ela permanece imutável e incorruptível, até o momento

¹⁹² RUPESCISSA, Jean de, *op. cit.* na nota 108, p. 367.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 366. OBRIST. Les rapports d’analogie..., *op. cit.* na nota 8, p. 60-63, com citação de passagens.

¹⁹⁴ RUPESCISSA, Jean de, *op. cit.* na nota 108, p. 367, p. 369: “*Coelum summum influit non solum per se conservationem in mundo, sed per virtutem solis et aliarum stellarum [...]*”.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 368.

em que Deus decide o contrário.¹⁹⁶

O álcool incorruptível, assim como seu efeito (que consiste em tornar incorruptíveis os corpos), provêm, portanto, apenas parcialmente da natureza como domínio de mudança contínua. Não estando submetida ao processo incessante de combinação dos contrários, a quintessência tem uma natureza que lembra aquela do céu incorruptível que é, como tal, além da natureza, *praeter naturam*. O *praeter naturam* do éter aristotélico comporta uma dimensão topológica na medida em que essa substância está confinada à esfera celeste. A quintessência, estando entranhada na natureza, não tem mais o caráter transcendente;¹⁹⁷ há, portanto, imanência do não-natural.

O que está além da natureza, mesmo que esteja em estreita ligação com ela, está um pouco próximo da divindade. A antiga assimilação ao divino daquilo que é incorruptível, imutável e celeste, discutida por Aristóteles em *Do céu*,¹⁹⁸ e frequentemente presente em Alberto Magno por exemplo, adquire uma nova atualidade nos textos alquímicos no fim da Idade Média. Ao modelo cosmológico aristotélico modificado nesse sentido em que o éter celeste e eventualmente divino se infiltra no mundo sublunar, junta-se então o modelo cristológico. Os primeiros traços de aplicação deste último se encontram nos escritos alquímicos atribuídos a Arnaldo de Vilanova, da primeira metade do século XIV.¹⁹⁹ O Cristo, Deus e homem, serve de paradigma à relação entre natureza e o que se encontra além dela, ou o sobrenatural. Seu exemplo ajuda a explicar a imanência do divino, ao mesmo tempo que oferece possibilidades específicas de conhecimento dessa presença no interior da natureza.

Segue-se que o objeto do discurso alquímico não é mais unicamente oriundo

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 378: “*Quinta essentia est composita ex materia et forma, non sicut illa quae est composita ex quatuor elementa, sed est ibi materia valde modica, glorificata in tantum usque ad summum nobili forma impleta, ut potentia materiae ad ullam formam aliam aspirare non possit, et sic remanet incorruptibile donec iussu dei creatoris composita destruat*”; para o aristotelismo de Rupescissa, cf. HALLEUX, *op. cit.* na nota 191, p. 250-251.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 367.

¹⁹⁸ ARISTÓTELES. *Do céu*, 270b 4 *sqq.*; SOLMSEN, *op. cit.* na nota 15, p. 289-290.

¹⁹⁹ OBRIST. Les rapports d’analogie..., *op. cit.* na nota 8, p. 57-58. CALVET, Antoine. Alchimie et joachimisme dans les *alchimica* pseudo-arnaldiens. In: MARGOLIN, Jean-Claude; MATTON, Sylvain (org.). *Philosophie et alchimie à la Renaissance*. Actes du Colloque international de Tours, 1991. Paris: Vrin, 1993, p. 93-107, cf. p. 101-102.

da filosofia da natureza, cujos princípios elaborados no século XIII permanecem presentes, mas também da teologia. Na *Margarita pretiosa novella*, escrita nos anos 1330-1340,²⁰⁰ o médico Petrus Bonus dá uma visão detalhada da relação entre a filosofia da natureza e a teologia tal qual se apresenta no domínio alquímico. Segundo a divisão corrente entre filosofia e teologia que prevaleceu no século XIII, o objeto do discurso teológico é o que pertence ao sobrenatural, sobretudo a Criação e a Encarnação.²⁰¹ No século XIV, a alquimia se insere na corrente de pensamento que, desde o fim do século XIII, não separa os domínios da filosofia e da teologia,²⁰² mas busca reuni-los, como demonstrou Kurt Flasch a exemplo do Mestre Eckhart. Para este último, a filiação divina do Cristo se estende à toda humanidade e o objeto do discurso filosófico inclui, dessa forma, os eventos sobrenaturais da Criação e da Encarnação,²⁰³ por outro lado, objetos de fé e não de demonstração racional filosófica. Contrariamente, o Evangelho “fornecia os princípios fundamentais da filosofia natural”.²⁰⁴ Nos escritos alquímicos do fim da Idade Média, o Evangelho serve igualmente de base de referência.²⁰⁵

Ora, a quintessência não é uma substância produzida pela natureza, ela não resulta do processo de geração e de corrupção. Essa presença no fundo das coisas naturais é, então, relacionada diretamente à vontade divina e a um ato sobrenatural: desde a Criação, Deus a dispôs na natureza.²⁰⁶ O fundo doutrinal é o mesmo que o da teoria das razões seminais. Todavia, a quintessência é uma substância justaposta à natureza e não um germe comportando a possibilidade de um desenvolvimento natural.

O estatuto do artesanato humano é determinado correlativamente ao ato divino

²⁰⁰ CRISCIANI, Chiara. “The conception of alchemy as expressed in the “Pretiosa Margarita Novella” of Petrus Bonus of Ferrara”. *Ambix*, vol. XX, 1973, p. 165-181.

²⁰¹ Cf., entre outros, DALES, Richard. “The origin of the doctrine of the double truth”. *Viator*, vol. XV, 1984, p. 169-179.

²⁰² Para sua separação, no século XIII, *ibid.*, e, por último, BIANCHI; RANDI, *op. cit.* na nota 30, p. 86 *sqq.*

²⁰³ FLASCH, Kurt. *Introduction à la philosophie médiévale*. Trad. J. de Bourkgnecht. Friburgo: Éditions univ. Cerf, 1992, p. 196-197.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 197.

²⁰⁵ Para o *Aurora consurgens*, por exemplo, cf. OBRIST, Barbara. *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV^e-XV^e)*. Paris: Le Sycomore, 1982, p. 183 *sqq.*

²⁰⁶ RUPESCISSA, Jean de, *op. cit.* na nota 108, p. 363, p. 367.

inicial: ao mesmo tempo que Deus entranhou na natureza uma substância incorruptível, deu ao homem a possibilidade de dominá-la e dela dispor.²⁰⁷ No caso da quintessência, não se trata de intervir na dinâmica da geração natural, mas de separar da natureza o que há de incorruptível e divino. A motivação e o objetivo dessa atividade artesanal são determinados pela temática religiosa da *reformatio* do homem, tornada possível pela Encarnação. A quintessência serve ao homem em sua tentativa de recobrar o estado de felicidade e inocência que antecederam a queda, que provocou a mutabilidade e, portanto, o processo de geração e de corrupção de todas as coisas. Ao mesmo tempo, trata-se de uma antecipação do estado de felicidade futura, quando a divindade terá colocado fim aos processos naturais. É assim que a discussão que concerne à atividade alquímica não se cristaliza em torno da temática da Criação,²⁰⁸ mas em torno daquela da recondução gradual ao estado de quase-incorruptibilidade. O suposto produto que ajudará essa tentativa, quer se trate da quintessência ou de outra substância, é uma substância corporal destinada a impedir a corrupção dos corpos. A instância sobre a dimensão corporal é flagrante no *De quinta essentiae* de Jean de Rupescissa, por exemplo;²⁰⁹ de maneira geral, as partes teóricas dos textos sobre o remédio universal se caracterizam por uma estranha ambivalência entre o corporal e o espiritual.

A partir do momento em que o objeto de manipulação do artesão não é mais (ou somente) do domínio da natureza, o artesão não é mais confrontado somente à natureza, mas igualmente à divindade que a instaurou, e que quis criar e dispor qualquer coisa de não-natural. Não se trata mais de uma relação de dois, entre artesão e natureza, mas de uma relação de três, Deus-natureza-artesão humano. O

²⁰⁷ *Ibid.* Argumentação paralela no *Testamentum* pseudo-luliano, mas com referência à pedra que serve à transmutação dos metais, e que não é, nesse caso, o álcool destilado (MANGET, Jean-Jacques (ed.). *Bibliotheca chemica curiosa*, vol. I, p. 759, *op. cit.* na nota 134). Passagem citada por PEREIRA, *op. cit.* na nota 6, p. 132, nota 30. Deus colocou limites à natureza; a pedra não pode ser produzida senão pelo artifício humano, em cooperação com a natureza. Pereira sublinhou a importância do tema da *potentia ordinata* com relação ao corpus pseudo-luliano, cf. p. 158.

²⁰⁸ No *Liber secretorum alchimie* de Constantino de Pisa (por volta de 1257), a Criação e o Artesão divinos platônicos servem de modelos de explicação da solidificação do mercúrio, comparado à matéria primeira, ou às águas do abismo. A temática cristológica não se encontra mais aqui. OBRIST, Barbara. "Cosmology and alchemy in an illustrated 13th century alchemical tract: Constantine of Pisa, 'The Book of the Secrets of Alchemy'". *Micrologus*, vol. 1: *I discorsi dei corpi*. Turnhout: Brepols, 1993, p. 115-160.

²⁰⁹ Mesma constatação feita por Pereira, a respeito do corpus pseudo-luliano, *op. cit.* na nota 6, p. 112.

tema dessa tríade hierárquica é vigorosamente reafirmado no século XIV. Na filosofia da natureza tal qual Alberto ou Geber a entenderam, e que separava a filosofia da teologia, a natureza é percebida como funcionando de maneira autônoma. Sua criação – sobrenatural – por Deus é o objeto do discurso do teólogo. Com o quadro cosmológico modificado, que dá ao divino uma certa imanência na natureza, o artesão humano é colocado ao mesmo tempo frente a frente com a natureza e frente a frente com Deus. A vontade divina e o livre arbítrio humano se opõem, assim, ao curso da natureza.

Com relação a uma substância cuja natureza não é determinada pelos contrários, a oposição entre produto natural, que tem sua própria fonte de movimento, e produto artificial, no qual a fonte de movimento está ausente, torna-se caduca, assim como aquela entre forma substancial e forma accidental. Não há mais cooperação entre natureza e artesão no sentido de ativação de um processo através da manipulação dos contrários ativos e passivos.

Nesse novo contexto, o argumento de inferioridade da arte em relação à natureza serve, em Rupescissa, um desígnio particular, que consiste em salvaguardar uma certa diferença entre o éter celeste e a quintessência. A manutenção dessa diferença é importante, porque o que é incorruptível é eterno, e o éter é eterno na perspectiva da filosofia da natureza aristotélica, o que leva Rupescissa a insistir na *potentia dei absoluta*, a possibilidade que a divindade cristã possa a qualquer momento escolher colocar-lhe um fim. A quintessência manipulada pelo artesão humano e, sobretudo, os corpos que ela torna incorruptíveis não podem ser declarados eternos no sentido próprio do termo sem que haja usurpação grave das prerrogativas da divindade. Também, a cada vez que a perspectiva de um desenvolvimento lógico das premissas da teoria da quintessência se dirige a consequências inaceitáveis para a fé cristã, é invocada a vontade divina:

A quintessência não é reconduzida inteiramente à incorruptibilidade do céu, da mesma forma que o produto artificial não iguala a natureza, mas ela é, não obstante, incorruptível à luz das preparações feitas a partir dos quatro elementos [...] se ela fosse inteiramente incorruptível, como é o caso do céu, nosso corpo seria totalmente

perpetuado, o que o criador da natureza interditou.²¹⁰

No fim das contas, o *vis-à-vis* do deus voluntarista e do artesão humano, ao qual esse deus concedeu um poder de intervenção considerável na natureza, corresponde à vontade de ultrapassá-la. Mas, não se trata de modo algum de uma vontade de dominação tecnológica na perspectiva de um antropocentrismo exacerbado. O objeto é a *reformatio* do homem e, através dela, do macrocosmo, a preparação por antecipação da incorruptibilidade futura no além, sempre no interior das possibilidades concedidas aos seres tomados na contingência do terrestre.

Conclusão

Fazendo parte, desde os séculos XII-XIII, do grupo de disciplinas subalternas à física que são a medicina e a agricultura, a alquimia medieval desenvolve, até certo ponto em paralelo com o ramo farmacológico da medicina, uma teoria da transformação das substâncias que leva modificações à concepção antiga da relação entre arte e natureza. Essas disciplinas têm em comum o ato de intervir em processos naturais de geração, ou no equilíbrio elementar das substâncias formadas completamente: nesse sentido, elas são as artes de transformação. Porém, em geral, as artes não são dotadas de uma designação distintiva; Petrus Bonus as chama ocasionalmente *artes factivi*. A teoria das artes de transformação fornece como novidade uma relação de cooperação entre arte e natureza, ainda que anteriormente tenha prevalecido uma estrita separação entre processo natural e atividade artesanal, baseada em última instância sobre as definições respectivas de arte e de natureza, a saber, que a natureza é um princípio de movimento ou de mudança intrínseca, a arte, um princípio exterior.

As artes de transformação ensaiam, assim, uma separação das artes mecânicas do pintor, do escultor, do arquiteto e do carpinteiro, sustentando que

²¹⁰ RUPESCISSA, Jean de, *op. cit.* na nota 108, p. 378-379: “*Nec quinta essentia ad incorruptibilitatem coeli omnino reducatur, sicut nec artificium adaequatur naturae, sed tamen incorruptibilis est respectu compositione factae ex quatuor elementa [...] si omnino incorruptibile esse sicut coelum, perpetuaret omnino corpus nostrum, quod fieri prohibet conditor naturae*”.

suas misturas de elementos constitutivos de um corpo podem resultar na produção de uma substância verdadeira, tendo sua própria essência, e não somente uma montagem mecânica de partes como é o caso da confecção de pomadas, da construção de prédios ou de navios. A arte está em posição de produzir uma forma natural (*forma naturae*), que contribui para definir a substância e não apenas uma forma artificial (*forma artis*), como a do pintor e do escultor. O mal alquimista é, portanto, comparado ao pintor: ele não produz mais que uma forma artificial, exterior. Seu ouro é ouro apenas na aparência.

Apesar disso, a inferioridade da arte à natureza é rigorosamente mantida na medida em que a natureza, como fonte intrínseca e contínua de movimento, é sempre anterior à arte humana na ordem das coisas. De um jeito ou de outro, a arte é forçada a seguir o movimento da natureza, imitando-a. O que muda é que as artes de transformação, cuja teoria conhece um desenvolvimento considerável no quadro universitário do século XIII, dão uma latitude demasiado grande à ação artesanal, ou artística, que não era o caso tradicionalmente. Em particular, sua teoria tenta dar conta do fato de que a arte está em posição de produzir substâncias que não existem como tais na natureza, como certos medicamentos “compostos”, assim como as “tinturas” e os elixires dos alquimistas. O vidro, exemplo escolar desse gênero de produto, é frequentemente utilizado para justificar a transformação alquímica dos metais. A arte pode igualmente produzir substâncias de melhor qualidade que aquelas encontradas em estado bruto na natureza, o vitriol, o amoníaco, o azinhavre.

A teoria das artes de transformação é elaborada em um quadro filosófico que parece, à primeira vista, excluir toda possibilidade de cooperação entre arte e natureza. De um lado, os limites da arte face à natureza são justificados, nos domínios da filosofia da natureza e da medicina (tradição galênica), por um argumento muito antigo de ordem epistemológica, remontando ao *Timeu* de Platão: não é dado ao homem conhecer as proporções exatas necessárias à mistura de elementos que resultam no nascimento de uma substância. Como sublinha Galeno, somente a natureza pode transformar a cera e o marfim em ouro, e inversamente, um punhado de sangue fetal em um organismo. A arte de Fídias e de Praxiteles não lhes permite penetrar completamente uma substância e transformá-la de seu

interior.

De outro lado, no século XIII se soma um argumento de ordem metafísica suscetível de restringir de maneira mais radical ainda o campo de ação da arte. Segundo a tradição do neoplatonismo aviceniano, a essência de uma substância não é o resultado da interação das qualidades primárias ativas e passivas, do calor e do frio, da umidade e da secura, mas, em última instância, da forma substancial oriunda da Inteligência situada na parte inferior da esfera celeste. E essa forma substancial se subtrai ao conhecimento dos *physici*, cujo método de investigação é baseado nos dados dos sentidos. Por consequência, o artesão não pode imitá-la.

Se o argumento da forma substancial parece, à primeira vista, constituir um obstáculo a mais no estabelecimento da formação de uma teoria da mimese das artes de transformação, o quadro filosófico do qual faz parte permite dar mais latitude às artes. No século XIII, se desenha uma diferenciação entre natureza inferior e natureza superior, o domínio da Inteligência transcendente; as forças, ou virtudes (as qualidades elementares na terminologia física tradicional) imanentes à esfera da natureza inferior se tornam os “instrumentos” dessa Inteligência. Ora, eles constituem igualmente os instrumentos do artesão que, por meio de métodos de investigação próprios à filosofia da natureza, chega a conhecer as formas inerentes à natureza sublunar e inferior, visto que os acidentes sensíveis são suas expressões diretas. Por conseguinte, aplicando seus conhecimentos filosóficos aos fins operatórios, ele pode escolher levar modificações ao equilíbrio das qualidades elementares. O elixir alquímico deveria ser um agente provocador, em um primeiro momento, de tais mudanças.

Mas, já que a interação das qualidades elementares não representa senão uma etapa na geração de substâncias, visto que elas recebem suas formas substanciais, sua essência, pela intervenção de uma Inteligência celeste, o papel que cabe à natureza inferior consiste em “preparar” a matéria de maneira que ela possa receber a forma substancial que “conclui” a formação da substância. Se assim o quiser, o artesão pode ajudar a natureza nessa tarefa preparatória.

A arte socorre a natureza inferior ao nível do movimento. A separação estrita entre fonte de movimento intrínseco e fonte de movimento exterior se encontra,

assim, abolida. Os “instrumentos” da arte, as forças, ou virtudes naturais, são as mesmas das quais se serve a Inteligência, no sentido que são da ordem das coisas ativas, as qualidades primárias e não secundárias, como aquelas das quais dispõe o pintor.

Se a diferenciação entre natureza inferior e inteligência transcendente permite dar mais latitude à arte, ela permite igualmente manter sua inferioridade: a Inteligência, que dirige a natureza, é infalível na medida em que tem um conhecimento total das causas, ao passo que a inteligência humana, que toma por objeto as forças naturais, é enfraquecida pelo fato de ser tomada no domínio do corporal. Concedendo à arte a possibilidade de cooperação, a natureza permanece mestra, a arte é sua serviçal, uma fórmula reiterada sem cessar no século XIII.

No interior do quadro cosmológico ao mesmo tempo aristotélico (no que concerne à divisão entre esfera dos quatro elementos e esfera celeste etérea) e neoplatônico (no que diz respeito à repartição hierarquizada das substâncias espirituais e corporais), muitas correntes filosóficas são exploradas e combinadas para a elaboração de uma teoria detalhada da intervenção artesanal no processo natural. Primeiramente, ela é baseada em uma teoria da geração natural dos metais e pedras que adquire, no século XIII, contornos especificamente ocidentais, e da qual a *Mineralogia* de Alberto Magno apresenta a expressão mais sofisticada. Essa obra tem, entre outros méritos, o de colocar – sob influência árabe – o calor como causa eficiente dos metais, o que torna possível a mimese alquímica. Na biologia aristotélica, o princípio de movimento, de geração, é associado ao calor. Transferido esse modelo de maneira analógica sobre o domínio mineral, a arte alquímica está em condições de imitar o processo natural de cocção, ou de maturação, de onde resulta a forma da substância, pela aplicação da justa dose de calor. O artesão provoca, então, o movimento natural por meio do calor; ele estimula o agente natural. E pôr em movimento equivale a provocar as mudanças que estão na base da geração e da destruição das substâncias.

Em seguida, a elaboração da teoria de cooperação entre natureza e arte exige uma modificação da concepção aristotélica da relação entre matéria e forma, entre potencialidade e atualidade, da passagem do não-ser ao ser. Essa modificação é

operada por meio da teoria da *inchoatio formae*, com frequência igualmente operada pela teoria das razões seminais: a matéria não é senão pura potencialidade, mas comporta um princípio formal; ela possui, portanto, uma característica (parcial) de corpo. Dessa forma, ela é conhecível e se presta à manipulação artesanal: as forças, ou virtudes imanentes à matéria – trata-se das qualidades elementares – podem ser guiadas rumo à forma concluída. No caso em que há modificação do curso da natureza segundo a teoria da *inchoatio formae*, a arte inicia e/ou desenvolve e leva a termo, acelerando o processo natural de formação de uma substância. No caso em que há intervenção no processo de geração segundo um aristotelismo mais estrito, o argumento é que, a natureza tendo falhado acidentalmente, a arte pode corrigi-la.

No domínio médico predomina o argumento segundo o qual a arte reforça as virtudes naturais, na medida em que há manipulação do equilíbrio das qualidades elementares de uma substância já formada. Os alquimistas o aplicam com bastante frequência ao domínio dos corpos inanimados.

São, em particular, as teorias da *inchoatio formae* e das razões seminais que permitem explicar que a arte produz substâncias que não existem como tais na natureza, sem que para tanto a anterioridade da natureza seja ameaçada: não se produz nada *de novo*, mas atualiza-se aquilo que existe virtualmente. Em um certo número de casos, como o do elixir da vida aplicado ao corpo humano, assim como no do elixir aplicado aos corpos inanimados dos metais e minerais, a natureza não os desenvolverá sem ser estimulada pelo artesão.

De maneira geral, a teoria das artes de transformação aderiu a uma posição que foi evocada de maneira alusiva nas *Leis* de Platão: o médico, o agricultor e o atleta “compartilham” as forças com a natureza. Para Teofrasto, o agricultor “colabora” com a natureza quando ensaia produzir, entre outros, as uvas sem caroços. Mas, foi necessária uma conjunção de toda uma série propícia de fatores econômicos, intelectuais e institucionais para que seja exposto, de maneira satisfatória, o meio de intervenção da arte no processo natural. Ao curso do desenvolvimento tecnológico ocidental, que conheceu um apogeu no século XIII, se desenha momentaneamente uma estreita interação entre filosofia da natureza e conhecimento empírico artesanal. Coisa única, da qual o século XIII está consciente,

pela primeira vez (ou, em todo caso, pela primeira vez desde Aristóteles, na medida em que certos autores consideram a perda de uma mineralogia aristotélica), a parte subterrânea do universo torna-se objeto de uma investigação científica sistemática e é elaborada uma verdadeira mineralogia, uma teoria da geração natural dos metais, pedras e outras substâncias, chamadas intermediárias por Alberto Magno. Quanto à arte alquímica, que se baseia na filosofia da natureza, tira desta última todos os argumentos possíveis para elaborar uma teoria que torne plausível a possibilidade de uma mimese que resulte na produção artificial de um ouro equivalente ao ouro natural.

Todavia, com relação às outras artes de transformação, o caso da alquimia torna-se cada vez mais problemático à medida que avança o século XIII. Se, no começo, havia uma tendência de dar certo valor à teoria da mimese alquímica – estimando que alquimia é a melhor imitadora da natureza, Alberto Magno se baseia no trabalho de laboratório para dele inferir os processos naturais subterrâneos invisíveis de formação de minerais e metais – a inferioridade persistente do ouro alquímico ao ouro natural acaba por jogar descrédito sobre os fundamentos teóricos da alquimia. Os inúmeros casos de fraudes fazem supor que os alquimistas não são capazes de imitar convenientemente a natureza ou que eles tentam violar os limites da arte, como afirma o decreto de João XXII.

Esses problemas, aos quais se juntam aqueles, mais fundamentais, da ligação entre dados experimentais e princípios filosóficos, contribuem para marginalizar a alquimia com relação ao sistema de ensino universitário. No século XIV, a especulação em filosofia da natureza se desenvolve de maneira independente das técnicas. De seu lado, o artesanato alquímico, rico em inovações, persiste na tentativa de encontrar equivalências entre substâncias e princípios filosóficos. Em particular, os alquimistas tentam dar conta das propriedades do álcool, cuja produção conhece um desenvolvimento considerável a partir da segunda metade do século XIII. A destilação do álcool – empresa primeiramente dedicada a um objetivo medicinal – suscita problemas teóricos que não podem ser resolvidos de maneira satisfatória no interior do quadro da filosofia da natureza, porque o álcool não apresenta as propriedades de um corpo natural, no sentido de que não parece

determinado pela interação das qualidades elementares ativas e passivas, princípios da mutabilidade dos corpos na esfera da natureza.

Para explicar o álcool e seus efeitos (que não são os da embriaguez, que não colocavam problema nessa época), ou de toda substância que se supunha contribuir à preservação e à perpetuação ao mesmo tempo de corpos humanos e metálicos – os elixires –, Jean de Rupescissa faz uma analogia ao éter aristotélico. Ao mesmo tempo, a ou as substâncias que têm o poder de tornar incorruptível são providas de atributos do divino. Segue-se que a alquimia não surge senão parcialmente da filosofia da natureza; para dar conta dos aspectos de sua obra que tocam no divino, os autores do século XIV introduzem o discurso teológico. O Cristo, Deus e homem, serve de modelo analógico para explicar as propriedades do agente que torna as substâncias incorruptíveis.

A presença na natureza de substâncias não naturais é explicada por meio da parte doutrinal da teoria das razões seminais, antes pouco desenvolvida com relação com as técnicas: ao mesmo tempo que instaura na natureza as substâncias imutáveis, o Deus criador deu ao homem a possibilidade de as extrair.

Por consequência, muda a relação com a natureza do artesão que produz e aplica essa substância. No século XIII foi instaurada, no quadro da concepção corrente dos limites entre filosofia da natureza e teologia, um *vis-à-vis* entre filósofo-artesão alquímico e natureza. Agora, a vontade de Deus e a do homem feito à sua imagem afrontam a natureza. A questão que se coloca é de saber se esse tipo de aumento do poder do homem sobre a natureza teve por efeito abalar a concepção de subordinação da arte à natureza tal qual ela havia sido teorizada no século XIII. No conjunto, a latitude especialmente concedida por Deus à arte humana não parece ter sido explorada no sentido de dominação tecnológica da natureza, o discurso predominante adotado pelos alquimistas no fim da Idade Média sendo o da perfeição espiritual do homem, além disso em nada incompatível com o lado lucrativo da empresa.

No interior da concepção medieval predominante da natureza como um todo orgânico, as teorias das artes de transformação, tais quais se constituíram nos séculos XIII-XIV, estenderam o campo de ação das artes. Mas, não tendo sido

colocada em questão a concepção orgânica do mundo (constitutiva da imagem do mundo antiga e medieval), a inferioridade da arte à natureza é, no todo, mantida. Intervindo na dinâmica das forças naturais, as artes de transformação se tornam artes menos mecânicas, mas a igualdade e superioridade da arte à natureza não são consideradas senão a partir do momento em que filósofos como Francis Bacon concebem a natureza, ela mesma, segundo o modelo de uma montagem mecânica.

Tradução recebida em 02/04/2021

Tradução aceita em 13/05/2024

