

DE TRISTÃO E ISOLDA A DIVINA COMÉDIA: UM NOVO IMAGINÁRIO AMOROSO

Kathrin Holzermayr Rosenfield*

O nascimento do “amor” ocidental

A imagem que nós temos hoje do “amor cortês” não é apenas ambígua, mas freqüentemente confusa e contraditória, precisamente a relação do sujeito com Deus, com o mundo e consigo mesmo. O leitor moderno tem dificuldade em perceber que o cavaleiro medieval não é um personagem psicologicamente unificado como o personagem do romance moderno. Trata-se de deslocar a análise do personagem para o *percurso* que reinventa em novas figuras uma série de temas e conceitos do imaginário teológico cristão, concatenando-os com representações políticas feudais e imagens do imaginário popular. Esta hibridização das respectivas formas simbólicas, o uso deslocado e “impróprio” do vocabulário teológico e da retórica político-filosófica, permitem articular, através das histórias de aventura e amor, uma nova postura, mais secular e mais confiante nas possibilidades propriamente humanas e terrenas.

Ora sublime e casta, ora libertina e ousada, a poesia dos trovadores e as narrativas em língua vulgar nos refletem uma imagem oscilante do amor. O ponto de fuga e a verdade desta figura poética da paixão não estão nem no aspecto desencarnado, nem na devassidão mas no *trabalho figurativo com novas determinações que participarão doravante da idéia que nossa cultura se faz do outro e das relações possíveis entre os homens.*

A própria palavra neo-latina “amor” à qual os poetas da língua vernacular recorrem, representa uma novidade no léxico das convenções escritas. Falar do amor exigia até então optar entre as duas dimensões - material e espiritual. Entre a *letitiae* o *gaudium*, entre *agape* e *eros* existe um abismo que separa o aspecto físico, sensual e sexual da idéia religiosa da união mística com a divindade. O termo latino de amor e suas

* Professora Doutora UFRGS

derivações neolatinas ocupam na Idade Média um lugar marginal e até pejorativo, começando a afirmar-se apenas a partir do fim do século XII. As nuances dos sentimentos inscrevem-se em um campo semântico delimitado pelos conceitos de *eros* e *agape*, isto é, entre o sensualismo pagão (a carnalidade, o sexo) de um lado, a dimensão sublime, a ternura depurada de todo aspecto concreto, material e sexual, do outro. Os documentos eclesiásticos e jurídicos recorrem a denominações precisas: *concupiscência*, *gula*, *luxúria*, *ardor*, *letitia*, quando se trata do desejo físico, *caritas*, *amicitia*, *gaudium* para ressaltar um prazer que independe da exaltação da carne.

A realidade ruda e grosseira das relações efetivas entre homem e mulher na Idade Média é muito alheia e nossa noção moderna e complexa do amor como sentimento interiorizado cuja validade depende da capacidade de conciliar as contradições entre as dimensões material e ideal. Mergulhada numa realidade hostil à mulher e num ambiente cada vez mais arredo aos prazeres eróticos (1), a poesia do século XII é, no entanto, capaz de inventar figuras, imagens, metáforas, que representam as relações entre homem e mulher de maneira inédita - idealizadas, sublimes, maravilhosas. A partir destas figuras pode começar um processo extremamente lento de transformação durante o qual nasce nossa sensibilidade moderna, isto é, uma consciência que concebe o amor como realidade complexa, oscilando entre a ternura desinteressada e o desejo físico, entre a necessidade fisiológica e a dedicação altruísta.

Denis de Rougemont (2) mostrou muito claramente a influência e o impacto que o misticismo árabe e as heresias medievais exerceram sobre o imaginário medieval. Segundo este autor, os filósofos e místicos orientais (Avicena, Avicbron, Ibn Dawud e Ibn Hasm) fornecem verdadeiros manuais que os poetas medievais recortam e desmantelam para construir, com os elementos retirados do contexto original (mítico e religioso) uma nova concepção do amor e novas possibilidades de imaginar as relações entre homem e mulher. No misticismo árabe, o amor não-satisfeito aparece como fonte não apenas de um imenso sofrimento, mas também de uma beatitude inaudita, de uma paixão contínua e não submetida aos paroxismos e intervalos do ato sexual. A castidade e o segredo, sacrifícios capitais da ascese mística, mudam de sentido na retórica dos trovadores, adquirindo o valor do símbolo da dimensão

transcendente e espiritual que pode ligar o homem e mulher. Abster-se da profanação (tanto pelo ato sexual como pela nomeação da bem-amada) significa elevar a mulher a um lugar simbólico situado além do alcance do desejo material e da posse física.

Mas não são apenas os místicos que fornecem os elementos para múltiplos jogos e transposições imaginárias. A retórica jurídica feudal fornece um modelo de igualdade na desigualdade que é prontamente aproveitado para repensar a desigualdade física e jurídica entre os sexos. No "fin amors" homem e mulher são representados como iguais, ao mesmo tempo que se transfere à mulher uma primazia ideal. Ela ocupa o lugar da suserana, de forma que a dama torna-se um personagem sobre o qual é projetado o imaginário jurídico feudal por excelência - as representações que envolvem o relacionamento do vassalo e do seu senhor. No universo da feudalidade, estes são homens iguais, pares, ligados apenas pela promessa de ajuda mútua. Qualquer assimetria real (subordinação ou dominação econômicas ou políticas) é negada e suspendida neste vínculo simbólico. A assimetria existe apenas *idealmente*, uma vez que se atribui ao suserano uma soberania transcendente e ideal: a do *vicarius Dei*, do representante de Deus na terra. Ao rei medieval (e à dama - fada das narrativas) cabe - antes do poder e dos bens materiais - um poder transcendente, uma Ordem que é instaurada pela sua justiça infalível e pelos seus atributos místicos e taumatúrgicos.

A revisão realista e mundana das construções teológicas desencarnadas.

Estas experimentações com *meras possibilidades metafóricas* parecem senão suspender pelo menos amolecer a austera oposição agostinhana entre o *gaudium* (amor sublime e desencarnado do cristianismo) e a *letitia* (o amor carnal e pagão) (3). Retrabalhando, interpretando e censurando as representações míticas e trágicas, a exegese cristã tinha despojado o Eros grego da sua dimensão mística e sagrada. Na tragédia, Dionísio e Baco não são apenas os deuses do êxtase carnal. Eles representam, ao contrário, o acesso a um *outro estado* (sentido originário de "extase") que não é muito alheio ao que o cristianismo chama de "Graça": a inexplicável capacidade de sentir-e-entender sem explicações

racionais ou regras lógicas, uma miraculosa inteligência que concilia contradições insolúveis e soluciona problemas insuperáveis. Os pais da Igreja negligenciam deliberadamente esta dimensão mística do Eros pagão, reduzindo-o ao aspecto físico que aparece, na sua crua carnalidade, como pecaminoso e repugnante.

Sob o impacto da angústia milenarista (4), a hostilidade da instituição eclesiástica contra as formas e representações concretas do corpo atingem feições violentíssimas e odiosas. Fazendo parte de estratégias nitidamente políticas de expansão do poder pontifical, este rechaço do corpo e a restrição crescente das formas lícitas de união entre os sexos surte inúmeras reações (misticismo, heresias, produção literária) entre as quais vale mencionar a provocação histriônica de Alienor d'Aquitaine.

Para melhor situar o tumultuoso casamento desta grande senhora com o Rei da França, é necessário saber da redefinição do casamento e do "adultério" no contexto milenarista. Quando São Jerônimo, por exemplo, diz que um homem que ama demais sua esposa é "adúltero", isto significa que ele transgredir as regras do bom casamento - daquela união matrimonial concebida como progressiva ascese que leva do regramento do desejo à abdicação das veleidades sexuais. É neste contexto que Charles VII é duramente criticado por amar demais sua esposa. Não fazendo do casamento uma progressiva ascese, uma luta contra o desejo carnal, ele **adultera** o sentido purificador do matrimônio. A transgressão contra as regras excessivamente estreitas chega ao cúmulo na cruzada em Terra Santa que Charles VII faz em companhia da sua esposa. Esta desafia o controle eclesiástico que pesa sobre a realeza, pondo em cena uma etiqueta alheia: a das "cortes de amor" que invertem e subvertem ludicamente as relações afetivas que a convenção social admite entre homem e mulher. Os jogos de uma cortesia mundana inspirada pelos trovadores que dão forma às aspirações à independência dos grandes senhores do sul da França, se dão o luxo de "brincar" com novos tipos de relacionamento entre os sexos.

O desafio da rainha termina no "debaclê" que se conhece: o divórcio do rei da França e o novo casamento com Henri II Plantagenet. Este casamento transforma um vassalo de Charles VII, o já poderoso Rei da Inglaterra, em um monarca poderosíssimo, cuja administração moderna combinada a uma extraordinária imaginação político-literária e jurídico-

fantasiosa terminam por ameaçar seriamente a hegemonia francesa. (5)

Ora, Alienor, freqüentemente considerada como simplesmente escandalosa e excêntrica, não é uma mulher que impõe pela força do seu caráter sua devassidão. Seu desafio não é apenas a revolta de um indivíduo, mas a insurreição contra uma visão estreita e coercitiva do mundo e do sujeito concreto (corpo e alma) neste mundo. Alienor faz da sua pessoa, do seu corpo real um **palco**, ela se oferece à visão da corte como signo e emblema de um corpo **animado**, isto é de um corpo físico e carnal habitado por uma alma. As mortificações da carne (e às exigências do poder pontifical!), ela substitui relações que trabalham, afinam, atenuam a violência dos desejos físicos, sem pretender extingui-los - ela inventa formas de convivência **mundanas e seculares**.

A matéria da Bretanha

Os mitos celtas, gregos e romanos, a tradição oral e o folclore fornecem representações, símbolos e imagens que escapam à abstração do imaginário cristão. Reformulando as imagens míticas, a literatura cortês elabora pela primeira vez sutis gradações e nuances. A representação poética distingue doravante a concupiscência meramente física e sexual de sentimentos diferenciados que amalgamam o desejo erótico, o reconhecimento e o respeito da pessoa alheia. Desta maneira, o amor propriamente cortês e medieval tem como núcleo distintivo o *livre dom de si* (que se expressa na maneira **cortês** de dizer o sentimento e de articular, com gestos e palavras, a entrega do corpo), e *reciprocidade no prazer*.

As narrativas curtas (lais) estão repletas de histórias do seguinte tipo: um cavaleiro encontra, no meio da floresta, uma dama que ele "conquista" (estupra) mais ou menos sumariamente. Ela se revela, em seguida, como uma fada que estava à espera precisamente **deste** cavaleiro, tendo-o escolhido entre todos os outros que estavam virtualmente no seu poder. O resto da história consiste em provas pelas quais o guerreiro deve mostrar o seu reconhecimento e seu respeito, conquistando (no lugar do corpo instrumentalizado da mulher cobiçada) sua própria dignidade, que o qualifica para um novo tipo de amor: este

não consiste apenas na possessão física, mas na beatitude de um "outro mundo" onde o gozo material e físico (letícia) e o moral (gaudium) coincidem (6).

O duplo amor de Tristão

O fragmento do *Tristão* de Béroul é (apesar da apreciação ser prejudicada pelo estado lacunar do manuscrito), a composição mais sutil de todas as narrativas que tratam este mito. Uma série de detalhes que dizem respeito às relações vassálicas e à definição da realeza pelo sangue e pelas funções transcendentais indicam, aliás, que ele deve ter sido escrito à demanda de Henri II ou de Alienor, ou pelo menos no ambiente e no espírito desta corte (7). Gostaríamos de salientar aqui um outro aspecto político-ético que diz respeito ao trabalho dialético das novas figuras do amor, do corpo e do sexo.

A crítica literária tende a interpretar o amor adúltero entre Tristão e Isolda ou no registro psicológico e no do senso comum (os amantes, jovens e belos, são destinados um ao outro, o velho rei perde, ipso facto, seu direito sobre a bela Isolda), ou, baseando-se em certos manuscritos, salientando que o adultério é "apenas" um efeito do filtro mágico. Ora, isto não é uma interpretação, mas uma mera perífrase do texto. O que está em jogo no manuscrito de Béroul é a representação verdadeiramente trágica do conflito do **duplo amor de Tristão**: o primeiro se inscreve no contexto da teologia política que define a fidelidade do vassalo ao suserano como uma *imitatio* terrena do amor que vincula o filho do homem ao Pai divino. O segundo, o amor por Isolda, pertence ao universo imaginário dos velhos mitos pagãos que atribuem a um poder mágico e divino as exaltações eróticas do corpo.

Afrontam-se portanto dois tipos de paixão heterogêneos - a paixão crítica, de um lado, a paixão báquica - dionisíaca, do outro. O herói insuperável está preso entre dois tipos de amor que vem a se contradizer sem solução possível. Tristão *ama* o rei e se faz o seu único defensor. É como defensor da honra (isto é, do corpo místico e da essência espiritual da realeza) que ele é atingido pelo acaso trágico do filtro (que expressa o valor objetivo de uma dimensão oculta da vontade e da ação do sujeito, não a totalidade do ser deste sujeito). A magia traz à tona um outro amor:

o do desejo e da paixão carnal inelutável. O que importa ver é o modo como Tristão luta para manter os **dois tipos de amor contraditórios** - sua obrigação de vassalo e de pilar da realeza do fraco rei Marc, ao lado da sua paixão carnal e adúltera.

Trata-se de ver que Tristão não cede às exigências imperiosas da paixão em um ponto crucial: ele não abandona seus deveres na corte para retirar-se, como o fazem outros heróis medievais, com a bem-amada num mundo inteiramente dedicado à paixão. A estada na floresta é um périplo forçado pela escandalosa injustiça do rei Marc e não corresponde ao desejo nem à vontade dos amantes. A vida no mundo "selvagem" da paixão é ressentido pelos amantes não como um prazer, mas como um sofrimento (paixão no sentido crístico da palavra), e eles se sentem aliviados quando cessa a ação do filtro. Ora, o aspecto mais importante de *Tristão* para a nossa atual concepção do amor é o que acontece depois da cessação da ação do filtro. Aliviados da obrigação passional e sexual, os amantes continuam se amando, como se o corpo e o sexo tivessem fundado um laço durável e que transcende a relação meramente física. O amor físico, passional e sensual aparece assim reabilitado como o fundamento de afetos que se aproximam de experiências místicas e da santidade.

O amor sublime e amor carnal na obra de Dante

Os esboços do trabalho poético do século 12 que reelabora estas distinções e nuances - interrompido pelas tristes alegorias do *Roman de la Rose* (Jean de Meung) e dos continuadores do ciclo arturiano -, chegam, na obra de Dante, à potência máxima. Étienne Gilson (8) foi o primeiro que despojou a exegese de Dante das tendências demasiadamente abstratas, alegorizantes e (pseudo) filosóficas, mostrando o gênio de Dante em dar forma à dimensões até então ocultas (e, portanto, não plenamente reais) da vida sentimental.

Seguindo o caminho de Gilson, mostraremos como o trabalho particular de Dante se situa num só que entrelaça novamente o que foi clivado e separado pela tradição cristã e pelo neo-platonismo. As afeições do corpo, o ser-subjugado por sensações veementes que desafiam e

derrotam qualquer inteligência (mas, por causa disto, a suscitam e estimulam), são, na *Vita Nuova* e na *Divina Comédia* os pontos de partida de uma peregrinação cujo alvo é a beatitude celestial.

Dante parece reinventar os antigos temas bíblicos da queda e da salvação ou conceitos teológicos como a Graça, a Paixão e a Providência divinas, ancorando-os profundamente no substrato da vivência empírica. Este vínculo com a experiência viva conferiu às suas imagens o gosto palpável e concreto das antigas figuras míticas. Na *Commedia* repete-se, como uma anáfora temática, a imagem do corpo apaixonado que cai, derrotado nas suas faculdades intelectivas por um excesso passional que termina por ameaçar sua vitalidade. Mas este ser-atingido e derrubado pelo próprio corpo, incapaz de resistir à beleza física da mulher amada, funda o vínculo durável com uma mulher que aparece ao mesmo tempo carnal e transfigurada - a outra Beatriz -, reflexo da "viva luz" de Deus pela qual irradia o "Amor" divino (sua potência criadora é vivificante) que vem se alojar nas coisas materiais e terrenas, iluminando-as e deixando "transparecer" o "signo ideal" (da presença e realidade divinas).

A interpretação "inteiramente neo-platônica" de Santo Tomas que E. Panofsky chama "uma grandiosa síntese de aristotelismo e de neo-platonismo" (9) permite a Dante introduzir no universo imaginário e doutrinário cristão elementos arcaicos e míticos que trabalham e atenuam a abstração dos conceitos cristãos. Dante mostra a "Graça" divina, sem a qual não há acesso à inteligência celestial e beata, como operante através de afetos propriamente corporais e eróticos - a beleza física e a aproximação corporal de Beatriz à qual o jovem enamorado é incapaz de resistir, de forma que os encontros terminam regularmente em sínopes, quedas que simbolizam, além do desejo erótico, uma *dimensão inominável, um mistério que anima o corpo apaixonado*. O amor terreno, o temor diante da beleza física de Beatriz, estão assim inseparáveis das imagens - essencialmente báquicas - do estontear, do ser-jogado ou fulgurado (Baco = "o que tonteia", "o que fulgura", "o que joga").

O complexo de imagens que compõe a idéia mítica do êxtase dionisíaco descreve um duplo movimento: o ser-tomado incapacitado, despojado das faculdades intelectuais e físicas (tremores, desfalecimentos); em um segundo momento, a perda de recursos racionais e da agilidade corporal se compensa por uma inspiração-iluminação que transmite uma

nova inteligência e uma flexibilidade intelectual que permite ultrapassar os impasses das construções racionais (10).

Os poetas trágicos atribuem à paixão erótica um impacto misterioso sobre as capacidades intelectuais, que se encontram misteriosamente transformadas, tornando-se mais flexíveis e amplas, de forma que impasses insolúveis se desfazem, cedendo às invenções e tramas imprevisíveis das astutas deusas filadeiras (Afrodite, Aracne). Embora fortemente depurado das conotações sensuais e sexuais, esta veneração diante do potencial sagrado do Eros ressoa ainda no "desvio arcaizante" das etimologias inventadas por Platão (e que o neo-platonismo cristão aproveita para ajustar os conceitos filosóficos antigos à doutrina teológica). No Crátilo (420 a) a palavra "eros" é derivada do verbo "esrein": "se moldar", alojar no interior algo que vem de fora". Este "algo" quase inominável é designado, mais adiante, como uma "corrente" que não pertence ao sujeito e que é "importado neste pelo canal dos olhos: é por esta razão que antigamente, pelo menos, o amor se chamava *esros*, derivado de *esrein*."

A "importação pelo canal dos olhos" reformula o antigo relato mítico do nascimento fulgurante-iluminante de Dionísio, cujo fogo *subjuga, e cega dando acesso a uma outra visão*. Os conceitos e a iconografia cristãos substituem a este complexo da inspiração erótica-carnal uma interpretação desencarnada do espírito iluminante. Despojada do ardor erótico, a Graça divina atinge o sujeito como uma luz imaterial que inunda, ilumina e eleva. Todos nós conhecemos os relatos das miraculosas conversões nos Evangelhos: Saulus, fulgurado pela luz divina, se converte sem mais perguntas ou hesitações; a flama do Espírito Santo ilumina os apóstolos e os crentes. Esta iluminação-elevação é obra da Graça divina (isto é, ela escapa totalmente à vontade e às capacidades intelectuais humanas). A Graça é, na teologia cristã, um mistério viabilizando a manifestação da Ordem universal assegurada pelo Amor (sublime, totalmente isento de qualquer elemento sensual ou sexual) que Deus tem para a sua criação. Apesar da transformação (dessensualização, moralização), a construção discursiva do conceito da Graça trai ainda seu parentesco com os antigos mistérios "eróticos" pagãos (11). Certamente não é fortuito que o livro 8 das *Confissões* de Santo Agostinho descreve a misteriosa vinda da Graça evocando, como termo de comparação negativo, os prazeres, a sedução e a luxúria do corpo. Um dos grandes

modelos do percurso espiritual de Santo Agostinho é o grande retórico romano Victorinus. Homem erudito e sábio, ele se aplicava, antes da sua conversão, a "conquistar o povo romano para a veneração de Osiris, e às monstruosas divindades de todo tipo, como Anubius (...) Netuno e Venus (...)." (VIII, 2 (3))

A construção do conceito de Graça ocorre precisamente no "local" imaginário ocupado, nos ritos pagãos, pelos deuses da regeneração e da revitalização eróticas. O que é ainda sensível e visível (embora de maneira **negada e rejeitada**) nas *Confissões* de Santo Agostinho - a oposição e o vínculo entre o gozo carnal (*letícia*) e o gozo divino desencarnada (*gaudium*), torna-se não-dito e tabu no desenvolvimento histórico da catequese e, sobre tudo, na teologia escolástica. Esta supressão dos conteúdos vivos e palpáveis que a aspiração espiritual nega (mas não deveria esquecer!) é, para Hegel, a grande falha da teologia medieval. O pensamento filosófico-teológico deste período é considerado como um "mestre" ressequido e violento que sufoca seu "servo" - as representações palpáveis que poderiam fornecer conteúdos efetivos para a "palhenta metafísica do entendimento" da Escolástica (12). O que seria verdadeiramente o conceito do Amor divino, do Filho do Homem e da Paixão de Cristo, revela-se, enfim, nas figuras palpitantes de Dante. Hegel elogia (contra a junção mecânica do pensamento intelectual com suportes sensíveis quaisquer) a figuração efetivamente viva da universalidade espiritual (*geistige Allgemeinheit*) através de um número infinito de personagens individuais e circunstanciais particulares. Dante representa o milagre desta apresentação viva e concreta do conceito da liberdade espiritual - liberdade esta, que não esqueceu através de quais experiências vivas, sensíveis e sensuais ela veio a ser.

Hegel admira Dante não apenas pelas representações vivas do amor carnal que se transfigura em beatitude celestial, mas pela sua valentia arrojada com a qual o poeta se alçou a uma visão artística do mundo que transforma a tal ponto a religiosidade que Dante pode ousar o que ninguém mais ousaria: ser o juiz universal sobre os homens, assignando-lhes o inferno, o purgatório ou o céu. (13)

Olhemos a ousadia de Dante com mais vagar. A *Divina Comédia* é uma "passagem", uma travessia dos desertos do inferno e do purgatório, recompensada pela Luz Divina. Ora, a visão beatificante da Graça não é

atingida pelo caminho "orthodoxo" das leituras das Santas Escrituras, mas por uma espécie de peregrinação através de todo o universo livresco: dos antigos gregos e latinos, até os Pais da Igreja. O que faz da *Divina Comédia* uma obra tão viva e palpitante, é o nexa "imagético-conceitual" (isto é, o próprio de toda verdadeira *poiesis*) que Dante cria entre os conceitos contemporâneos, que o mundo da *Comédia* adquire uma nova vida que supera a abstração filosófica. Beatrice não é nenhuma alegoria, nem, tampouco, qualquer encarnação de um conceito teológico. Gilson salva, contra uma tradição crítica avassaladora, a imagem de Beatrice como a de uma mulher viva, de carne e osso, que suscita, no corpo e na carne do narrador, os encantos, afetos e as paixões mais violentos. Embora Dante integre no tecido poético da sua obra infinitos detalhes de ordem teológicos, *A Divina Comédia* torce e modifica totalmente a visão que seus contemporâneos (e nós mesmos!) possam ter dos conceitos e dogmas religiosos. Voltando apenas ao conceito da Graça, as observações perspicazes de Hegel, como as análises de E. Gilson, mostram claramente que Dante escolheu, para chegar à visão beatificante da Luz Divina, um caminho bem mais arriscado (e bem mais vivo!) que as Santas escrituras. É o segredo do amor veemente e insustentável (moral e fisicamente) que está na origem da peregrinação. Guiado por um pagão, Virgílio, Dante, o cristão, explora nas três regiões (Inferno, Purgatório, Paraíso) todas as esferas da experiência humana *que se lhe torna acessível graças à sabedoria dos antigos associada à dos cristãos*.

A modificação artística da religiosidade é particularmente sensível na maneira soberana e na sutileza com a qual Dante trata a temática amorosa. Mencionamos, para terminar, apenas um exemplo. No encontro com os luxuriosos (Inf., canto V), cita, rapidamente, os nomes das figuras paradigmáticas da venalidade e da abjeção do corpo.

Semiramis, Babilônia, Helena desfilam à distância, enquanto Dante se envolve numa conversa prolongada com Francesca di Rimini que dá, primeiro, um relato sumário do seu adultério e do seu fim dramático. Mas o poeta não parece estar satisfeito com este resumo demasiadamente objetivo e racional dos *fatos pecaminosos*. Sua pergunta procura desvendar a raiz deste pecado - o sentimento vivo, o segredo da paixão irresistível, que levara, os amantes até o seu triste fim. Francesca narra, então, como a leitura da história de Lancelot trouxe à tona o desejo obscuro que ela e

seu cunhado ainda desconheciam. O relato do repetido empalidecer dos amantes que terminam por cair nos braços um do outro, é a tal ponto compartilhado pelo poeta que este sofre como se fosse um reflexo mimético: o desfalecer do seu corpo - "E caí como corpo morto caí." (Inf., V, último verso)

A paixão física revelou-se num relato, aliás, muito mais pagão do que cristão). A viagem pelo Inferno, o Purgatório e o Céu desdobra-se em relatos-de-paixões que o poeta procura traduzir para o seu leitor. É esta "procura" (demanda, *quête* no sentido medieval) dos movimentos da experiência livresca e carnal que levam Dante até o céu, onde o motivo da queda (física e moral) transforma-se no da tontura passageira, malestar ainda físico que acompanha a Graça iluminante.

Notas:

- 1) Para mais informações, cf. Georges Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, 1981.
- 2) Cf. Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, Paris.
- 3) Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Seuil, 1982.
- 4) Isto é, a idêa do Fim dos tempos e do Juízo Final. Certa exegese bíblica situa o apocalipse na proximidade do ano 1000, baseando-se, sobre tudo, no *Apocalipse de São João*.
- 5) Desenvolvemos a relação existente entre a imaginação poética a suas virtualidades políticas em *A História e o Conceito na literatura medieval*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- 6) *Ibid.*, cap. 1.
- 7) *Ibid.*, cap. 3.
- 8) Étienne Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1986.
- 9) Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, 1983, p. 206.
- 10) Esta imagem aparece na ode final da *Antígona* de Sófocles, que invoca Dionísio para conciliar o conflito fatal da "razão - mal - raciocinante".
- 11) Cf. os mistérios de Eleusis, ou os rituais incantatórios de Osíris.
- 12) G. F. W. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, vol. 19, p. 587 (Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie).
- 13) *Ibid.*, vol. 14, p. 185 (Vorlesungen über die Ästhetik).

A interpretação sumária e superficial que Hegel dá ao amor na poesia medieval anterior a Dante se deve certamente ao seu conhecimento rudimentar destes textos. Num capítulo da *Estética* ("Der Begriff der Liebe", op. cit. vol. 14, p. 182 - 190), ele menciona o amor medieval e o "Minnegeang" apenas do ponto de vista do *sentimento subjetivo*: "Im deutschen Minnegeang zeigt sich die Liebe empfindungsvoll, zart, ohne Reichhaltigkeit der Phantasie, spielend, melancholisch, einförmig. (...) Bei den späteren Franzosen wird sie dagegen mehr galant, nach der Eitelkeit hingewendet, eine zur Poesie oft höchst geistreich mit sinnvoller Sophisterei gemachte

Empfindung, bald ein Sinnengenuss ohne Leidenschaft, bald eine Leidenschaft ohne Genuss, eine sublimierte, reflexionsvolle Empfindung und Empfindbarkeit." (pp.185-6).

Encontramos, na literatura medieval e, em particular, em *Tristão*, infinitas variações do amor tenro e mútuo, assim como a figura da fidelidade até a morte. Tais temas e nuances não são levadas em consideração por Hegel.

Assinalemos, entretanto, que elas constituem, de fato, as primeiras determinações do conceito do casamento tal como Hegel o elabora na *Filosofia do direito* (§ 160): o livre acordo e o reconhecimento mútuo dos parceiros que superam e conciliam assim sua desigualdade natural que sujeita os corpos a uma possessão e a uma exploração determinadas pela força.