



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

RAFAEL FRANCISCO NEVES DE SOUZA

**OS CAVALEIROS, A DAMA E O AMOR: ANÁLISE DO CONTO DO
CAVALEIRO DE GEOFFREY CHAUCER**

DOURADOS-MS

2014

RAFAEL FRANCISCO NEVES DE SOUZA

**OS CAVALEIROS, A DAMA E O AMOR: ANÁLISE DO CONTO DO
CAVALEIRO DE GEOFFREY CHAUCER**

Trabalho de conclusão ao Curso de Letras
Habilitação Português/Inglês da Universidade
Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito
parcial e final para obtenção do grau de Licenciado
em Letras.

Orientação: Prof^a Dra. Márcia Maria de Medeiros

**DOURADOS-MS
2014**

Para todos que já sofreram por amor.

Agradecimentos

Conversei com Deus antes de escrever meus agradecimentos e Ele disse que não era para citá-lo aqui, Ele apenas disse que vamos fazer os agradecimentos pessoalmente.

Portanto, agradeço à minha orientadora, Dr^a Márcia Medeiros, por ter me ensinado o possível e o impossível sobre o universo medieval, por ter sido minha grande amiga antes de ter sido minha professora. Por ter me ensinado a ler histórias de grandes Cavaleiros que lutam com dragões. Por ter sido o meu Joaquim. Obrigado por tudo, Merlim!

Aos meus grandes amigos, que sempre me ouviram com entusiasmo ou não, sobre minha paixão por Literatura, e os destaco aqui, já que o faria se um dia tivesse coragem de publicar um romance que vocês se doaram, mesmo que involuntariamente em ajudar a escrever durante anos.

Agradeço também, a minha família: a minha irmã, por ser uma mulher linda por dentro e por fora, que sempre me segurou quando precisei da sua ajuda. Ao meu irmão mais velho, por me mostrar que o silêncio é chave de toda a concentração. Ao meu irmão mais novo, por servir como laboratório para como ser um bom professor. Ao meu pai, por ser o alicerce de toda a minha casa, família e amor.

E por último, a mulher mais guerreira que vou conhecer em toda a minha vida, não apenas por sua fibra, mais sim pelo seu coração imenso e uma compreensão dada direto das mãos de Deus, a minha mãe, a pessoa que mais amo. Agradeço e dedico a ela todas as palavras que estão neste trabalho. Essa vitória é sua mãe!

Obrigado!

RESUMO

Geoffrey Chaucer é conhecido na literatura universal pela sua obra *The Canterbury Tales* na qual ele narra as aventuras de um grupo de peregrinos que parte de Londres rumo à cidade de Cantuária com o objetivo de visitar o túmulo do arcebispo Thomas Beckett. No caminho, cada peregrino conta uma história, e no conjunto das mesmas desfilam todos os gêneros literários da Idade Média, assim como no conjunto dos peregrinos, se retrata um cenário da sociedade inglesa de então. Esse trabalho tenta traçar um panorama da literatura inglesa até o aparecimento de Geoffrey Chaucer como seu expoente, descrevendo as principais características de sua obra maior, tendo como foco principal a análise do primeiro conto da obra “O Conto do Cavaleiro”. Esse estudo consiste em apresentar todos os traços presente na cultura medieval e uma das principais características destacadas por Chaucer dentro do seu universo de escrita é o “Amor Cortês”, que será usada como análise neste trabalho. Tem-se como base o segundo capítulo do livro *O Tratado do Amor Cortês* (XIV), de André Capelão, que narra como um Cavaleiro deve conquistar uma Dama de acordo com sua posição social, segundo Capelão.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Medieval; Conto do Cavaleiro; Geoffrey Chaucer; Amor cortês

ABSTRACT

Geoffrey Chaucer is known in the world literature for his work *The Canterbury Tales* in which he chronicles the adventures of a group of pilgrims that part of London towards the city of Canterbury in order to visit the tomb of Archbishop Thomas Beckett. Along the way, each pilgrim tells a story, and into the same parade all literary genres of the Middle Ages, as well as in all the pilgrims, portrays a scenario of English society at the time. This paper tries to give an overview of English literature until the appearance of Geoffrey Chaucer as their exponent describing the main features of his greatest work, focusing mainly on the analysis of the first story of the book "The Knight's Tale." This study is to provide all the features present in medieval culture and one of the main features highlighted by Chaucer within your writing universe is the "Courtly Love", which will be used as analysis in this work. It has been based on the second chapter of the book *The Treaty of Courtly Love (XIV)*, André Capelão, which tells how a Knight must earn a Lady according to their social position, according Capelão.

KEY-WORDS: medieval literature; medieval history; Knight's Tale; Geoffrey Chaucer; Courtly Love

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| CAPÍTULO I - OS CAMINHOS DA HISTÓRIA DA LITERATURA INGLESA ATÉ GEOFFREY CHAUCER..... | 10 |
| 1.2 O surgimento de Chaucer na Literatura Medieval Inglesa..... | 16 |
| | |
| CAPÍTULO II - THE KNIGHT'S TALE: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE ATRAVÉS DO AMOR CORTÊS..... | 23 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 36 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 38 |

INTRODUÇÃO

Geoffrey Chaucer é considerado, por muitos estudiosos do espaço literário, como o pai da literatura inglesa e do idioma em que ela é escrita. Em seu livro *The Canterbury Tales* (Os Contos da Cantuária), o autor faz um panorama da sociedade inglesa da Baixa Idade Média (XIV-XVI). E, em “O Conto do Cavaleiro”, Chaucer apresenta uma análise sobre as questões relacionadas ao amor cortês, um gênero literário muito conhecido na Idade Média e que trabalhava com a perspectiva do amor de um cavaleiro por uma dama inacessível a qual ele servia e da qual esperava determinados benefícios, como por exemplo, um olhar. Para tanto, usa-se como base de análise O Conto do Cavaleiro, extraído do livro de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*.

Portanto, “O Conto do Cavaleiro” apresenta como o autor trabalha a ótica do amor cortês dentro do poema. Um dos objetivos neste trabalho é analisar este conto, observando como o autor representa as nuances desta categoria literária. E um dos pontos a ser destacado é a interligação do “Tratado do amor cortês” de André Capelão (2001) com “O Conto do Cavaleiro”.

Para a produção desse trabalho foi necessária uma pesquisa minuciosa que envolvesse toda a cultura britânica e a utilização de autores que estivessem envolvidos com o tema. A *Literatura Inglesa* (1999) de Anthony Burgess tornou-se um instrumento necessário para que se pudesse entender todo o início da língua inglesa, desde a invasão dos germanos e a mudança que a escrita de Chaucer causaria no âmbito da língua inglesa.

Para entender a escrita da época do livro de Chaucer, foi preciso perceber a diferença entre língua inglesa desde o seu início até Chaucer. Por exemplo, *Beowulf*, o mais antigo poema da língua inglesa (Burgess, 1999), tem as especificidades que a língua na época possuía. Toda a formalidade e construção gramatical eram diferentes da que Geoffrey Chaucer usou em *The Canterbury Tales*. Em outras palavras, “Chaucer teve que criar a língua inglesa tal como a conhecemos hoje e estabelecer suas tradições literárias” (Burgess, 1999).

Já no segundo momento da pesquisa, houve a tradução de “O Conto do Cavaleiro” que é a primeira estória de Chaucer em *The Canterbury Tales*. *O Tratado do Amor Cortês* de André Capelão (2000) serviu como apoio dos processos que um cavaleiro tem que concluir para chegar até sua dama.

Este trabalho apresenta uma pesquisa bibliográfica, e o estudo de textos que remetem ao universo historiográfico ligado à literatura inglesa medieval até o período de Geoffrey Chaucer considerando sua importância enquanto um dos primeiros formadores da língua

inglesa. No livro *A Cultura Literária Medieval* (1997) o professor Segismundo Spina afirma: “Chaucer pinta em resumo quase toda a nação inglesa. É cronista social da Inglaterra no fim do século XIV”. (SPINA, 1997, p.54). Chaucer mostra não apenas o avanço da sua escrita para a época, mas também a sua importância como escritor, na qual se poderiam destacar tanto o amor cortês como as mudanças linguísticas propostas em *The Canterbury Tales*.

CAPÍTULO I

OS CAMINHOS DA HISTÓRIA DA LITERATURA INGLESA ATÉ GEOFFREY CHAUCER

Um artista, seja ele qual for, precisa de inspiração para que isso possa contribuir na sua arte. E o mesmo se diz para os poetas, que são artistas das palavras. A palavra é um objeto que é utilizado há séculos, e conforme Burgess, "(...) há duas maneiras de usar palavras uma artística, outra não artística" (BURGUESS, 1999, p.13).

As palavras formam os idiomas, os quais dão origem às línguas nacionais que criaram seus próprios dialetos e modos de comunicação como música, contos, prosa etc. E isso, pode ser chamado de literatura oral, na qual se originaram muitas histórias que foram contadas em volta de fogueiras e até mesmo dentro de templos. E, com o tempo, foram passadas de geração para geração, contribuindo assim, para a construção daquilo que se convencionou chamar de literatura.

Anthony Burgess mostra, em seu livro *A Literatura Inglesa*, que os primeiros passos das palavras nos textos não foram em romances como nos dias atuais: "Houve um tempo em que o único tipo de literatura que existia era a poesia; a prosa era usada apenas para se anotar leis e registros científicos" (BURGUESS, 1999, p.15) Além dos contos, fábulas e lendas presentes.

O século XIV apresenta aos estudiosos e estudiosas da literatura britânica um caminho truncado, inicialmente, devido a uma discrepância na linguagem usada pelas classes sociais: aristocracia e clero serviam-se do latim e do francês como forma de expressão, e o povo falava um dialeto parecido com o inglês atual. Percebe-se, por esse fato, que o país não possuía uma unidade linguística.

Tal processo é um espelho da conjuntura histórica na qual a Inglaterra nasceu, pois ela foi invadida por várias tribos de origem germânica¹, depois que deixou de ser uma província romana por volta do século V. Paulo Vizioli assim se refere sobre o assunto:

Ao se retirarem da Inglaterra no ano de 410 d. C., os romanos deixaram a população do país, da raça céltica e cristianizada, sem proteção contra os ataques das tribos germânicas da península dinamarquesa e do norte da Alemanha atual. E, de fato, esses povos não tardaram a invadir a ilha, em levas sucessivas e cada vez mais numerosas. Primeiro vieram os jutos, que se instalaram no Kent; depois os saxões, que deram origem aos reinos de Wessex, Sussex e Essex, e os anglos, que fundaram os reinos de East Anglia, Mécia e Nortúmbria. Os bretões, incapazes de conter a avançada retiraram-se para o norte da França (na região que a partir de então recebeu o nome de Bretanha), ou para o país de Gales e Cornualha, onde

¹ Tribos de origem germânica são os chamados bárbaros, todos aqueles que moravam fora das fronteiras do império romano e não falavam latim.

organizaram a resistência sob o comando de chefes que mais tarde se tornariam legendários (...) (VIZIOLI, 1992, p. 7).

Como se percebe pela citação a convivência entre esses povos nem sempre foi pacífica, mas conflitos a parte, o século X já vai encontrar a Inglaterra como uma só nação, governada por um rei que pertencia a uma casa real (linhagem), com uma igreja única (a Católica), e falando uma só língua (francês), na qual eram escritos os documentos oficiais e era restrita a produção literária em língua vernácula.

No entanto, o ano de 1066 marca uma profunda transformação na história britânica: os normandos, vindos do norte da França, invadem a ilha e promovem grandes transformações naquele espaço. Há que se salientar que eles vêm para ficar e tentar impor a sua própria cultura. Dessa forma, a nobreza francesa toma o lugar da inglesa e faz do francês a língua oficial da corte, permanecendo o latim como o dialeto clerical por excelência.

Segundo Burgess, na obra *A literatura inglesa*, os normandos:

(...) eram, de fato, do mesmo sangue dos dinamarqueses, mas haviam absorvido completamente a cultura do último império romano, tinham se convertido ao cristianismo há muito tempo e falavam aquele ramo do latim a que chamamos o francês normando. Desse modo, seu reino na França tinha um conjunto de tradições muito diferente daquele do país que conquistaram. Podemos resumi-lo dizendo que o estilo normando de vida parecia-se com o do sul – voltado para o Mediterrâneo, para o sol, para o vinho e para o riso -, enquanto o estilo anglo-saxão de vida parecia voltado para os mares cinzentos do norte – austero, pesado, melancólico, sem humor (BURGESS, 1999, p. 31).

Nesse contexto, de acordo com Paulo Vizioli, a literatura em prosa “viria a (...) extinguir-se pouco a pouco” (VIZIOLI, 1992, p. 12) juntamente com toda a literatura anglo-saxônica. Tal fato ocorreu porque, as línguas de cultura da Inglaterra passariam a ser o latim (idioma do clero) e o francês (ou dialeto franco-normando). O inglês, relegado à condição de instrumento de comunicação das classes subalternas, simplificou-se ao extremo e, quando recuperou o seu prestígio, já era outra língua, o chamado inglês médio². Maria Elisa Cevasco informa na obra *Rumos da Literatura Inglesa* (1993), que a leitura era uma atividade gregária nessa época: “(...) lia-se em voz alta, em público, para divertir ou ilustrar os poderosos, ou recitava-se de cor ou cantava-se, neste caso também para as classes menos abastadas” (CEVASCO & SIQUEIRA, 1993, p. 7).

O que havia de produção literária estava restrito aos mosteiros, sendo um de seus nomes mais representativos, Beda, o Venerável, que escreveu em latim a *História Eclesiástica*

² Inglês médio é o nome dado pela linguística histórica para a forma de língua inglesa falada entre a conquista da ilha pelos normandos em 1066 e os finais do século XV. Segundo Fernando Galván, na obra *Literatura inglesa*

do *Povo Inglês*, onde transmite dados interessantes e úteis a respeito da origem da Inglaterra.

Sobre a produção de Beda, Vizioli afirma que:

A formação latina de Beda, espantosa em confronto com a época e o lugar, reflete, de certo modo, a permanência da herança clássica nas Ilhas Britânicas, conservada inicialmente pela Igreja céltica da Irlanda e transportada depois para a Escócia (mosteiro de Iona) e para a Nortúmbria (VIZIOLI, 1992, p. 9).

A invasão normanda, no entanto, colocou o dialeto francês em um lugar de destaque na ilha: ele se tornou a ferramenta dos poetas, pois era a língua dos vencedores. E os poetas, dependentes do mecenato dos nobres, nele irão escrever: um dos exemplos desse gênero é o ciclo arturiano, o qual narra as aventuras do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, e que ilustra bem a medida da influência francesa no contexto, pois as histórias são de origem céltica, de períodos anteriores ao da invasão saxônica, mas chegam à Inglaterra via França.

Galván comenta na obra *Literatura Inglesa Medieval* que:

La moda francesa es tan influyente que hará, por ejemplo, que un tema de origen británico, como las leyendas en torno al rey Arturo, se hagan populares en Inglaterra después de que se importen desde Francia. Pues aunque Arturo es un héroe local y sus hazañas y las de sus caballeros transcurran en gran medida en territorio británico, sólo se popularizan en Inglaterra a raíz del éxito que tienen en Francia los *romans* de Chrétien de Troyes (GALVÁN, 1999, p. 88).

A produção literária dirigida às classes mais baixas sofria menos influência da cultura francesa: assim, pode-se dizer que havia uma produção literária em francês para as cortes, e a literatura em vernáculo que se concentrava mais nas mãos da Igreja, e cujos representantes escreviam visando instruir o povo sobre as questões bíblicas e concernentes à vida cristã.

Paulo Vizioli também aponta para a influência francesa na literatura inglesa na apresentação da obra *The Canterbury Tales*, a qual ele traduziu para o português:

(...) foram os modelos franceses que determinaram os *gêneros* e boa parte da *temática* da literatura em inglês médio. É o que se pode constatar, por exemplo, na poesia lírica, com suas “canções” de derivação provençal (como as “*reverdies*” e as “*vilanelles*”), seus instrutivos “debates” entre animais (como o debate entre *A Coruja e o Rouxinol*, que contrapõe o pragmatismo racional ao esteticismo emocional), suas encantadoras “visões” (que vieram na esteira do *Roman de la Rose*, traduzido por Chaucer) e suas “baladas” aristocráticas, fiéis aos moldes da corte de Paris. A presença francesa, na verdade, se faz notar em praticamente todas as obras, desde aquelas de caráter popular, como os “*fabliaux*”, maliciosos e às vezes indecentes, até os “romances de cavalaria”, com seus dois ciclos principais, o Arturiano (sobre o rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda) e o Antigo (sobre as figuras da antiguidade clássica). E nos trabalhos em prosa, quase sempre, não se pode sequer falar em imitação ou adaptação, mas em tradução direta, como se verifica em inúmeros sermões, tratados morais e relatos de viagens (...) (CHAUCER, 1988, p. IX)³.

medieval, o inglês médio: “(...) es una catalogación de tipo lingüístico, que responde – como la de inglés antiguo (Old English) – a las condiciones de la lengua inglesa en cierto período” (GALVÁN, 2001, p. 85).

³ Os grifos acompanham o original.

Sobre as canções, pode-se dizer que esse tipo de composição era comum em toda a lírica europeia e foram revestidas de certa sofisticação técnica convertendo-se em modelos de lírica amorosa, quando nas mãos dos trovadores. Na tradição francesa encontram-se uma ampla variedade de tipos de canção a partir do século XII, que são imitados na poesia inglesa como a canção de aventura (onde o poeta narra às aventuras que lhe sucederam ao sair de casa em determinada manhã) ou a canção da mal casada (onde se ouvem as queixas de uma mulher casada).

Em relação aos gêneros que a citação contempla dois deles, embora Galván os considere “gêneros menores” (GALVÁN, 1999, p. 90), deixaram uma tradição literária marcante, quais sejam, a fábula e os *fabliaux*. A primeira tem uma larga tradição clássica, como se sabe, e pode ser associada aos bestiários medievais. Sua vigência na Inglaterra medieval posterior a conquista normanda se deve principalmente a influência francesa.

A fábula se caracteriza por breves relatos protagonizados por animais que representam comportamentos humanos, de tal forma que servem como ilustração e lição de moral sobre os vícios e as virtudes do ser humano. Muitas delas têm como finalidade não somente a crítica ou sátira de comportamentos humanos, com finalidades exemplares, senão também o puro entretenimento.

Os *fabliaux* compõem-se de um gênero narrativo realista e em verso, que contem um humor grosso e vulgar, contrastante com o tom cortês dos romances. Seu nascimento na literatura francesa tem lugar entre os séculos XII e XIII e está associado ao surgimento das “nuevas clases medias” (GALVÁN, 1999, p. 90). Segundo alguns críticos eles teriam sido criados para um auditório aristocrático ou de classe alta, que se deleitava em ouvir histórias cômicas envolvendo mercadores e artesãos que viviam nas cidades, dos quais obviamente burlavam.

Mas, *a posteriori*, o gênero se converteu na expressão própria dessa nova classe social, a qual, segundo Galván: “(...) disfrutaba con relatos de molineros y mercaderes, de artesanos y clérigos, que habitaban los burgos, apartados cada vez más del castillo y del sistema feudal” (GALVÁN, 1999, p. 90). Esses contos estavam cheios de episódios indecentes, como adultérios ou fofocas; ou de brincadeiras grosseiras que buscavam arrancar gargalhadas do auditório; e também estavam repletos do burlesco e do satírico contra determinados tipos humanos ou profissionais.

Os *fabliaux* não tinham nenhum apelo moral como as fábulas, porque sua finalidade não era mais que divertir e entreter. Apesar disso, alguns deles foram adaptados por clérigos e

convertidos em *exempla*, isto é, em advertências morais sobre comportamentos indevidos das quais usavam os pregadores com a finalidade de ilustrar seus sermões.

A população também dispunha de formas de entretenimento, como por exemplo, as baladas, canções curtas que narravam histórias de amor ou aventuras de heróis, como o caso de Robin Hood, o bom ladrão que rouba dos ricos e dá aos pobres, e que representa a versão popular dos cavaleiros heróis que acompanham Artur em suas aventuras. Ao lado das baladas, existe ainda a representação de peças sobre milagres ou mistérios da religião e que servem como diversão popular. Seus atores eram cidadãos comuns que encenavam essas peças durante as grandes festividades religiosas.

Segundo Cevasco:

Essas formas populares de arte eram, é claro, em língua inglesa – não a mesma língua arcaica de *Beowulf*, mas um outro estágio de sua evolução que, se não a traz ainda para o inglês que conhecemos hoje, é uma forma desse idioma por nós reconhecível como tal e que se convencionou chamar de *Middle English* (CEVASCO & SIQUEIRA, 1993, p. 9).

Ademais destes laivos devidos à influência normanda, a literatura inglesa apresenta outras características que são generalidades comuns a todas as literaturas medievais europeias e que convém recordar de forma breve nesse estudo. Em primeiro lugar, a impessoalidade e o anonimato constituem um fator fundamental na hora de avaliar a produção literária medieval, sobretudo até o século XIV.

Fernando Galván, assim se refere sobre o assunto:

La transmisión textual así lo demuestra, pues tanto los textos anglosajones como los de los primeros siglos del inglés medio son en su inmensa mayoría anónimos. Los copistas (que eran clérigos) no se preocupaban por dejar constancia de la autoría, ni siquiera del título del texto (...) aunque esta descripción es exacta y cierta, y refleja el rechazo de la comunidad monástica al concepto de individualidad poética, a partir de los siglos XII y XIII empieza paulatinamente a notarse un crecimiento sostenido de la individualidad (GALVÁN, 1999, p. 90/91)

Assim, lentamente o autor pede ao leitor de forma humilde (pois na maioria das vezes esse leitor é chamado de nobre) que lhe preste atenção e tenha piedade dele, explicando ao leitor quem ele é e de que família, além de declinar qual era a sua posição. A princípio esses detalhes são mínimos, mas com o passar do tempo e especialmente na segunda metade do século XIV, e mais claramente no XV, o autor se identificará abertamente, declarando suas intenções e pedindo explicitamente apoio ao protetor. Assim, aos poucos vai se construindo um conceito de individualidade e de autoria, abandonando-se pouco a pouco o sentido coletivo da obra literária.

Essa questão fica clara no final do texto de Thomas Malory, *La Muerte de Arturo*, como se pode perceber pela citação abaixo, onde o cavaleiro se declara como autor da obra:

Aqui termina el libro entero del rey Arturo, y de sus nobles caballeros de la Tabla Redonda, que estando todos juntos fueron en número de ciento cuarenta. Y aqui termina la muerte de Arturo. Ruego a todos vosotros, gentileshombres y damas que leáis este libro de Arturo y sus caballeros de principio a fin, que rogueis por mí mientras estoy vivo, para que me envíe Dios buena liberación, y cuando haya muerto, os ruego a todos que oréis por mi alma. Pues este libro fue acabado el noveno año del reinado del rey Eduardo IV por sir Thomas Malory, caballero, con ayuda de Jesús por Su gran poder (...) (MALORY, 2005, p. 513/514)

Em segundo lugar, é importante lembrar que o autor medieval não tem a mesma concepção que o autor moderno no que se refere à questão da originalidade, de modo que uma tradução, por exemplo, poderia ser reconhecida como uma obra original. Uma obra poderia sofrer alterações devido a modificações inconscientes promovidas por um auditório (uma canção trovadoresca, por exemplo), ou então, devido às mudanças conscientes de um copista ou compilador que muitas vezes a alterava por considerar apropriado, sem se preocupar com a obrigação de respeitar a obra do redator original.

O terceiro elemento que denota profunda transformação é a incorporação do público feminino à recepção literária. Segundo Gálvan, nesse contexto:

Las mujeres, con efecto, van a ser también protagonistas indiscutibles de gran parte de la literatura de esta etapa, pues ya la poesía no está dirigida exclusivamente a los guerreros que se entretienen en los salones de banquetes oyendo gestas heroicas que canta un bardo. Ahora las mujeres forman parte del auditorio, en los castillos y en los salones de la corte; y quieren y exigen ser tenidas em cuenta (GALVAN, 1999, p. 92/93)

É importante frisar que a mulher passa, a partir desse momento, a ser também parte das histórias que se contam e escrevem principalmente devido a uma nova lírica, com a qual se desenvolveu o amor cortês⁴, somente para citar um exemplo. Ademais, mesmo sendo um assunto relativamente pouco pesquisado existem investigações sobre a função desempenhada pelas mulheres na produção literária e sua possível presença por trás daquela habitual etiqueta de textos tidos como anônimos⁵.

Independente das transformações citadas anteriormente, a partir de 1244 a política novamente vem influenciar a literatura, desta vez em um sentido de unificação: nesse ano um decreto dos reis da Inglaterra e da França proibiu a posse de terras por uma mesma pessoa nos dois países. Assim, os nobres franceses que permaneceram na Inglaterra foram se tornando cada vez mais ingleses e em meados do século XIV o chamado *middle english* (ou dialetos dele), era falado em todos os cantos do país.

⁴ Sobre o assunto ver: LE GOFF & J. CHMITT, J. C. **Dicionário temático do ocidente medieval**. Vol. 1, São Paulo, EDUSC, 2006.

⁵ Sobre o assunto ver: DUBY, G. & PERROT, M. **História das mulheres no ocidente**. Vol. 2, Porto: Afrontamento, 1990.

Enfim, estavam criadas as condições para uma literatura de língua predominantemente inglesa, retomando-se assim o fio condutor que fora interrompido com a invasão normanda, mas, segundo Cevalco, ainda faltava à literatura inglesa “um grande nome” (CEVASCO, 1993, p. 9). Uma das possibilidades que levou a esse processo pode ser encontrada no fato de que a passagem do século XIII para o XIV não significou uma profunda transformação no mundo literário e quiçá, no tecido social que compunha a Inglaterra.

Assim, a primeira metade do século XIV é, na visão de Fernando Gálvan, a continuação fluída da literatura do século XIII:

Es decir, la situación lingüística sigue siendo, en términos generales, la misma en la primera mitad del siglo XIV, y la producción en latín y francés mantiene su importancia e influencia. Gran parte de las obras de entretenimiento, como los romances, siguen escribiéndose en francés y circulando en los ambientes cortesanos y cultos en esa lengua, todavía dominante. El inglés, cuyo despegue progresivo hemos podido apreciar en algunos poemas y en la prosa religiosa del siglo XIII, mantiene asimismo su ‘especialización’ en esta primera mitad del nuevo siglo en los temas religiosos (GÁLVAN, 1999, p. 147).

A partir da citação de Gálvan, é possível dizer que, no contexto específico do início do século XIV, a vida cultural ainda orbitava em torno dos mosteiros e das grandes casas senhoriais, sendo que a influência da igreja continuava vultosa, pois a tônica dos poemas e peças seguia sendo a da edificação; e o importante não é o mundo que cerca o indivíduo, mas sim a vida eterna, para a qual o momento presente é apenas uma etapa de preparação. No entanto, apesar dessa situação vale salientar que, desde o século XIII e logicamente também na primeira metade do XIV, já se compõem romances em língua inglesa, os quais vão aos poucos diversificando a temática da literatura em inglês.

1.2 O surgimento de Chaucer na Literatura Medieval Inglesa

Esse espaço de literatura em língua inglesa se dilata a partir da segunda metade do século XIV, graças ao aparecimento de poetas de grande mérito, como Geoffrey Chaucer. Sobre esse processo Fernando Gálvan afirma que:

(...) todos ellos [os poetas] disponían de una herencia literaria en inglés que cabría calificar de escasa o poco brillante. Es decir, la poesía inglesa era para ellos (...) un terreno de escaso interés estético, especializadas como estaba en el didactismo moral y religioso. Para Chaucer, como para sus contemporáneos, es evidente que el francés les brindaba un campo de actuación más seguro, ya que en esa lengua – que seguía siendo la lengua de las clases cultivadas- existía una tradición de géneros, de léxico y dicción poética de gran riqueza (GÁLVAN, 1999, p. 149)

A poesia de Chaucer era feita para os cortesãos e membros das classes médias próximas da corte, pois estes grupos estavam familiarizados com a literatura francesa e latina. A obra de Geoffrey Chaucer foi se desenvolvendo em um universo rico em transformações de

cunho histórico e social, entre elas: a Guerra dos Cem Anos; a Peste Negra; e a revolta dos camponeses.

Chaucer foi estimulado pela Divina Comédia, de Dante Alighieri, escrita entre 1307, pois em 1321 escreveu em sua língua de origem e não em latim, como empunhava a tradição da época. Outras influências marcantes provieram de Francisco Petrarca (1304/1374) e de Giovanni Boccaccio (1313/1375), esses autores viveram e construíram suas vidas em Florença, e foram considerados pioneiros da renovação literária ocorrida no Renascimento, não se limitaram em retornar as obras clássicas e tomá-las como padrão de estilo literário. Sob essa influência, Chaucer escreveu o poema *Tralus and Crisseide* (1385), que muitos consideram a sua obra prima.

Acredita-se que Chaucer tenha nascido por volta do ano de 1340, momento em que a Inglaterra já passava pela Guerra dos Cem Anos, um conflito que a envolveu em um confronto bélico com a França, o qual ajudou no desenvolvimento da identidade nacional inglesa, principalmente frente à França e a outras nações europeias, como o papado. A Guerra dos Cem Anos foi a primeira grande guerra europeia que provocou modificações profundas na vida econômica, social e política do ocidente europeu. A questão dinástica que a desencadeou ultrapassou o caráter feudal das rivalidades político-militares da Idade Média e marcou o teor dos futuros conflitos entre as grandes monarquias da Europa.

Tendo morrido por volta de 1400, Geoffrey Chaucer assistiu por três vezes a praga conhecida como Peste Negra ceifar vidas em seu país. Segundo alguns autores, entre um terço e a metade da população inglesa desapareceu em consequência dessa doença em um período de tempo relativamente pequeno (dezoito meses) (GÁLVAN, 1999). Esta situação trágica afetou de forma notável a questão da mão de obra agrícola, pois os camponeses foram reduzidos radicalmente pelas ondas de Peste.

Ao sofrimento humano que esse acontecimento significou para a população, somam-se as perdas econômicas para o sistema feudal. Muitos camponeses morreram e muitos outros perderam sua relação com o senhor feudal, ao fugir da Peste Negra e retornar para seus lugares de origem. Os poucos camponeses que permaneceram tornaram-se valiosos para os senhores que até então os haviam explorado na condição de servos. A situação se modifica diante desse contexto de escassez de mão de obra e os camponeses se organizam e se rebelam contra as injustiças cometidas pelo sistema que lhes era imposto, como por exemplo, a cobrança exagerada de taxas.

Esse descontentamento popular atingiu também o clero, possuidor de grandes fortunas e quantidades de terra, e que em muitos casos projetava uma imagem de corrupção. Nesse

mesmo contexto nascem na metade do século XIV, os movimentos de reforma religiosa liderados por nomes como John Wyclif⁶.

Em meio a esses acontecimentos outras questões foram se desenrolando como, por exemplo, o desenvolvimento do comércio e a vida na cidade, sendo que a economia lentamente vai se tornando mais monetarizada. Observa-se também o surgimento do individualismo nas cidades, o qual ao lado do pragmatismo foi um dos valores sociais que nasceram na sociedade inglesa em que viveu Geoffrey Chaucer.

Sobre a influência dessas questões na obra de Chaucer, Fernando Gálvan informa que:

En sus obras (...) hay ecos de muchos de estos aspectos mencionados, aunque es cierto que este escritor no puede considerarse un cronista de su tiempo, ya que no dedicó ninguna de sus obras a contar la realidad circundante. (...) Pero si aparecen inevitablemente alusiones indirectas, como la pobreza del francés hablado por la priora, o las severas críticas contra la corrupción de las bulas de indulgencia, o la burla contra los romances y los valores de la caballería (...), entre otras, todas ellas em *The Canterbury Tales* (GÁLVAN, 1999, p. 152).

Assim, é preciso salientar que a segunda metade do século XIV, onde Geoffrey Chaucer escreve a sua obra, não é um período uniforme, mas sim um momento em que confluem movimentos e conflitos de diversas naturezas.

Geoffrey Chaucer não era de origem camponesa e nem de origem nobre. Ele era filho de um comerciante, pertencendo, portanto a uma classe social que estava em ascensão, qual seja ela, a burguesa. Entretanto, sua ligação com a aristocracia é inegável, como explica Paulo Vizioli:

Seu pai deve ter sido pessoa de certa influência, pois conseguiu colocá-lo como pajem junto ao Príncipe Lionel, terceiro filho do rei Eduardo III, dando-lhe assim a oportunidade de familiarizar-se com o manejo das armas e a etiqueta da corte, de ampliar os seus conhecimentos em latim e francês, e de completar a sua formação com a leitura de autores antigos e contemporâneos (CHAUCER, 1988, p. X).⁷

A associação de Geoffrey Chaucer com a realeza estimulou as suas atividades literárias e deu-lhe a oportunidade de aprofundar seus contatos com os grandes centros culturais e artísticos do continente europeu, devido às missões diplomáticas que realizava no exterior, incumbido das mesmas pelo rei Eduardo III.

Chaucer contribuiu sobremaneira para com a literatura inglesa e isso por várias razões: primeiramente porque, para escrever suas obras, ele se utilizou do dialeto inglês falado em Londres, o qual não era rico em palavras e não possuía uma literatura importante com a qual ele pudesse aprender alguma coisa.

⁶ Sobre o assunto ver: LUIZETTO, F. **Reformas Religiosas**. São Paulo: Contexto, 1998; DAVIDSON, N. S. **A contra-reforma**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁷ Segue a tradução de Paulo Vizioli (1988) do texto de Geoffrey Chaucer.

Em segundo lugar, o autor inglês é um pioneiro no que se refere à formação da língua de seu país: para escrever sua obra ele teve de criar a língua inglesa da forma como ela é conhecida hoje e estabelecer suas tradições literárias. Para executar esse processo, ele precisou se voltar, em um primeiro momento para a literatura francesa e trazer algo de suas características para o inglês falado em Londres. Acabou também por esquadrihar contos e histórias europeus a fim de encontrar inspiração para os assuntos de que tratam seus textos.

Em terceiro lugar em, *The Canterbury Tales*, Chaucer acabou por encontrar seu território e concedeu à literatura inglesa algo que nunca fora visto antes. A partir desse conjunto de poemas proporcionou um quadro que demonstrava como a vida era vivida, criando imagens de pessoas que eram de certa forma reais e não apenas quimeras abstratas. Sobre o assunto informa Cevalasco que:

Os peregrinos e suas histórias, ao longo do poema, formarão um grande painel da sociedade inglesa da época, pois estarão representados desde o nobre até o camponês. Muitos serão apenas tipos, mas a maioria – produtos de observação direta – serão personagens vivos, de grande individualidade, atestando uma mudança de ótica, que nos autorizará a chamar Chaucer de o primeiro humanista inglês (CEVASCO, 1993, p. 11).

The Canterbury Tales representa a fusão da tradição literária europeia e livresca com a língua inglesa. Fernando Gálvan se refere a esse texto como algo que denota:

La realidad circundante, la geografía, los paisajes y paisajanes de la Inglaterra de su época desfilan como en un gigantesco fresco por las páginas de este libro. Pero evidentemente este magno cuadro lleno de vida y animación, este retrato portentoso de un mundo en ebullición, no se habría conseguido con la gracia, la soltura, la extrema flexibilidad de la que aquí hace gala Chaucer si no antes no se hubiera entrenado en las literaturas extranjeras de las que se nutrió extensamente (GÁLVAN, 1999, p. 163).

O ponto de partida que enseja *The Canterbury Tales* é uma romaria com uma caravana de vinte e nove peregrinos, aos quais se junta o próprio Chaucer. Essa peregrinação tem como objetivo uma visita à cidade de Cantuária, onde está o túmulo de Santo Thomas Beckett. Para se divertirem durante a longa viagem, o albergueiro da taverna do Tabardo, sugere ao grupo que cada um narre quatro histórias, duas na ida e duas na volta, prometendo ao melhor narrador um jantar como prêmio.

A essência da obra é constituída dessas histórias, as quais têm elos de ligação entre si, juntamente com o Prólogo Geral onde os romeiros são apresentados um por um. Segundo Paulo Vizioli:

Se Chaucer tivesse sido fiel a seu plano, a obra deveria conter nada menos que cento e vinte histórias. O plano contudo, não era rígido (tanto assim que o Cônego e seu Criado se agregaram à comitiva em plena estrada). Além disso, o próprio autor logo se deu conta de sua impraticabilidade, havendo no texto claros indícios de que ele alterou o ambicioso projeto original a meio caminho, substituindo-o por uma

concepção mais modesta, onde a cada peregrino caberia o encargo de apenas um ou dois contos (CHAUCER, 1988, p. XIV).

Um dos grandes méritos da principal obra de Chaucer consiste em expor aos olhos de seus leitores e leitoras um panorama geral da vida medieval, o qual se inicia no Prólogo Geral, onde se explana sobre a vasta galeria de tipos representativos das várias camadas da sociedade, desde a nobreza, passando pela burguesia até a classe popular.

Esta galeria de personagens é verdadeiramente uma joia da literatura medieval e mesmo universal. Através das descrições feitas por Chaucer se tem um conhecimento de primeira mão sobre as condições sociais, econômicas e morais da Inglaterra de final do século XIV. Assim, desfilam aos olhos de quem lê o texto, práticas que envolvem interesses materialistas (como o mercador), mas também práticas que deveriam ter abandonado as riquezas materiais e o dinheiro (como o médico), as quais almejam ouro e propriedades.

Cabe salientar que, embora Chaucer não fosse um reformador social (basta lembrar que ele abre seu livro com o Conto do Cavaleiro, símbolo dos ideais cavaleiresco, e encerra com o Conto do Pároco, símbolo dos ideais cristãos) isso não quer dizer que ele fechasse os olhos para a realidade de seu tempo, demonstrando ser sensível as mazelas sociais e aos problemas do período. Vizioli se refere dessa forma ao assunto:

É preciso, porém, que se levem em consideração outros fatores, tais como: 1º) a inclusão de fidalgos e mendigos na romaria iria ferir os princípios do realismo, porque, como os primeiros dispunham de séquitos próprios e os segundos não dispunham dos mínimos recursos para o custeio da viagem, nenhum representante desse dois grupos extremos jamais se incorporaria à comitiva descrita; 2º) embora ausentes do *Prólogo*⁸, os aristocratas e os pobres são abordados no corpo de vários contos, completando assim o quadro social da época; 3º) a aceitação das bases ideológicas da sociedade em que vivia e a preferência por uma atitude estética objetiva (em lugar de panfletária) não significam que o escritor fechasse os olhos à realidade de seu tempo (CHAUCER, 1988, p. XV)

Nada escapa à sátira de sua pena. Em alguns contos ele aponta a decadência dos valores cavaleirescos, em outros denota a usurpação das prerrogativas da nobreza pela burguesia mercantil a qual parecia querer enobrecer. Existem ainda personagens que são ambiciosos por demais, ou que exploram o povo. Chaucer se nega a idealizar as classes mais baixas, revelando abertamente suas trapaças. Mas é contra a igreja que seus escritos se tornam mais ferinos.

⁸ O grifo acompanha o original.

Em *TCT*⁹, Chaucer não representa somente a sociedade medieval. Seu texto mostra também um panorama da cultura e da literatura do período, como bem demonstra Fernando Gálvan:

Los cuentos que nos relatan estos peregrinos, abaracan prácticamente todos los géneros medievales, ya que se incluyen has el tedioso sermón en prosa que relata el párroco, o el género del ejemplo moral (*exemplum*), también en prosa, como es la ‘Historia de Malibea’, narrada por el próprio Chaucer. Pero en verso hay todo tipo de géneros: el romance, que es presentado con total seriedad por el caballero, o el escudero, y de forma burlesca y satírica por Chaucer (en la ‘Historia de Sir Thopas’); el *flabiau*, en los cuentos del molinero, el alguacil, el mayordomo, el cocinero, el fraile, el mercader y otros, el *lai*, en el cuento del hacendado; los milagros, como en el cuento de la priora; las tragedias, como en los cuentos del cura o el del médico; las fábulas de animales, como en los cuentos del cura, de la monja y del intendente; las historias de santos, como en el relato de la segunda monja; e incluso historias de hadas de ambiente artúrico, como la que cuenta la comadre de Bath, etc (GÁLVAN, 1999, p. 166).

Assim, e a partir das considerações deste autor, pode-se dizer que Chaucer realiza um feito sem igual em toda a literatura medieval, pois cria não somente uma gama de personagens muito diversos, aos quais caracteriza com seus próprios registros linguísticos e psicológicos, mas também recria a variedade de gêneros e modos narrativos da época.

Quando o leitor ou leitora se entretém com as páginas de seu livro, percebe que existe aí uma admirável flexibilidade de linguagem, pois o autor passa do estilo mais elevado e elegante, para o mais grosseiro ou para o mais fantástico e sugestivo, em função dos requisitos de cada gênero, de cada conto ou de cada situação.

Mas segundo Paulo Vizioli, o texto de Chaucer não apenas ilustra gêneros literários diferentes como também:

(...) parece focalizar propositalmente uma ciência ou mais, dando-nos assim uma ampla visão da cultura da época. Consequentemente encontramos extensas referências à medicina (‘O Conto do Cavaleiro’), à alquimia (‘O Conto do Criado do Cônego’), à teologia (‘O Conto do Frade’), à magia (‘O Conto do Proprietário de Terras’), ao comércio e às finanças (‘O Conto do Homem do Mar’), à filosofia, à retórica e assim por diante, para não se falar da astrologia, de que o poeta era estudioso apaixonado e à qual faz alusões em quase todas as narrativas (CHAUCER, 1988, p. XVI)

Os críticos e historiadores da literatura têm a obra de Geoffrey Chaucer e em especial, *TCT*, em alta consideração, pois nela se pode encontrar um resumo da literatura medieval. Destarte, Chaucer pode ser catalogado como o “padre de las letras inglesas” (GÁLVAN, 1999, p. 167), um criador sem igual, pelo menos até a chegada de William Shakespeare.

⁹ Doravante *TCT*.

A característica mais peculiar de Chaucer é a de ser um poeta vivo, que fala para o mundo de hoje tão claramente como falava para sua própria época. Essa, sem dúvida, é a qualidade que lhe confere grandeza.

O retrato social e cultural que ele constrói de sua época não tem apenas o mérito do valor histórico. Paulo Vizioli diz o seguinte sobre o assunto:

Quando rimos das limitações e da carga de superstições da ciência daquele tempo, ou quando nos espantamos diante dos casos de opressão, de espoliação e de corrupção descritos, somos levados a imaginar como hão de ver nossa ciência daqui a seis séculos, ou a indagar-nos se há realmente diferenças sensíveis, para melhor ou para pior, entre as injustiças e os abusos que então se praticavam e os que se praticam agora (CHAUCER, 1988, p. XVII)

Dito isto, há que se referendar que *TCT* oferece um norte para que se observe a situação da própria sociedade contemporânea em termos de seu progresso e de seus avanços. Assim é possível, a partir da leitura deste livro, perceber alguns elementos para a compreensão da sociedade em que se vive atualmente. Daí a atualidade desta obra e de seu autor, pois ele permite conceber através de suas entrelinhas, como se davam (dão) as relações entre os indivíduos e dos indivíduos para com a sociedade.

CAPÍTULO II

THE KNIGHT'S TALE: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE ATRAVÉS DO AMOR CORTÊS

Geoffrey Chaucer inicia as narrativas que fazem parte de sua obra *The Canterbury Tales* com o primeiro narrador, o cavaleiro, que contará uma história de amor, a qual possui características do que se designou chamar de amor cortês, objeto da análise desse capítulo.

“Amor cortês” ou “amor cortesão” é uma expressão que se refere a um código amoroso tradicionalmente ligado a relação entre o homem e a mulher. “Neste momento é preciso deixar bem claro que o amor só pode existir entre pessoas do sexo oposto.” (CAPELÃO, 2000, p.20). Na visão de André Capelão o amor é mais condensado, coberto de regras e costumes que envolvem a época. Capelão define o amor como:

Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo, estar nos braços do outro e a desejar que, que nesse contato, sejam respeitados por vontade comum todos os mandamentos do amor. (CAPELÃO, 2000, p.1 e 2).

A expressão amor cortês não surgiu na Idade Média, mas foi utilizada pela primeira vez em 1883 por Gaston Paris, em um artigo sobre *O cavaleiro da charrete*, romance escrito por Chrétien de Troyes, que narra o amor mais que perfeito de Lancelote por Guinevere, a esposa do rei Arthur. Sobre o assunto Le Goff e Schmitt comentam que:

Esse laço o faz [Lancelote] praticar proezas espantosas e prestar ilimitada obediência às ordens de sua dama. Trata-se da *fine amour*: na produção lírica, trovadores e *trouvères* usavam os termos *vraie amour* e *fine amour* para falar do amor perfeito e acabado, depurado como o ouro mais fino (LE GOFF & SCHMITT, 2006, 47).

O texto de Chrétien de Troyes se dedica às etapas que todo cavaleiro precisa passar para chegar até seu objetivo que é o encontro com sua dama. Essa devoção que existe do homem para com a mulher acaba se transformando em uma espécie de culto. Na maioria dos romances não se percebe culpa em relação a esse amor, mesmo que ele seja adúltero.

De início, a narrativa que diz respeito a *The Knight's Tale*, conta a vitória de um grande guerreiro chamado Teseu, senhor e governante de Atenas, contra as Amazonas do reino de Cítia. Teseu se casou com a rainha das Amazonas chamada Hipólita, e a rainha trouxe com ela sua irmã, a jovem e bela Emília. Teseu, enquanto voltava para casa encontrou com um grupo de mulheres que choravam, em pleno desespero as mulheres que ali estavam se dirigiram ao rei usando as seguintes palavras:

(...) O Sir, whom Fortune has made glorious/ In conquest and is sending home victorious./ We do not grudge your glory in our grief/ But rather beg your mercy and relief./ Have pity on our sorrowful distress!/ Some drop of pity, in your nobleness,/ On us unhappy women let there fall!/For sure there is not among us all/ That was not once a duchess or a queen./ Though wretches now, as may be truly seen./ Thanks be to Fortune and her treacherous Wheel/ That suffers no estate on earth to feel/ Secure, and, waiting on your presence, we,/ Here at the shrine o Godness Clemency,/ Have watched a fortnight for thid very hour./ Help us, my Lord, it lies within your Power (...) (CHAUCER, 2003, 28)¹⁰.

Teseu sendo um rei de extrema misericórdia ouviu as preces daquele grupo de mulheres e ao julgar que as palavras das mulheres tinham um fundo de verdade resolveu aplicar-lhes a justiça conforme solicitado. Ele continuou ouvindo os rogos das mesmas:

(...)Was wife to King Capaneus long ago/ That died at Thebes, accursed be the day!/ And we in our disconsolate array/ That make this sorrowful appeal to pity/ Lost each her husband in that fatal city/ During the siege, for so it came to pass./ Now old king Creon – O alas, alas!-/ The Lord of Thebes, grown cruel in his age/ And filled with foul iniquity and rage,/ For tyranny and spite as I have Said/ Does outrage on the bodies o four dead,/ On all our husbands, for when they were slain/ Their bodies were dragged out onto the plain/ Into a heap, and there, as we have learnt,/ They neither may have burial nor be burnt,/ But he makes dogs devour them, in scorn (...) (CHAUCER, 2003, 28).¹¹

Teseu se emocionou com as palavras daquelas pobres mulheres e jurou pela sua honra de cavaleiro que uniria todas as suas forças para punir Creonte, logo depois desfraldou sua bandeira e marchou contra Tebas junto com o seu exército naquele mesmo momento. Teseu ordenou que Hipólita e Emília continuassem o caminho para Atenas e ele próprio seguiu em busca do inimigo.

A luta foi vencida e o rei leva de volta com ele dois prisioneiros oriundos da alta nobreza de Tebas. Esses prisioneiros foram condenados a viver para sempre em terra inimigas sem terem a chance de serem resgatados. Um se chamava Arcita e o outro Palamon. Os dois ficaram presos em uma torre, que era a principal masmorra do castelo.

¹⁰ O Senhor, a quem a Fortuna fez glorioso / Na conquista e está enviando para casa vitorioso, / Não guardamos rancor da sua glória e dor / Mas, em vez peço misericórdia e alívio. / Tenha piedade de nossa angústia tristeza! / Alguma gota de piedade, na sua nobreza,/ Sobre nós mulheres infelizes que haja cair! / com certeza não existe entre todos nós / Que não era uma vez uma duquesa ou de uma rainha, / Embora infelizes agora, como pode ser visto verdadeiramente, / Graças a Fortuna e a roda traiçoeira dela / Que não sofre propriedade sobre a terra para sentir / Seguro, e, à espera de sua presença, nós, / Aqui no santuário da deusa Clemência, / Já aguardamos uma quinzena para o mesmo momento. / Ajude-nos, meu Senhor, encontra-se dentro do seu poder. (Tradução livre)

¹¹ Era a esposa do rei Capaneus há muito tempo / Que morreu em Tebas, maldito seja o dia! / E em nossa disposição desconsolados / que fazemos este apelo triste à piedade/ Cada uma delas perderam seus marido naquela cidade fatal / Durante o cerco, porque assim sucedeu / Agora velho rei Creon -. Oh Ai, ai - / o Senhor de Tebas, cresceu cruel / E cheio de maldade e raiva, / para tirania e apesar como tenho dito /Insulta os corpos dos nossos mortos, / De todos os nossos maridos, pois quando eles foram mortos / Seus corpos foram arrastados para a planície /Em uma pilha, e ali, como aprendemos,/ Eles não podem ter enterro nem ser queimado, / Mas ele faz os cães devorá-los, com desprezo.

Muitos anos se passaram dentro do contexto da narrativa e Chaucer apresenta para os leitores a bela Emília passeando pelo jardim em pleno mês de maio:

Year after year went by, day after day/ Until one morning in the month of May/
Young Emily, that fairer was of mien/ Than is the lily on its stalk of green./ And
fresher in her colouring that strove/, With early roses in a May-time grove/ - I know
not which was fairer os the two-/ Ere it was a day, as she wants to do,/ Rose and
arrayed her beauty as was right,/ For May will have no sluggardry at night./ Season
that pricks in every gentle heart,/ Awaking it from sleep, and bids it start,/ Saying,
'Arise! Do thine observance due!'/ And this made Emily recall anew/ The honour
due to May and she arose./ Her beauties freschly clad. To speak of those./ Her
yellow hair was braided in a tress/ Behind her back, a yard in length, I guess./ And
in the garden at the sun's uprising./ Hither and thither at her own devising./ She
wandererd gathering flowers, white and red./ To make a subtle garland for her head./
And like an angel sang a heavenly song (CHAUCER, 2003, 31)¹²

Lembrando que, no hemisfério norte, os dias, no tempo da narrativa, são dias quentes que aparecerem depois de um rigoroso inverno, os dias do mês de maio. Ainda no contexto da narrativa, Emília representa a mesma força vigorosa que tem o mês de maio, onde o sol renasce com valentia de um leão e a vida recebe mais brilho depois de um longo inverno. Os cabelos da bela Emília são dourados como a fortuna de grandes reis e as manhãs de verão, por onde passa ela afugenta o cinza da estação que se lhe antepôs.

O narrador descreve que o jardim onde passeava Emília era muito próximo da torre onde estavam presos os jovens tebanos, o primeiro a ver a beleza de Emília é Palamon que ao percebê-la apaixonou-se prontamente, logo o mesmo aconteceu com Arcita. Sobre o assunto dessa paixão instantânea comenta Capelão:

Quando um amante vê sua amada e ela convêm a seu gosto, o homem rapidamente começa a desejá-la em seu coração, e logo mais pensa nela praticamente o tempo todo e quanto mais pensa nela, mais se abrasa desse amor, até que todo o seu pensamento seja completamente invadido por esse amor. (CAPELÃO, 2000, p.8)

Apenas um simples olhar dos dois jovens foi suficiente para fazer nascer tamanha paixão e ainda criar uma rivalidade a partir da qual começaram a disputar o amor de Emília isso sem que ela soubesse que era alvo de tamanha afeição:

I trust you my secrets, make no doubt,/ Yet you would treacherously go about/ To
love my lady, whom I love and serve/ Ande ver shall, till death cut my heart's
nerve./ No, false Arcite! That you shall never do!/ I loved her first and told my grief
to you/ As to the brother and friend that swore/ To further me, as I have Said

¹² Ano após ano se passou, dia após dia/ Até que uma manhã no mês de maio/ Jovem Emília, que era a mais bela/
Do que o lírio em seu caule de verde/ E de face tenra e de uma coloração sem esforços/ Como rosas no início do
tempo de maio/ - Eu não saberia qual das duas era mais fresca/ E antes do dia, como ela fazia/ Rose se vestiu de
sua beleza como necessário/ Já que o mês de maio não gosta de preguiçosos/ A estação que chama em cada
coração gentil/ Despertando-lhe do sono, e as propostas que começar/ Dizendo: 'Levanta-te! Do teu respeito
devido!'/ E isso fez Emília lembrar de novo / A honra devida para maio e ela se levantara/ Suas belezas recém
vestidas. Para falar desses/ Seu cabelo amarelo foi trançado/ Atrás de suas costas, uma jarda de comprimento, eu
acho./ E no jardim o nascer do sol, /Andava de um lado para o outro/ Andando e reunindo flores, brancas e
vermelhas./ Para fazer uma guirlanda sutil para a cabeça, / E como um anjo cantou uma canção celestial.

before,/ So you are bound in honour as a knigh/ To help me, should is lie within
your might;/ Else you are false, I say, your honour in vain! (CHAUCER, 2003, 34)¹³

A resposta de Arcita não foi menos grosseira:

"You shall be judged as false", he Said, "not me;/And false you are, I tell you,
utterly!/ I loved her as a woman before you./ What can you say? Just now you
hardly knew/ Is she were girl or goddess from above! Yours is a mystical, holy
love,/And mine is love as to a human being (...)" (CHAUCER, 2003, 34)¹⁴

O fato de Palamon falar que vai servir a dama, como se serve um grande senhor feudal, aproxima a ideologia do amor cortês das práticas relacionadas ao feudalismo. Qualquer tipo de súplica amorosa é relacionado ao modelo feudo-vassálico e o uso da terminologia "minha senhora" é marca de requerimento: o homem está a serviço da dama como o vassalo está a serviço do seu senhor.

Arcita deseja ter Emília com sua amante mais do que qualquer coisa, ou seja, ele pretende receber em troca algum tipo de recompensa, seja ela qual for; um beijo, um olhar ou até mesmo a verdadeira união carnal. Portanto, há que se levar em conta que existe um grande processo a ser seguido se realmente o cavaleiro quer graças de boas damas: "(...) A petição amorosa deve estar sempre ligada ao valor pessoal. Aquele que deseja tornar-se amante de uma dama se mostrará leal e cortês, e dedicará toda a atenção a fazer elogio da amada (...)” (LE GOFF & SCHMITT, 2006, 49). Aos poucos a narrativa de Chaucer vai desmembrado e construindo os caminhos que o cavaleiro percorre para chegar a sua dama aparentemente intocável.

Essa inacessibilidade que torna a dama praticamente inalcançável se deve por vários motivos: ela pode ser casada; ou ter uma condição social diferente que a do homem que a corteja. Na lírica, a situação que se refere a um homem desejar uma mulher casada, já é considerada por si como uma relação virtualmente adúltera: a mulher casada é objeto de uma corte amorosa, faz-se da poesia o mensageiro enviado à ela, que se torna senhora da pena e do coração do poeta.

Mas as coisas começam a melhorar para Arcita quando ele é liberado: um nobre amigo do grande guerreiro Teseu pede-lhe pela liberdade do jovem Arcita e Teseu concorda com a

¹³ Eu confio em você meus segredos, sem dúvida, / Ainda que você traiçoeiramente/ Ame minha senhora, a quem eu amo e sirvo / Onde sempre servirei, até que a morte corte nervo do meu coração. / Não, falso Arcita! Isso você não fará! / Eu a amei primeiro e sinto muito por você / Quanto ao irmão e amigo que jurou/ Para me aprofundar, como eu já disse antes,/Então, você é obrigado a honrar como um cavaleiro / Para me ajudar, deve é mentir dentro de seu poder;/ E se você é falso, eu digo, a sua honra, em vão!

¹⁴ "Você deve ser julgado como falso", disse ele, "não eu;/ E falso é você, eu te digo, absolutamente! / Eu a amava como uma mulher antes de você./ O que você pode dizer? Você mal a conhecia/ Se ela era menina ou deusa de cima! O seu é um amor místico,/ E o meu é o amor de um ser humano”.

proposta de seu amigo, entretanto, Arcita jamais poderá voltar a Atenas e se caso descumprisse as regras seria imediatamente decapitado. Mas ao saber que seria solto, Arcita tem uma reação inesperada:

(...) “Alas the day that gave me birth!/ Worse than my prison is the endless earth,/ Now I am doomed eternally to dwell/ Not Purgatory, but in Hell./ Alas that ever I knew Perotheus!/ For else I had remained with Theseus./ Fettered in prison and without relief/ I still had been in bliss and not in grief./ Only to see her whom I love and serve,/ Though it were never granted to deserve/ Her favour, would have been enough for me. (CHAUCER, 2003, 36)¹⁵

Arcita vai ficar longe de sua amada, longe da mulher a qual ele pretende servir para sempre, e se caso isso não aconteça, ele prefere que a morte o abrace. Não estar perto de Emília para ele é o fim de tudo, o esquecimento total, uma morte da qual não há ressurreição. Arcita percebeu que seu castigo se tornou ainda pior do que estar dentro daquela prisão da qual estava sob jugo, pois ele ainda alimentava a esperança de obter alguma coisa dela por isso vivia no purgatório e partiria para o paraíso se Emília apenas olhasse para ele. Longe de sua dama, ele apenas morreria de amor.

Palamon se sente ameaçado: Arcita livre representa um grande problema, pois queria dizer que seu rival estaria livre para disputar o coração de Emília (que ainda continuava sem saber da existência desses jovens e que era alvo de tamanho amor) poderia retornar para Tebas reunir um grande exército e mover uma enorme guerra contra Atenas, com o objetivo de capturar Emília a fim de desposá-la.

Também há de se levar em conta o sentimento de Palomon nesse momento: ele se consome de ciúmes e angústia por saber que não poderá sair de sua prisão e disputar o amor de Emília com Arcita, que agora estava livre e poderia conquistar o coração da moça. Nesta altura da narrativa o cavaleiro que a narra apresenta uma espécie de questionamento, como se estivesse convidando os ouvintes de sua história a julgarem o caso dos jovens apaixonados:

I cannot tell you which had most to bear./ To put in shortly, Palamon th pale/ Lies there condemned to perpetual jail,/ Chained up in fetters till his dying breath;/ Arcita is exiled on pain of death/ For ever from the long-desired shore/ Where lives the lady he will see no more./ You lovers, here’s a question I would offer,/ Arcite or Palamon, which had most to suffer?/ The one can see his lady day by day,/ But he must dwell in prison, locked away./ The other’s free, the world lies all before,/ But never shall he see is lady more./ Judge as you please between them, you that can,/ For I’ll tell on my tale as I began (CHAUCER, 2003, 39)¹⁶

¹⁵ "Ai de mim no dia em que nasci!/ Pior que minha prisão é a terra sem fim,/ Agora estou condenado eternamente a habitar/ Não no Purgatório, mas no Inferno./ Nunca queria ter conhecido Perotheus! / Para que eu tivesse permanecido com Teseu./ Acorrentado na prisão e sem alívio/ eu ainda estava em êxtase e não em sofrimento./ Só de vê-la a quem eu amo e servo/ Ainda que eu nunca fosse concedido para ter seu merecer/ Seu favor, teria sido o suficiente para mim.

¹⁶ Eu não posso dizer-lhe que tinha mais como suportar./ Para encurtar o tempo, Palamon o pálido/ Lá estava condenado à prisão perpétua/ Acorrentado em grilhões até seu último suspiro;/ Arcita está exilado na dor da

A prática dos chamados “julgamentos de amor” (LE GOFF & SCHMITT, 2006, 51) era conhecida na nobreza medieval. Um exemplo muito claro desse processo pode ser encontrado no texto de André Capelão *Tratado do Amor Cortês*, a qual foi feito em meio a um mecenato favorável a criação literária e patrocinado por Maria da Champanhe, que motivou também a composição de *O Cavaleiro da Carroça*.

Segundo o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, coordenado por Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt:

(...) [o] *Tratado* de André Capelão, que define o amor cortês conforme o acesso permitido pelo nível social – ele é proibido aos clérigos e plebeus – para, em seguida, vincular-se ao amor perfeito, definido segundo os “julgamentos de amor” patrocinados por grandes damas (LE GOFF & SCHMITT, 2006, 51).

Com isso, se podem tecer algumas considerações sobre essa prática conhecida como amor cortês: em primeiro plano ela era observada como exclusividade da nobreza laica, sendo patrocinada por essa nobreza. E em segundo plano cabe ressaltar a relação desta literatura com a sociedade na qual nasceu.

Quando se trata do início dos textos de amor cortês, não se tem uma ideia unânime, pois há várias vertentes: o amor como sendo o de um cavaleiro por sua dama distante e inacessível; um amor mais carnal, que geralmente se estabelece a partir do adultério ou ainda por um casal de jovens que anseiam o casamento. Dessa forma, a ideologia que se encontra nessa prática incita a diversas mudanças, podendo ser diferente em cada região que se encontrava, como por exemplo, o sul e o norte da França.

Le Goff e Schmitt demonstram a dificuldade de uma definição:

Quanto aos romances, alguns casais ilustram perfeitamente a *fine amour* (Lancelote e Guinevere), mas não se pode falar de *fine amour* no âmbito de um casamento desejado e procurado. Mesmo na área d’oc¹⁷, a ideologia de Jaufré Rudel não é a do trovador Marcabru, e os que enclausuram a relação amorosa em modelos doutrinários não falam em nome dos que exprimem a súplica amorosa ou fazem-na exprimir por meio de seus heróis (LE GOFF & SCHMITT, 2006, 48).

Arcita e Palamon estão enquadrados na categoria que se remete aos amantes desafortunados que estão apaixonados por uma dama que se encontra distante deles e se torna objeto de culto de seu desejo. O sofrimento que o jovem Arcita sente pelo seu grande amor era tão imenso que ele acaba adoecendo por ficar longe de Emília, isso apenas pelo fato de ela estar longe de seu campo de visão. O autor fala do sofrimento de Arcita do seguinte modo:

morte /Longe da dama que ele não verá mais. / Vocês amantes, aqui está uma pergunta que eu iria oferecer, / Arcita ou Palamon, quem sofreu mais?/Um pode ver sua senhora todos os dias,/ Mas ele deve morar na prisão, trancado./ O outro está livre, o mundo encontra-se antes de tudo/ Mas nunca ele nunca mais verá a senhora./ Julguem como quiser, entre eles, como vocês puderem/ Pois eu vou te dizer como eu comecei o conto.

(...) To sum his misery,/ There never was a man so woe-begone,/ Nor is, nor shall be while the world goes on./ Meat, drink and sleep – he lay of all bereft,/ Thin as a shaft, as dry, with nothing left./ His eyes were hollow, grisly to behold,/ Fallow his face, like ashes pale and cold,/ And he went solitary and alone,/ Wailing away the night and making moan;/ And if the sound of music touched his ears/ He wept, unable to refrain his tears (CHAUCER, 2003, 39/40).¹⁸

Conforme Arcita foi adoecendo cada vez mais pela ausência de sua amada Emília, acabou ficando irreconhecível, portanto, tomou a decisão de voltar para Atenas com a esperança de que ninguém o reconhecesse, com isso poderia ficar perto de sua dama. Arcita disfarçou-se como um trabalhador, abrindo mão até mesmo de sua nobreza.

Essa nobreza geralmente se remete ao ponto chave dentro do amor cortês, pois se refere ao núcleo de romance. A posição social de qualquer cavaleiro era o que definia com quem ele se casaria de fato, assim como Arcita e Palamon faziam parte da alta nobreza, seria um motivo a menos para impedir o romance dos jovens.

No entanto, Arcita foi até a corte e ofereceu-se como serviçal, com isso, ele foi colocado para trabalhar como camareiro-mor de Emília, estando diretamente subordinado aos mandos da mesma. Seu trabalho como subordinado de Emília foi tão bem reconhecido que ele acabou conseguindo a confiança de Teseu, tornando-se assim seu escudeiro, o que aproximou ainda mais do único bem que poderia fazê-lo completamente feliz, Emília.

Já Palamon, ainda continuava definhando dentro da prisão com o coração coberto de dor e desespero, pois carregava consigo uma mágoa e uma grande angústia: a opressão do amor por saber que ficaria preso e não teria sua dama com ele e ter seu inimigo livre para roubar sua amada. Contudo, ele consegue escapar da prisão graças à ajuda de um amigo e então, ele foge o mais rápido possível da cidade, escondendo-se em um bosque nas cercanias. Palamon queria voltar para Tebas, pedir ajuda de seus amigos e com isso voltar para Atenas promovendo uma guerra e regastando Emília para ele.

Durante sua fuga, Palamon que estava escondido em um bosque, percebeu que Arcita se aproximava falando sozinho em sua extrema tristeza, pois mesmo estando próximo de Emília, ele não sabia como tornar esse amor realidade, já que seu único desejo era agradar sua dama: “Todos os meus outros sofrimentos, juntos, não teriam para mim importância alguma, se eu ao menos pudesse fazer algo para te agradar” (CHAUCER, 1988,26).

¹⁷ A *langue do 'c* é falada no sul da França, já a *langue d'oil* é falada no norte do país.

¹⁸ Para resumir sua miséria/ Nunca houve um homem tão sofrido/ Nem agora, ou enquanto o mundo continua/ Não comia mais carne, nem bebia e dormir/ Ele estava desprovido de tudo / Fino como um eixo, seco, sem nada./ Seus olhos eram ocos, horrível de se ver/ Seu rosto, era cinza pálido e frio/ Ele estava solitário e sozinho/ Lamentando a noite e gemendo;/ E o som da música tocada seus ouvidos / Ele chorou, incapaz de abster-se as lágrimas.

Nota-se que essa fala mostra claramente a posição de servidão de um cavaleiro para com sua dama. Esclarece que o amor perfeito precisa de fato passar uma grande sequência, em que há etapas a serem vencidas, esperar depois de um longo percurso e, aquele que ama deve contentar-se em apenas servir e esperar.

Ou seja, antes de atingir sua alegria final, deve passar por provações, cuja principal é ver-se longe de sua dama que nem sequer lhe dirigiu um olhar. Para o amante só resta esperar admirando e adorando de longe. É bom deixar claro que dentro do amor cortês existem várias etapas a serem seguidas, essas etapas são necessárias para o melhor relacionamento do homem para com sua dama. Capelão cita essas etapas:

O primeiro grau consiste em dar esperanças; o segundo, na oferta do beijo; o terceiro na fruição dos abraços mais íntimos; o quarto, na entrega integral da pessoa. Portanto, é necessário haver uma gradação estrita que leve ao objetivo supremo; gradação que o amante não poderia transgredir sem infringir o código cortês; quanto à senhora só deve entregar proporcionalmente aos méritos do amado, por graus e segundo processos previstos (CAPELÃO, 2000, XLIV).

O ciúme do jovem Palamon era tão avassalador que quando ouviu seu antigo companheiro de prisão falando sobre angústia de não conseguir conquistar Emília, não conseguiu se manter em silêncio. Em seguida, revelou-se a Arcita, seu rival no amor de Emília, e propôs que se realizasse um duelo de morte entre eles para definir quem realmente era digno de tamanho amor. Arcita sem hesitar aceita o desafio e eles marcam o duelo para o próximo dia.

O duelo é narrado da seguinte forma:

Each of them gave his help to arm the other/ As friendly as a brother with his brother;/ And after that with Spears af sharpened strength/ They fought, each other at amazing length./ You would have thought, seeing Palamon engage,/ He was a lion fighting-mad with rage./ Arcite a cruel Tiger, as they beat/ and smote each other, or as boars that meet/ And froth as White as foam upon the flood./ They fought till they were ankle-deep in blood (CHAUCER, 2003, 47)¹⁹

Depois de tamanha batalha e dor, os dois cavaleiros são encontrados por Teseu que decide por prendê-los. Teseu não reconhece nenhum dos dois jovens e lhes ordena que digam seus nomes. Palamon apresenta a ambos dizendo que os dois merecem morrer: “Nós dois merecíamos morrer, dois homens miseráveis, vossos cativos. Cada um incumbido de dar cabo da vida do outro” (CHAUCER, 2003, 48). Os dois cavaleiros já estão extremamente cansados

¹⁹ Cada um deles deu sua ajuda para armar o outro/ Amigavelmente como irmãos;/ E depois disso com suas lanças afiadas / Eles lutaram, um com outro incrivelmente/ Você teria pensado, vendo Palamon envolver,/ ele era um leão lutando louco de raiva,/ Arcita um tigre cruel, já que eles lutavam / E feriram-se um ao outro, como javalis/ E espumavam como uma espuma branca sobre o dilúvio./ Eles lutaram até ter sangues nos tornozelos.

de lutar e sofrer por um amor não correspondido e Palamon fala a Teseu a razão pela qual os dois lutavam com tanta paixão – Emília.

Ao descobrir quem era os dois jovens que faziam parte da luta, Teseu decretou pena de morte para ambos, entretanto a rainha Hipólita interveio dizendo ser desnecessário matar os dois cavaleiros, pois os ambos eram da alta nobreza, e a causa de tamanho sofrimento era o amor. Nota-se aqui a influência da ação feminina na trama da história contada pelo cavaleiro. No livro *A construção da Figura Religiosa no Romance de Cavalaria*, Márcia Maria de Medeiros explica essa situação:

No espaço do maravilhoso, as mulheres também ocupam um espaço importante. São elas que, disfarçadas como donzelas misteriosas possibilitam as edificantes aventuras dos cavaleiros (...). Seja como senhora do castelo, seja como demônio feminino, a mulher aparece com destaque no imaginário bretão como a dizer, através de símbolos, que o tempo do rei Artur reflete o tempo das fadas de Avalon, onde a mulher, com seus mistérios e sua magia comandava o circo da natureza (MEDEIROS, 2009, 127).

Teseu propõe que os dois jovens apaixonados por Emília partam sem nenhum tipo de rancor ou reserva e que encontrem cem cavaleiros para lutarem ao seu lado, com o objetivo de disputar Emília em um torneio, prometendo assim a mão da jovem aquele que conseguisse destruir o oponente ou o expulsasse da arena de batalha.

No livro *Guilherme Marechal, ou Melhor cavaleiro do Mundo*, Georges Duby declina sobre o papel que as mulheres tinham nas justas, qual seja: “(...) excitar os guerreiros à maior valentia” (DUBY, 1987, 58). Entende-se que quando os homens estão em batalha lutando apenas por um olhar eles lutam com mais fervor, com vontade de impressionar a dama que os assiste.

Aqui chama a atenção o seguinte fato: a bela Emília que é objeto de amor dos dois cavaleiros não foi questionada se realmente queria ser mulher de qualquer dos dois. Em uma passagem da história ela fala que não quer pertencer a ninguém:

(...)/ Goddess of virgins that from long ago/ Hast known my heart, and knowest my desire,/ As I may Shun the vengeance of thine ire/ Such as upon Acteon once was spent./ Thou knowest well, O chaste omnipotent,/ That I would be a virgin all my life/ And would be neither mistress, no, nor wife,/ I am, thou knowest, of thy company,/ A huntress, still in my virginity,/ And only ask to walk the woodlands wild,/ And not to be a wife or be with child,/ Nor would I know the company of man (CHAUCER, 2003, 64/65)²⁰

²⁰ Deusa das virgens que desde há muito tempo/ Conhece meu coração, e conheces o meu desejo/ Como posso evitar a vingança da tua ira / Tal como em cima de Acteon já foi caída,/ Tu sabes bem, ó onipotente casta,/ Que eu seria uma virgem toda a minha vida/ E não seria nem amante, não, nem esposa,/ Eu sou, tu sabes, da tua companhia,/ A caçadora, ainda em minha virgindade,/ E só pedir para andar pelas florestas selvagens,/ E não para ser uma esposa ou estar com uma criança,/ Nem conhecer a companhia do homem.

Emília deseja ficar livre, sem as amarras de um casamento. A liberdade que de fato ela deseja está fora de cogitação, pela simples razão de ela ser uma mulher. Quando o amor vem apenas do amante e a dama não o deseja ou não se sente pronta para casar, se tem uma classificação de paixão não recíproca que se pode chamar de “amor singular” (CAPELÃO, 2000, 7). Os desejos que ela tem referente ao casamento são desejos a que apenas os homens tinham direito: “(...) amo a caça, a montaria, e errar pelos bosques selvagens” (CHAUCER, 1988, 36). As vontades que foram citadas acima são apenas de liberdade masculina, os homens tem direitos muito mais abrangentes que os das mulheres, que ficavam confinadas ao espaço privado.

Nem quando Teseu concede sua mão em casamento a Palamon, Emília se manifesta. Portanto, cabe aqui uma pergunta: seria o amor cortês uma espécie de promoção da figura feminina?

Georges Duby diz que não. Para ele aconteceu, de fato, uma promoção da condição feminina assim como houve também uma qualificação da condição masculina de forma que a distância entre os dois sexos permaneceu exatamente igual:

(...) as mulheres continuaram sendo ao mesmo tempo temidas, desprezadas, submissas, do que, aliás, a literatura de cortesia dá testemunho em alto grau. Não, eu penso nesse movimento que fez então com que o indivíduo, a pessoa, se libertasse do grupo, do gregário; penso naquilo que, emanando dos centros de estudo eclesíasticos, consistia numa espécie de troco entregue a sociedade mundana (...) (DUBY, 1989, 61/62).

A herança cortês se traduz na inquietação de uma sociedade que tenta manter uma determinada imagem de si mesma e com sugestão de uma possível situação que mudasse e envolvesse o jovem aspirante ao amor, sua dama e o marido desta em um triângulo amoroso, sugere tensões implícitas entre uma sociedade normatizada e regrada e a sociedade que desfruta dessas obras. De acordo com o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*:

(...) o amor cortesão permanece, ainda hoje, como objeto de avaliações e abordagens interpretativas muito vivas. Entre as mais recentes, a erótica cortesã foi vista como uma “técnica sutil de não amar”, uma maneira de dizer o amor “para não fazê-lo”, numa palavra, medo da mulher diante de quem o homem mostraria a insuficiência da própria sexualidade, “a *fine amour* como arte de distanciar as mulheres pelas palavras” (...) (LE GOFF & SCHMITT, 2006, 54).

Também há que se destacar, portanto, que o conhecimento relacionado à sociedade na qual o modelo cortesão foi elaborado, aceito e estabelecido enquanto forma literária mostra que superioridade da mulher da qual trata esse tipo de literatura é completamente imaginária, o que quer dizer que somente Lancelote ficava na mansidão quando contemplava o pente de Guinevere.

Nesse contexto, não há dúvidas que o homem vira servo de sua amada, o processo para se entregar de fato a mulher que ele ama é longo e demorado, formando-o de fato, um criado. Portanto:

Estão presentes todos os elementos de uma sonhada coesão social, e o contrato vassálico libera os mecanismos do discurso amoroso, mas ele aparece aqui como um jogo a serviço das relações entre o feminino e o masculino (LE GOFF & SCHMITT, 2006, 54).

É preciso lembrar que esse jogo era masculino, sendo os homens seus donos. Isso fica extremamente claro quando é negado a Emília o direito que ela tem de ter sua liberdade. Uma mulher dentro da questão do amor cortês domina o homem até quando ele luta e se entrega por esse amor, já as decisões feitas sempre são decididas por homens. Emília sem ter voz na questão que envolve essa grande decisão em sua vida, ouve da boca da deusa da caça, Diana, as seguintes palavras:

My daughter, cease your heaviness./ For thee the Gods on high have set their term,/ And by eternal Word and writ confirm/ That thou shalt be espoused to one those/ That have for thee endured so many woes./ But unto which of them I may not tell./ Longer I cannot tarry, fare thee well./ And yet the fires of sacrifice that glow/ Upon my altar shall, before thou go./ Make plain thy destiny in this for ever (CHAUCER, 2003, 66)²¹

E finalmente chega o grande dia de luta entre os jovens guerreiros. No campo de batalha depois de muita luta e sofrimento, Arcita finalmente vence Palamon. Mas, os deuses tinham reservado outro destinado para Arcita: “Do solo emergiu uma fúria/ Mandada por Plutão a pedido de Saturno./ O cavalo de Arcita assustou-se e pulou de lado/ E ele foi varrido/ Da sela e jogado ao chão/ Onde ficou como se estivesse morto” (CHAUCER, 2003, 75)

Nessa parte se tem uma explicação dada por Christopher Brooke, no livro *O Casamento na Idade Média*: Arcita é um guerreiro servidor do deus Marte, que disputava com Vênus, da qual Palamon é servo fiel, para saber qual dos dois seria o vencedor da disputa que tinham como objeto final Emília (BROOKE, 1991, 185). Já entre os deuses, cada qual queria dar a vitória para ao seu servo, contudo, Vênus recorreu a Saturno para que este lhe ajudasse a conseguir o seu intento, que era dar a vitória a Palamon.

Arcita foi ferido gravemente e nada se pode fazer pelo jovem tebano e com isso toda Atenas caiu em lágrimas à sua morte. Ele teve o respeito merecido e foi cremado com todas as pompas dada a sua condição nobre e uma profunda tristeza caiu sobre Emília e Palamon, que

²¹ Minha filha, deixará sua angústia./ Para ti os deuses do alto tomaram uma decisão./ E por Palavra eterna será confirmada/ Que tu serás desposada com um daqueles/ Que por ti suportou tantas desgraças./ Eu não posso demorar, Adeus a ti. / E ainda os fogos do sacrifício brilham/ Ao meu altar, antes de você ir./ Façam seu destino para sempre.

compareceu ao enterro com a “(...) barba desalinhado, cabelos cobertos de cinza,/ E veste pretas salpicadas de lágrimas” (CHAUCER, 2003, 80). Aquela era a “(...) A mais desconsolada de toda a companhia” (CHAUCER, 2003, 80).

Passado algum tempo depois de todo o sofrimento causado pela morte de Arcita, Palamon e Emília ainda continuavam sentindo extrema tristeza, todavia, Teseu em sua extrema sabedoria colocou para ambos a ideia de que tudo que existe um dia irá morrer. Mas o objetivo de Teseu era que os dois jovens esquecessem tal tristeza e se casassem. Isso pode ser percebido na citação que segue:

Sister, he Said, it has my full assent,/ And is confirmed by this my parliament,/ That gentle Palamon, your own true knight,/ Who loves and serves you, heart and soul and might,/ And always has since first he saw your face./ Shall move you to feel pity, gain your Grace/ And so become your husband and your lord./ Give me your hand, for this is our award./ Let us now see your womanly compassion./ By God, he's a king's nephew! Were his fashion/ No more than os a knight-bachelor,/ What with the years he served and suffered for your love (unless his sufferings deceive me)/ He would be worth considering, believe me./
A noble mercy should surpass a right./ And then he Said to Palamon the knight,/ I think there needs but little sermoning/ To gain your own assent to such a thing./ Come near, ant take your lady by the hand./ And they were joined together by the band/ Thar is called matrimony, also marriage./ By counsel of the Duke and all his peerage./ And thus with every bliss and melody/ Palamon was espoused to Emily, And God that all this wide, wide world has wrought,/ Send them his love, for it was dearly boughth!/ Now Palamon's in joy, amid a wealth/ Of bliss and splendour, happiness and wealth./ He's tenderly beloved of Emily/ And serves her with a gentle constancy,/ And never a jealous word between them spoken/ Or other sorrow in love unbroken (CHAUCER, 2003, 85)²²

Novamente vem à tona ideia de servidão feudal, um laço forte de vassalagem que se cria entre uma dama e o aspirante ao seu amor. Portanto, é preciso perceber que a questão mais forte do amor cortês vai além desse processo: no âmbito que se refere ao amor cortês, nas situações que se remetem a ele, estabelece-se uma questão de culto. A necessidade que nasce entre um homem e uma mulher que foram entrelaçados pelo amor, vai além da morte ou da existência do homem que não se diz pronto para ficar longe de seu amor. Há uma

²² Irmã , disse ele, que tem o meu pleno assentimento./ E é confirmado por este meu parlamento,/ Que o gentil Palamon , seu próprio cavaleiro de verdade,/ Que ama e serve-lhe de corpo e alma e força, /E sempre , desde então, quando vi seu rosto pela primeira vez, / Quer levá-la a sentir pena, ganhar a sua graça / E assim tornar-se seu marido e seu senhor. / Dê-me sua mão, pois este é o prêmio./ Vamos agora ver a sua compaixão feminina./ Por Deus, ele é sobrinho de um rei!/ Não mais o cavaleiro solteiro./ Que com os anos que serviram e sofreram pelo seu amor (a menos que seus sofrimentos me enganaram)/ Ele valeria a pena considerar , acredite. / A misericórdia nobre deve ser única./ E então ele disse para Palamon o Cavaleiro, / Eu acho que deve falar pouco/ Para obter o seu próprio assentimento das coisas. /Chegue mais, pega a mão da sua senhora./ E eles foram unidos em matrimônio/ Pelo consentimento do Duque,/ E toda a sua nobreza./ E, assim, com toda a felicidade e melodia / Palamon desposada Emília, e Deus que tudo isso se prolongue,/ Envie-lhes seu amor! / Agora Palamon está em alegria, e em meio a riqueza/ De felicidade e esplendor, felicidade e riqueza. / Ele ama ternamente Emília/ E a serve com uma constância suave, / E nunca uma palavra ciúmes entre eles foi dita / Ou outra tristeza no amor inquebrantável.

submissão do homem que se torna inexplicável. Nesse contexto, o amante pode ficar sujeito a uma imagem fascinante qual seja a bela Emília passeando pelo jardim.

Percebe-se que tanto Arcita quanto Palamon foram tocados pelo amor, o que fez com que os dois jovens lutassem perdidamente por uma mulher, eles perceberam apenas com um olhar, que não podiam viver sem ela. A paixão assume tonalidades quase místicas, e com isso se torna uma questão de dúvidas para o amante que tenta desesperadamente conseguir resultados que afirmem que ele tem um sinal para prosseguir com esse amor. Mesmo com todos os obstáculos, permanecer longe de sua amada é como morrer. André Capelão em seu livro *Tratado do Amor cortês* explica que obter o resultado de amor é sempre uma preocupação, assim como foi com Palamon e Arcita:

Fácil é ver que o amor não é uma paixão. Isto porque angústia nenhuma é maior que provocada por ele, pois o enamorado está sempre no temor de que sua paixão não atinja o resultado desejado e de que seus esforços sejam abalados (CAPELÃO, 2000, 7).

Para aquele que ama nada pode ser comparado ao ato de amar, e o verdadeiro amante, assim como Arcita e Palamon, abriria mão de toda e qualquer riqueza ou ser privado de tudo que o espírito humano considera como indispensável à vida para estar ao lado de quem ama. Pois não haverá bem maior sobre os céus que o homem não queira mais do que o sentir e experimentar que é o amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito se pode dizer sobre a influência dentro da escrita de Geoffrey Chaucer na literatura inglesa em geral, por isso é necessário considerar *The Canterbury Tales* como uma das maiores obras primas do universo medieval.

Entende-se também, a importância linguística que a obra de Chaucer causou na época, a mudança do Francês/Latim como língua de clemência para o Inglês que era considerado como uma língua em desuso, falada apenas por aqueles que não faziam parte da burguesia, assim abrindo espaço para o *Morden English*. Não há como não considerar a influência que outros autores vão sofrer depois de Chaucer.

Ao que se refere ao amor cortês dentro da narrativa, compreende-se uma luta que, em muitos casos torna-se fatal como o caso de Arcita e Palmon, apenas para desposar uma mulher que para o cavaleiro é como uma deusa que ele precisa amar e proteger. Esses artifícios são uma consequência do que a literatura e seu universo fantástico podem oferecer.

Emília representa, dentro do poema, toda feminilidade que existe, por um lado, porém, observa-se, logo no final da obra, quando a personagem descobre que os jovens cavaleiros estão dispostos a lutarem por ela, que é contra essa luta e que seu corpo e seus ideais pertencem à deusa a quem ela adora e a caça.

De certa forma, essa feminilidade de Emília não segue o mesmo padrão de várias donzelas que surgem dentro da literatura até então. Emília possui o espírito de uma lutadora, que tenta buscar o seu ideal. O que a lhe retira de uma posição de escolha ao não aceitar que os jovens lutem por ela é justamente o fato de a mesma ser uma mulher. A partir do momento que Palamon a desposar, sua condição submissa como mulher tem que ser seguida. O que causa uma contradição, já que durante todo o poema, Arcita e Palamon, muitas vezes, preferem a morte a perder Emília, fazendo com que a jovem tenha um poder mais forte do qualquer presença masculina.

Arcita e Palamon são, como o próprio narrador diz, um leão e um tigre dispostos a se mutilarem pelo o amor da jovem Emília. Os dois cavaleiros são a grande chave de destaque para esse trabalho, criando a todo o momento o que se denomina “amor cortês”, constroem toda a narrativa com alicerces de todo o processo de busca pelo amor perfeito.

Todo o processo que o cavaleiro precisa para ter sua dama, logo no final do livro *O Tratado do Amor Cortês*, André Capelão, afirma que inúmeras coisas sobre esses processos, entretanto, o mais considerável a se destacar nesse trabalho que se remete ao amor, é que o

amor é injusto e que tende-se considerar que ele em muitos casos, não existe (CAPELÃO, 2000, pg.208).

REFERÊNCIAS

- BRAET, H. & WERNER, V. **A Morte na Idade Média**. São Paulo: USP, 1996.
- BROOKE, C. **O Casamento na Idade Média**. Portugal: Europa-América, 1991.
- BURGESS, A. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1999.
- CAPELÃO, A. **Tratado do Amor Cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CEVASCO, M. E. & SIQUEIRA, V. L. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1993.
- CHAUCER, G. **Contos da Cantuária (COMPLETAR)**, 1988.
- DUBY, G. **Guilherme Marechal, ou o Melhor Cavaleiro do Mundo**. São Paulo: Graal, 1987.
- DUBY, G. & PERROT, M. **História das mulheres no ocidente**. Vol. 2, Porto: Afrontamento, 1990.
- DUBY, G. **Idade Média, Idade dos Homens**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GINZBURG, C. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- HUIZINGA, J. **O Declínio da Idade Média**. Portugal: Ulisséia, 1996.
- LE GOFF, J. & SCHMITT, J. C. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2006.
- LE GOFF, J. **Uma Longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- MEDEIROS, M. M. **A Construção da Figura Religiosa no Romance de Cavalaria**. Dourados: UFGD, UEMS, 2009.
- MEDEIROS, M. M. Concepções Historiográficas sobre a Morte e o Morrer. In: **Revista Outros Tempos** (on line) vol 5, número 6, dezembro 2008.
- SALOMAO, J. **A Estética da Morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.
- SPINA, S. **A Cultura Literária Medieval**. São Caetano: Ateliê Editorial, 1997.
- TROYES, C. **O Cavaleiro da Carroça**. Portugal: Edições 70, 1996.
- VIZIOLI, Paulo: Chaucer: **Os Contos de Cantuária** (trad.). São Paulo, T.A. Queiroz, 1988.

