

# A REPRESENTAÇÃO DA SUBJETIVIDADE DA IDADE MÉDIA À RENASCENÇA

## MIMESIS OF SUBJECTIVITY FROM THE MIDDLE AGES TO THE RENAISSANCE

Carlos Roberto Ludwig <sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta alguns elementos históricos, culturais e literários importantes para compreender o surgimento da subjetividade a partir da Idade Média. Discutimos que Shakespeare não inventou subjetividade sozinho, como Bloom (2001), Fineman (1986) e Greenblatt (1984) propõem em suas obras. Da mesma forma que Dante, Augustine e Montaigne, ele introduziu a mimesis de subjetividade em particular no drama e essa foi sua maior contribuição na literatura. Esses autores descreveram sentimentos, sensações, pensamentos e ansiedades interiores em sua obra. Shakespeare desenvolveu a mimese da subjetividade circunscrito em um processo contínuo de desenvolvimento da subjetividade, que provavelmente começou na Idade Média.

**Palavras-chave:** Representação da Subjetividade. Surgimento da Subjetividade. Literatura na Idade Média e Renascença.

**Abstract:** This essay presents some historical, cultural and literary elements which are useful in understanding the emergence of inwardness from the Middle Ages onwards. We discuss that Shakespeare did not invent inwardness by himself as Bloom (2001), Fineman (1986) and Greenblatt (1984) propose in their works. Like Dante, Augustine and Montaigne, he introduced a mimesis of inwardness specifically in the drama and that was his greatest achievement in literature. These authors depicted inward feelings, sensations, thoughts and anxieties in their work. Shakespeare developed the mimesis of inwardness circumscribed in an ongoing process of the development of inwardness, which probably started in the Middle Ages.

**Keywords:** Mimesis of Subjectivity. Emergence of Subjectivity. Literature in the Middle Ages and Renaissance.

## Introdução

Este artigo apresenta uma discussão sobre a autenticidade de Shakespeare da criação e representação da subjetividade. Embora este artigo argumente que Shakespeare não inventou subjetividade sozinho, tal argumento não diminui sua importância e qualidades na tradição literária. Pelo contrário, o texto discute as tendências míticas e idealizantes que consideram, sem argumentos convincentes, a autenticidade de Shakespeare na criação da subjetividade. Dessa forma, situa literariamente e historicamente o lugar de sua obra em relação a outros autores no tocante à representação da subjetividade.

Com efeito, Shakespeare não criou subjetividade sem estabelecer diálogo com uma tradição anterior. Apesar disso, aprofundou a mimesis da subjetividade criando recursos miméticos inovadores para representá-la no drama. Assim, o problema da subjetividade é bastante específico em Shakespeare. Não é o que propuseram Greenblatt (1984), Fineman (1986) e Bloom (2001). As suposições de Fineman (1986) sobre a invenção da subjetividade poética nos sonetos pretendem discutir o problema, mas seu argumento é bastante obscuro, bem como desconsidera que na tradição literária anterior a representação da subjetividade já era evidente. Ele não responde a pergunta; ao contrário, ele apenas cria uma análise específica dos sonetos que não contextualiza o problema num cenário mais amplo.

Juntamente com isso, pode-se argumentar que a mimesis do espaço interior já foi percebida, pelo menos de maneira minimalista, na literatura grega e romana. De fato, Karen Newman (1985) argumenta que o drama grego e romano representavam a vida interior das personagens, ou a sua vitalidade através da retórica da consciência. A retórica da consciência é definida como rupturas linguísticas, usos de pronomes de eu / você para se referir ao sujeito, solilóquios com traços de diálogo e o debate interior das personagens para expressar a sensação de vitalidade no drama. De acordo com ela,

Discursos quais características manifestas do diálogo, como os que analisamos em *Medida por Medida* de Shakespeare, em Menandro e até mesmo em Plauto, criam ou representam uma vida interior, independentemente de quão tipicamente eles possam codificar informações sobre sexo, posição social, fortuna ou idade (NEWMAN, 1985, p. 52).

Assim, as origens da introspecção não ocorreram na Renascença, mas de alguma forma em algum momento histórico anterior. Shakespeare introduziu em seu drama a representação de subjetividade, assim como outros autores introduziram recursos miméticos em suas obras. Por exemplo, Montaigne criou uma forma literária inovadora em seus ensaios; antes disso, o trabalho meticuloso de Agostinho, que analisou seus sentimentos mais íntimos em suas *Confissões* (AGOSTINHO, 2008) é um dos primeiros momentos do surgimento da subjetividade. Da mesma forma, Dante representou, pela primeira vez, um desejo latente em sua *Vita Nuova*. A autenticidade de Shakespeare é, na verdade, aprofundar a mimesis da subjetividade e sua qualidade especificamente no *drama*, indo além de seus contemporâneos, como Marlowe, Webster e Kyd. Sugiro que Shakespeare partiu de um desenvolvimento da subjetividade pré-existente na Idade Média até a Renascença. Vale a pena demonstrar aqui que, quando Shakespeare começou a escrever, subjetividade era um desenvolvimento contínuo nas obras literárias. É digno de nota colocar a mimesis inovadora de subjetividade de Shakespeare no drama em oposição ao desenvolvimento anterior da história literária.

Em Shakespeare, Montaigne, Agostinho e Dante, a linguagem e os recursos miméticos desviam da tradição literária anterior. Eles mudaram a linguagem e a estrutura dos gêneros literários, devido a uma necessidade intrínseca para a representação da subjetividade, um espaço interior de sentimentos, pensamentos, idéias e angústias. A linguagem e estrutura do poema, ensaio, confissão e drama foram remodeladas para representar a subjetividade. Para capturar as dimensões mais profundas, esses autores tiveram que desenvolver novos recursos estilísticos: os silêncios, não-ditos, um estilo bastante flutuante e rupturas sintáticas em suas

formas literárias. A mimesis da subjetividade precisava de novas formas literárias que fossem capazes de transmitir as constelações imaginárias, flutuações interiores de sentimentos, emoções, idéias, pensamentos de sujeito.<sup>1</sup>

Assim, este artigo apresenta algumas considerações que demonstram que a noção de subjetividade teve suas origens na Idade Média ou mesmo anteriormente,<sup>2</sup> em particular a partir dos detalhes reveladores da *História da Vida Privada* de Ariès e Duby (2009). Eles demonstram o desenvolvimento social e cultural de individualidade e subjetividade nessa época. Depois disso, a leitura de Harrison da *Vita Nuova* de Dante, em seu livro revelador *The Body of Beatrice* (1988), demonstra a representação dos desejos interiores do poeta num “ponto cego”, projetado primeiro no corpo de Beatrice e depois na criação literária de Dante. A partir dessas considerações, argumento que Shakespeare não criou a subjetividade, mas aprofundou os recursos miméticos no drama e na tragédia, considerando que já a representação da subjetividade já era patente na obra de Dante e nas *Confissões* de Santo Agostinho (2008).

## O Surgimento da subjetividade a partir da Idade Média

Phillipe Ariès e Georges Duby, em sua obra clássica *História da Vida Privada II: Revelações do Mundo Medieval* (2009), afirmam que a subjetividade tem suas origens no final da Idade Média. Ariès e Duby analisam o surgimento das primeiras imagens da subjetividade em formas de expressão culturais, tais como as autobiografias, crônicas, narrativas de viagem, livros de orações, bem como na poesia de Dante e Petrarca. Assim, surgiram ficções de subjetividade, que se concentraram na contemplação interior do eu. Tal surgimento foi causada pela consciência do eu como um indivíduo cuja identidade poderia ser delimitada pela solidão e pela reclusão da sociedade (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 388). Tal contemplação foi possibilitada pela leitura solitária, reclusão, sonhos e peregrinações ascéticas. Por exemplo, a representação de um mundo onírico em formas literárias permitiu a mimesis de dimensões mentais através de um “eu desdoblado” que buscava o amor, a aventura e a descoberta divina. A representação ficcionalizada do eu criou o surgimento de uma “subjetividade da sedução” que inaugurou a “delimitação do território do indivíduo” no final da Idade Média (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 388). Tais textos insistiam obsessivamente no tempo, a “percepção de um tempo perdido”, numa espécie de luto pelo tempo perdido (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 388). Houve um esforço para insistir em recuperar a memória perdida, o tempo perdido, o paraíso perdido.

Consequentemente, o indivíduo poderia, pela primeira vez, determinar seu próprio destino e modo de vida. O indivíduo ficcional como os jovens amantes e cavaleiros errantes foram levados por seus desejos e partiram para uma longa jornada entre florestas e paisagens. Assim, eles poderiam se debruçar e revelar seus sentimentos interiores, emoções, pensamentos, inquietação e sofrimento. Tal reclusão e contemplação só eram possíveis em um estado de isolamento e absorção, buscando um estado interior de sonho e distanciamento (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 389). Portanto, a escrita permitiu o surgimento do sujeito que expôs confissões dolorosas e exaltadas do eu interior.

No entanto, tal representação do “sujeito pretensiosamente único” é, na verdade, um “eu” bastante universal (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 390). Esse eu é constituído por imagens e *leit-motifs* repetidos e preestabelecidos, através dos quais o indivíduo só poderia representar uma idéia abstrata e imaginária do eu na poesia e na narrativa. O eu poético e narrativo estava no “regresso eterno” às suas origens naturais e era obsessivamente atraído por sua própria representação (2009, p. 390). No mesmo sentido, o imaginário literário era obcecado pela busca de uma identidade perdida, que precisava ser descoberta e examinada. Foi artificialmente masca-

<sup>1</sup> Vale notar que as tradições literárias e artísticas sempre desenvolveram a representação de sentimentos, emoções, sensações e da subjetividade em geral em um gênero específico que conseguisse contemplar a subjetividade e os meandros da mente humana. Tais desenvolvimentos se deram na poesia, no drama, no romance (LIRA, 2015), no conto, bem como nas mídias contemporâneas como cinema (FALCÃO; BUENO, 2017; LUDWIG, 2017; SOUSA, 2016) e até em adaptações para histórias em quadrinhos (FREITAS, 2017).

<sup>2</sup> O objetivo aqui não é analisar a subjetividade da literatura grega e romana, mas destacar o surgimento desse fenômeno na Idade Média, que será importante para a configuração a mimese da subjetividade no drama de Shakespeare.

rado apenas para ser visto no jogo de identidade (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 396).

Além disso, houve um intenso sentimento e desejo de busca pela solidão durante a Idade Média. Os cristãos primevos buscavam a reclusão no deserto como um meio de alcançar a divindade e a pureza da alma. Consequentemente, rejeitavam o corpo, sentimentos, paixões e emoções. A atitude acética de abandonar a cidade para viver isolada no deserto era percebida como um gesto surpreendente por meio do qual eles poderiam definir o eu como um local privado. Assim, o cristianismo primitivo e sua ascese eram um florescimento da representação e da teatralização da subjetividade. Viver além dos limites da cidade e dos limites conhecidos da terra era uma maneira de criar uma civilização no deserto. A vida monástica e ascética foi um dos primeiros momentos do reconhecimento de um espaço interior, espaço este que precisava ser suprimido à força. Uma vez que os ascetas negavam o corpo, a vida sexual, o prazer e o desejo, impunham sobre seu corpo e sua mente o sofrimento, castigo, a abstenência de comida e bebida, e buscavam a contemplação, especialmente a contemplação interior no silêncio absoluto da noite (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 532). Assim, tal negação e abstenência significavam a rejeição de um espaço interior, que imaginavam impregnado de sentimentos, pensamentos e maus desejos, os quais ameaçava dominar o indivíduo e a pureza da alma. A rejeição de tais sentimentos foi uma reação obsessiva à percepção de uma vida interior enigmática surgindo no corpo.

Da mesma forma, Peter Brown (1995) argumenta que, no cristianismo primitivo, a renúncia ao prazer material e corporal foi intensamente praticada por monges ascéticos e anacoretas a partir do século II d.C. Tal renúncia é devida à busca da purificação do corpo e da alma como uma forma mística de alcançar a divindade. A rejeição dos prazeres, assim como do corpo, foi causada pela consciência sempre crescente de que o “eu” era um ser sexual, que mantinha vivo o fantasma sexual, expondo as zonas “rebeldes” do ser humano (BROWN, 1995, p. 285). Privilegiavam a alma como um locus de racionalidade e santidade, mas repudiaram o corpo como o lugar da maldição e do pecado. Portanto, o isolamento dos monges sinalizava, através dessa denegação do corpo, as dimensões negativas interiores, que não podiam ser controladas. A rejeição dessas dimensões internas e a busca da divindade através da contemplação subjetiva eram, portanto, uma reação social à percepção da subjetividade. Embora não fossem conceituada ou discutida na literatura e na filosofia da época, a subjetividade era reconhecida, mas percebida negativamente.

Ariès e Duby (2009) argumentam que a “invenção do sujeito” surgiu na Idade Média, especificamente nos séculos XIV e XV. De acordo com eles,

A escrita privada ou escrita sobre o privado introduziu inquestionavelmente, à medida que as evidências aumentam, uma profunda mutação na atitude dos indivíduos em relação aos grupos familiares e sociais aos quais pertencem: uma preocupação em transmitir, pelo menos descrevendo fenômenos vivenciados, que gerações anteriores silenciavam (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 553).

Embora surgissem esses primeiros traços da subjetividade durante a Idade Média, escrever sobre o eu era limitado a uma pequena quantidade de pessoas. Nesse sentido, parece que a subjetividade foi percebida em atitudes sociais. Além disso, “o indivíduo se definia por contraste”, ou pela separação e ruptura dos círculos da vida social, como os domínios familiar, comunitário e profissional (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 554). A consciência do próprio eu permitiu o “questionamento radical da ordem”. Cassirer (2001) também aponta o questionamento da ordem como uma atitude que produziu a consciência subjetiva. Assim, aqueles que estavam fora da sociedade, como os loucos nos romances, os arruaceiros, os eremitas, causavam espanto e angústia na opinião das outras pessoas, devido à sua atitude estranha de isolamento e solidão. Nesse sentido, Auerbach (2007a) também aumenta o surgimento da subjetividade a partir da Idade Média. Ele afirma que

grupos inteiros de pessoas que até então tinham vivido na obscuridade silenciosa começaram a alcançar a autoconsciência, emergir na luz do dia e exhibir seus gestos individuais; a longa tradição antiga em relação ao retrato do acontecimento exterior e interior havia despertado (AUERBACH, 2007a, p. 83-84).

Embora a mimesis de um espaço interno fosse real no final da Idade Média, um antigo autor havia representado sentimentos, idéias, pensamentos e ansiedades de antemão: Santo Agostinho introduziu uma mimese de um espaço interior do eu em suas *Confissões* (2008). J. M. Coetzee<sup>3</sup> escreveu um ensaio chamado *Autobiography and Confession* (1992), no qual ele analisa a questão da confissão de sentimentos interiores em Agostinho, Dostoiévski e Tolstói. De acordo com Coetzee, Santo Agostinho revela seu desejo mais profundo quando ele e seus amigos roubaram algumas peras. O que move esse ato não é a necessidade de comer peras, porque as deram mais tarde aos porcos. Pelo contrário, seu sentimento era a vergonha de não ter vergonha. O que ele queria confessar era algo mais do que a transgressão, era “algo que está por trás do roubo”. Mesmo que tentasse analisar seus sentimentos interiores, havia algo que permaneceria completamente oculto à introspecção. Nas palavras de Coetzee, “a verdade sobre sujeito que porá um fim na busca pela origem dentro do sujeito para aquilo-que-está-errado”, afirma ele, “permanecerá inacessível à introspecção” (COETZEE, 1992, p. 252). O que Coetzee percebe na autobiografia e na confissão é a infundável tentativa de descobrir a “verdade” sobre o sujeito. Ele salienta que Agostinho percebeu em sua confissão que, quando tentamos nos analisar, há algo que se esquivava e não pode ser compreendido e definido. Isso é o que a filosofia, as artes e a psicanálise tentaram definir e representar: o sentido avassalador de infinitude, ou o sem fim (endless). Agostinho percebeu que há algumas forças misteriosas que não podem ser controladas, analisadas e discursivamente apreendidas na introspecção. Portanto, Agostinho apresentou uma tentativa de representar as dimensões subjetivas em suas *Confissões* (2008). Ele expôs seus sentimentos, desejos e disposição interior da mente, mas não conseguiu moldar a interminável angústia que se esconde por trás de seus fantasmas. No mesmo sentido em que a era da Renascença fazia uma distinção entre exterioridade e subjetividade, Agostinho estava ciente da distinção entre dimensões internas e exteriores do sujeito. Isso é o que ele chamou de *homo interior* e *homo exterior*. Assim, o argumento da autenticidade de Shakespeare sobre a criação e descoberta da subjetividade por si mesmo se desfaz quando olhamos mais de perto para o surgimento da noção de sujeito e a representação de um espaço interior nos escritos da Idade Média e especialmente na obra de Santo Agostinho.

## Subjetividade e desejos ocultos na obra de Dante: O corpo de Beatriz

Assim como Agostinho representou sentimentos interiores em suas *Confissões* (2008), Dante é outro autor que representou as dimensões subjetivas em sua obra. Nesse sentido, o argumento de Harrison (1988) evidencia que Dante representou seus sentimentos de desejo não confessados em sua *Vida Nova* (2001). Da mesma forma como Agostinho não conseguia entender seus sentimentos em sua interminável análise, Dante não conseguia ver o que estava por trás do “ponto cego” em seu sonho na *Vida Nova* (2001). Assim, por esses exemplos, um na autobiografia e outro em prosa e poesia, é evidente que a subjetividade era uma percepção sempre crescente do indivíduo cuja consciência sobre uma zona obscura foi alcançada ao longo dos séculos.

Robert Harrison escreveu um livro inovador sobre a obra de Dante, *Vida Nova* (DANTE, 2001), chamado *The Body of Beatrice* (1988). Seu meticuloso estudo tenta desvincular a leitura do primeiro trabalho de Dante de sua maior obra, A Divina Comédia. Os críticos normalmente leem *Vida Nova* (DANTE, 2001) como um simples prefácio, introdução ou até mesmo um apêndice da *Divina Comédia* (DANTE, 2011). Assim, simplesmente projetaram a análise mística

<sup>3</sup> Escritor sul-africano que tematiza problemas de sua terra natal, conforme discutido por Santos (2015), mas que também dialoga constantemente com a tradição literária ocidental.

e teológica da *Comédia na Vida Nova* de Dante (2001). O que Harrison prova é que o *libello* tem seu significado estético e poético independente da *Divina Comédia* (DANTE, 2011). Ele demonstra a representação do desejo (sexual) pela primeira vez, na literatura ocidental, um desejo que é projetado na criação literária por Dante.

Harrison analisa um “ponto cego” na experiência de Dante em sua “visão maravilhosa” de seu sonho. A “visão maravilhosa” de Dante surge no terceiro capítulo de sua *Vida Nova* (DANTE, 2001). Ele está na rua e vê Beatriz “vestida no mais branco dos brancos”, lembrando-se de sua primeira visão da mulher quando ele era um menino de nove anos de idade. Então ele volta para o seu quarto, que ele também lembra como “a câmara mais secreta do coração” (HARRISON, 1988, p. 147) e paira um “doce sono sobre ele” (DANTE, 2001, p. 10). Então, em uma “nebulosa cor de chama” ele viu a presença de um “senhor de aspecto temeroso” que disse muitas coisas, mas que o poeta entendeu apenas algumas palavras, como “*Ego dominus tuus*: eu sou seu senhor” (HARRISON, 2001, p. 10).<sup>4</sup> Veja toda a descrição desta cena:

E pensando nela um sono doce me dominou, em que uma visão maravilhosa me apareceu: de modo que parecia que eu vi no meu quarto uma nebulosa cor de fogo, no meio da qual eu discerni a forma de um senhor de aspecto temeroso para os que olhavam para ele: e ele me apareceu com tanta alegria, tanta alegria dentro de si, que foi uma coisa milagrosa: e em seu discurso ele disse muitas coisas, das quais eu entendi apenas alguns: dentre elas entendi isso: “*Ego dominus tuus*: eu sou seu senhor” (HARRISON, 2001, p. 10).

Este senhor segurava uma figura dormindo em seus braços, que ele identifica como Beatrice, a “dama da saudação” (DANTE, 2001, p. 10-11). Mais reveladoramente, ela está “nua, exceto que me pareceu estar coberta de leve com um pano carmesim” (DANTE, 2001, p. 10-11). Dante descreve a cena completa:

Pareceu-me que ele segurava uma figura dormindo em seus braços, nua, exceto que me parecia ser coberto levemente com um pano carmesim: olhando para ele muito atentamente, percebi que era a dama da saudação, ela que se dignara a cumprimentar-me antes naquele dia. E em uma de suas mãos pareceu-me que ele segurava algo completamente em chamas, e ele pareceu me dizer estas palavras: “*Vide cor tuum*: Olhe seu coração”. E quando ele permaneceu por um tempo, ele pareceu acordá-la de seu sono: e com sua arte ele era tão forte que a fez comer a coisa que queimava em sua mão, a qual ela comeu com hesitação.” (DANTE, 2001, p. 11).

O senhor, a quem ele identifica mais tarde como Amor, está segurando o coração do poeta completamente em chamas. Então ele faz a dama comer seu coração, o que ela fez “hesitantemente” (DANTE, 2001, p. 11). Depois disso, o senhor parece mudar seu humor alegre para um aspecto completamente triste e, assim, chora amargamente. Finalmente, Beatriz e o senhor desaparecem inexplicavelmente no céu.

Para Harrison, muitos críticos e até mesmo os poetas contemporâneos de Dante tentaram interpretar essa configuração onírica e seu segredo. Este sonho visionário, esta visão maravilhosa esconde o mistério sobre esta mulher real. Para Harrison, ela não é o “agente divino ou anjo”, nem a “figura de Cristo”, nem o “número nove”, conforme alguns críticos já pontuaram (HARRISON, 1988, p. 18). Para ele, Dante vê algo nessa figura, que não pode ser simplesmente explicado como “hipérbole poética, percepção fantasmática ou mesmo delírio

4 Todas as traduções da obra *Vida Nova* são do autor do texto da versão inglesa.

místico” (HARRISON, 1988, p. 18). Harrison interroga a natureza de Beatrice e vê que ela não é uma figura alegórica, teológica ou mística, mas, acima de tudo, sua presença a valoriza como mulher, que é adorada por Dante e é transformada em sua poesia em uma “mumificação pós-tuma no paraíso” (HARRISON, 1988, p. 18). Para Harrison, embora alguns críticos tenham tentado ver o sonho como a previsão de sua morte ou como a prefiguração da jornada de Dante ao inferno, ao purgatório e ao paraíso, o significado mais profundo desse sonho permanece completamente oculto.

Em vão muitos críticos tentaram explicar a experiência de Dante. Por exemplo, a análise de Auerbach (2007a) da primeira experiência de Dante na *Vida Nova* não consegue descobrir o que está em jogo no primeiro trabalho de Dante. No entanto, ele se concentra na experiência filosófica e subjetiva:

houve um afastamento de Beatrice, um amor mal dirigido, um esforço por tesouros ilusórios. Nem as pistas biográficas à nossa disposição, nem as obras que podem ser situadas com algum grau de certeza entre os últimos poemas da *Vida Nova* e a data geralmente aceita de sua jornada ao Outro Mundo, dão uma idéia exata. [...] O melhor que podemos fazer é aceitar o erro de Dante como um fato, embora não possamos descobrir seus traços na vida e no trabalho de Dante (AUERBACH, 2007a, p. 70-71).

Auerbach (2007a) não vê esse “ponto cego” no trabalho de Dante, assim como muitos outros críticos não conseguiram. Ele simplesmente assume que há alguns detalhes biográficos que não podem ser acessados e que poderiam explicar o “erro” de Dante. Até mesmo Dante reconhece o fracasso em ver o verdadeiro significado da visão. Seus poetas contemporâneos, como Petrarca e Guido Cavalcanti, também não conseguiram compreender o verdadeiro significado da cena.

Harrison afirma sabiamente que existe um “ponto cego” que “se esconde no coração dessa experiência visionária”, mas que sempre esteve presente (HARRISON, 1988, p. 21). Beatriz, neste sonho visionário, “se entrega à percepção através de um disfarce fenomenal que revela e ao mesmo tempo oculta sua natureza” (HARRISON, 1988, p. 22). A fonte dessa cegueira está no reconhecimento problemático criado por apenas uma palavra no texto, que aparece apenas uma vez no terceiro capítulo: *nua* (*nuda*): ela estava “*nua*, exceto que me pareceu estar coberta levemente com um pano carmim” (DANTE, 2001, p. 10-11). Para Harrison, “se não fosse essa palavra na prosa de Dante, *nuda*, nunca poderíamos ter certeza da feminilidade de Beatrice, sua factualidade corpórea, por assim dizer” (HARRISON, 1988, p. 22). Assim, sua corporeidade faz dela uma figura concreta e não uma projeção meramente fantasmática de alegorias místicas e teológicas, como alguns críticos supõem.

Em outro lugar na *Vida Nova* (DANTE, 2001), ela aparece vestida apenas e “acima de tudo *como* seu vestido” (HARRISON, 1988, p. 22). Na memória de um menino de nove anos, a imagem de seu vestido está profundamente gravada, e nove anos depois, quando ele está “no limiar da masculinidade” (HARRISON, 1988, p. 23), ele a percebe mais uma vez apenas pelo seu traje. Na opinião de Harrison, mesmo concedendo as afirmações do simbolismo da cor, deve-se perguntar sobre a *psico-lógica* (lógica psíquica) que faz com que a percepção do jovem pare mais uma vez na superfície cromática da roupa de Beatriz (HARRISON, 1988, p. 23). Harrison (1998) questiona se Beatriz é “simplesmente um fantasma encoberto flutuando através do espaço meramente simbólico de uma imaginação poética” ou “uma mulher real andando nas ruas” (HARRISON, 1988, p. 23). A “visão maravilhosa” prova a feminilidade de Beatriz através de sua “densidade corpórea” revelada não pelo vestido vermelho, mas pelo corpo nu que está velado pelo vestido.

Em um nível mais profundo, Harrison supõe que “o corpo de Beatrice é o elemento” reprimido no campo de visão de Dante (HARRISON, 1988, p. 23). Ele indica que ninguém precisa de muita psicanálise ou psicologia para afirmar que o sonho e a “visão maravilhosa” implicam “um despertar sexual” (HARRISON, 1988, p. 23). Essa visão, gravada na memória do garoto de nove anos, é despertada na psique do jovem de dezoito anos. Então, o que resta para Harrison

é perguntar “por que as pulsões psíquicas que produzem o sonho [...] assumem essa configuração simbólica específica e altamente carregada?” (HARRISON, 1988, p. 23). Ele resume tal enigma revelando o significado ambivalente de pano carmesim que cobre o corpo nu de Beatriz:

Embora proíba a visão de seu corpo nu, também permite que Dante reconheça o corpo como um corpo sem violar um código cortesão ao qual ele estava vinculado social e ideologicamente. O pano, então, age como um censor, ou como uma proibição, mas ao mesmo tempo age como o oposto disso. Na medida em que protege a presença do corpo nu, velando-o, o tecido concede a Dante a permissão para olhar para o corpo e ver sem ver, por assim dizer (HARRISON, 1988, p. 23).

Assim, o corpo de Beatrice torna-se, ao mesmo tempo, um local de proibição e desejo que não pode ser descrito e elogiado abertamente, apenas idealizado através de quadros místicos e idealistas. Depois dessa visão, Dante começa a refletir sobre o corpo, criando assim o primeiro poema sobre sua amada Beatrice. No entanto, no soneto, ela não mais parece nua, mas apenas através da presença de um tecido.<sup>5</sup> Para Harrison, esta é a “gênese da figura de Beatriz – sua potencialidade poética” (HARRISON, 1988, p. 24). A presença do tecido carmesim “torna-se genético”, isto é, é a gênese da poesia de Dante. Para ele, “Beatriz significa uma densidade corpórea inacessível tornada acessível de forma figurativa e poética, ou, falando mais amplamente, fenomenalmente” apenas por esse pano (HARRISON, 1988, p. 24). Consequentemente, Dante só pode louvar e amar Beatriz através de uma potencialidade poética. Ele instantaneamente projeta seu desejo – seu desejo sexual neste despertar sexual – no corpo de Beatriz; depois, através do pensamento, da ponderação e imaginação, ele dirige esse desejo à criação poética. Obsessivamente, ele procura materializar poeticamente seu desejo na poesia, porque o corpo de Beatrice se torna apenas acessível “em sua representação figurativa” e no tecido que o encobre (HARRISON, 1988, p. 24). Essa é sua busca meticulosa através de sua carreira literária e sua persistente peregrinação através do Inferno, do Purgatório e do Paraíso.

Além disso, o “papel da autoridade” de Dante é manipular “a cena do desejo” (HARRISON, 1988, p. 24). Ele cria nesta cena uma personificação geneticamente engendrada pelo tecido carmesim. Seu coração “repleto de simbolismo fálico” é comido por Beatriz devido à ordem de seu senhor (HARRISON, 1988, p. 24). O papel do senhor no sonho de Dante “é, em última análise, proteger a ocultação do tecido do corpo de Beatriz e garantir uma transação totalmente figurada do desejo” entre Dante e o corpo de Beatriz (HARRISON, 1988, p. 24-25). O senhor, que parece uma figura muito poderosa, segura, em uma de suas mãos, o corpo de Beatriz, velado no tecido carmesim e, em sua outra mão, segura o coração de Dante, que representa o “emblema flamejante da paixão” na cena (HARRISON, 1998, p. 25). A projeção de seu desejo no tecido e sua figura idealizadora, distanciada pelo senhor, está ligada a uma inversão na cena. Na opinião de Harrison,

A inversão pela qual o fogo erótico ou até fálico do coração é consumido por Beatriz figura como uma consumação duvidosa do desejo trazido pelo senhor, pois, em vez de uma consumação, temos uma incorporação significativa do coração no corpo de Beatrice (HARRISON, 1988, p. 25).

É como se Beatrice capturasse o coração e o desejo de Dante de uma maneira que a única possibilidade de recuperá-lo é a posse de seu corpo pelo poeta. Assim, Beatriz torna-se uma

5 “Para toda alma cativa e coração gentil / para cuja visão este discurso atual pode vir, / para que eles possam escrever o seu significado para mim, / saudações, em nome de seu senhor, que é Amor. // Já passou um terço das horas / do tempo em que todas as estrelas estavam brilhando, / quando Amor apareceu de repente para mim / cuja memória me enche de terror. // Alegremente o Amor me pareceu segurar / meu coração em sua mão, e segurou em seus braços / minha senhora enrolada em um pano dormindo. // Então ele a acordou, e aquele coração em chamas / se alimentou dela reverentemente, temendo, depois ele estava chorando.” (DANTE, 2001, p. 13)



figura feminina idealizada que Dante procura representar em sua arte. No entanto, “seu desejo ativo é reduzido a uma impotência passiva e é castrado pela circunstância sobredeterminada. O objeto flamejante condensa tropologicamente a urgência crua do desejo” (HARRISON, 1988, p. 25). Além disso, Harrison sugere que o objeto flamejante significa uma “fragmentação sinistra”, uma vez que a extração de seu coração e a ingestão por Beatriz figuram simultaneamente como “um desmembramento literal, uma castração figurativa” (HARRISON, 1988, p. 25). Tal desmembramento ou castração figurativa faz dele um amante passivo que não pode mais atingir seu amado objeto. A metáfora do coração morto sugerindo “o falo castrado” (HARRISON, 1988, p. 25) transmite o significado simbólico de que seu desejo deve ser punido pela castração e impotência. Assim, o tecido carmesim figura como um símbolo de “censura, revelação e figuração” do desejo de Dante (HARRISON, 1988, p. 26). O tecido carmesim permanece como um símbolo que representa e condensa tanto a expropriação quanto a apropriação do corpo de Beatrice, a permissão e a negação da sexualidade e do desejo sexual não confessados de Dante. O campo metafórico do desejo poético é atomizado no tecido carmesim, que substitui metonimicamente o corpo de Beatriz e possibilita o desejo do poeta. Além disso, tal desejo seria imaginativamente alcançado em uma vida após a morte distante, após a morte de Beatriz, que, contraditoriamente, até mesmo permaneceu intocada pelo poeta. Então, o corpo de Beatrice é a “substância não revelada da revelação” e sua acessibilidade só é permitida através do tecido de velamento, que leva Dante à sua “vida nova [Vida Nova] à ordem estética [...] para a busca de uma revelação através do empreendimento poético” (HARRISON, 1988, p. 28). O ponto cego – o corpo nu de Beatriz oculto – nessa cena, potencializa, através da retirada de seu corpo, a inspiração de Dante como amante de sua criação poética.

No entanto, a primeira obra de Dante não representa seu corpo e seu desejo. Seu fracasso é transmitido pela atitude de Dante de ficar em silêncio até que ele possa “falar de Beatriz mais dignamente” (DANTE, 2001, p. 80). Tal falha revela a incapacidade de Dante de ver e confessar “o verdadeiro significado de sua” visão maravilhosa” no sonho (HARRISON, 1988, p. 30). Se o sonho e sua “visão maravilhosa” são o ponto de partida de sua criação literária, ele não pode re-presentar o significado de tal revelação e adiá-lo para sua próxima obra, a *Divina Comédia* (DANTE, 2011). O primeiro estímulo na cena do sonho torna Dante cada vez mais distante do corpo de Beatriz: “nunca mais, nem mesmo no paraíso, Dante estará tão perto de Beatriz” (HARRISON, 1988, p. 30). Consequentemente, apenas o tecido carmesim permanece como um locus de idealização de uma visão cujo significado não era possível de ser apreendido. Assim, “a distância de um véu que o afasta de sua presença nua torna-se gradualmente a vasta extensão de um cosmos que o poeta atravessará em um empreendimento inexorável de representação” (HARRISON, 1988, p. 30). Seu desejo é levado à criação poética como uma tentativa de preencher e representar esse desejo.

Portanto, é inferível a partir da análise de Harrison que Dante representa seu desejo interior, bem como o oculta e transforma em mimesis poética. Ele representa nesta cena um sujeito totalmente desejoso, assim como seus sentimentos, emoções, sofrimentos, idéias e angústias. Dante representa, em sua obra, uma subjetividade sexual e sensual em que o desejo aflora, embora seja obsessivamente velada pelo tecido carmesim e, depois, pela figuração poética e imagética. Seu empreendimento poético irá figurativamente esconder e reprimir seu desejo sensual sexual e sensual por Beatrice em sua poesia. Sua criação poética velará esse desejo em metáforas, imagens, silêncios e suas angústias.

No entanto, em termos de criação literária, Harrison não é o primeiro crítico a notar a inovação de Dante na literatura. Auerbach (2007a) ressalta que Dante foi um dos primeiros a representar a subjetividade humana na historicidade e destino humanos. Para Auerbach (2007a), Dante em sua *Comédia* “transforma o Ser em experiência; ele faz o mundo vir a existir expor ele” (2007a, p. 94). Cada personagem no Inferno ou no Purgatorio age de acordo com seus sentimentos e desejos. O sujeito é sempre o resultado de seus sentimentos, ações, idéias, convicções e ansiedades. A conquista de Dante é representar a subjetividade humana em uma nova forma literária. Segundo Auerbach (2007a), “para Dante, como para os poetas anteriores, o fator primário era uma busca interior pela forma, e tal esforço já estava presente em alto grau quando ele encontrou tanto uma confirmação quanto um modelo nos poemas de Virgílio

e outros escritores latinos” (2007a, p. 53). Dante cria uma nova forma de linguagem que lhe permite representar a subjetividade através da ação. Para Auerbach, Dante “descobriu a representação européia (Gestalt) do homem” e isso faz dele o pai da literatura moderna (AUERBACH, 2007a, p. 174). Auerbach aponta que o homem no trabalho de Dante não é mais um herói remoto, mas um homem com traços humanos. Para Auerbach, Dante representa

O homem, não como um lendário remoto, não como um representante abstrato ou anedótico de um tipo ético, mas o homem como o conhecemos em sua realidade histórica viva, o indivíduo concreto em sua unidade e saudável; e foi seguido por todos os retratistas subsequentes do homem, independentemente de tratarem de um tema histórico, mítico ou religioso (AUERBACH, 2007a, p. 174-175).

Embora Santo Agostinho tenha representado seus sentimentos internos em seu trabalho, a representação de Dante do ser humano é um indivíduo bastante humanizado em seus personagens, agindo e sofrendo as consequências de suas ações. Em Dante, “a pessoa empírica, o indivíduo com sua vida interior, pôde se tornar um objeto de mimesis” (AUERBACH, 2007a, p. 179). Esse argumento de Auerbach reforça que Beatriz, assim como outras figuras de sua comédia, não são representadas como uma mera figura evasiva. A vitalidade de suas obras faz com que Beatriz pareça uma mulher, como qualquer personagem da Comédia figura como ser humano. A forma literária renovadora permitiu a mimesis da subjetividade em sua poesia.

Da mesma forma, séculos depois, Shakespeare representará, no drama, figuras bastante humanizadas como Hamlet, Viola, Macbeth, Lady Macbeth, Shylock, Lear, Cleópatra, Ricardo III e muitos outros em seus dramas. Ludwig (2017) pontua que as deformações corporais de Ricardo III representam pendores sinistros e obscuros da interioridade da personagem.

Na peça *O Mercador de Veneza* (SHAKESPEARE, 2011), Shylock projeta seus sentimentos mais íntimos em coisas materiais, como seus ducados e sua “turquesa”, o anel que ele recebeu de sua enlutada esposa Leah, que Jessica vai vender por um macaco. Assim que ele descobre que Jessica vendeu seu anel, ele irá se enfurecer incontrolavelmente nas ruas por sua perda e ele reivindicará seu anel perdido, no qual ele projetou sua afeição em relação a sua esposa. Shakespeare inovou o drama com a mimesis da subjetividade, assim como aprofundou as representações dos funcionamentos internos psíquicos, como o que a psicanálise nomeará projeções, desejos, ansiedades e consciência.

## Considerações Finais

Nesse sentido, embora a obra de Shakespeare tenha inovado a representação da subjetividade, o surgimento da subjetividade não está atrelado à obra do dramaturgo inglês. Ele não a subjetividade do nada, mas simplesmente percebeu algo latente na literatura anterior e desenvolveu no *drama* e na *tragédia* a subjetividade. Como observamos acima, o fenômeno da subjetividade e da representação de espaços interiores de sonhos, ideias, sensações, emoções, angústias e desejos já era perceptível em outras obras literárias na idade média ou mesmo, minimalisticamente, na antiguidade clássica.

É importante notar que a representação da subjetividade está atrelada também a um fenômeno psicossocial que emerge das relações sociais, da literatura e da arte como uma tessitura discursiva que sinaliza as dimensões interiores do sujeito. Sugerimos, portanto, que a noção de subjetividade como um fenômeno psicossocial teve suas origens na idade média, como apontado acima nas discussões de Ariès e Duby (1989), que começou a se expandir a partir das atitudes acéticas dos monges e as narrativas andarilhas dos cavaleiros. A partir da percepção de um espaço interior do indivíduo, que deveria ser reprimido e controlado, é que foi possível aos poetas representar na literatura a subjetividade. Com isso, autores como Santo Agostinho, Dante, Montaigne e Shakespeare criaram um forma discursiva, literária, poética ou filosófica, que permitia representar a subjetividade em suas obras. Portanto, a subjetividade como um fenômeno psicossocial não emerge simplesmente dos textos literários, mas consti-

tui-se na confluência de diversos elementos sociais, simbólicos, poéticos e, principalmente, psíquicos que estruturam a subjetividade na cultura ocidental.

## Referências

- AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da Vida Privada II: Revelações do Mundo Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- AUERBACH, Erich. **Dante: Poet of the Secular World**. 2007a.
- AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007b.
- BROWN, Peter. **Le renoncement à la chair : virginité, célibat et contenance dans le christianisme primitif**. Traduzido por Pierre-Emmanuel Dauzat et Christian Jacob. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- CASSIRER, Ernst. **Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes: 2001.
- COETZEE, J. M. **Doubling the Point: Essays and Interviews**. Edited by David Attwell. Harvard: Harvard University Press, 1992.
- DANTE, A. **A Divina Comédia**. Tradução Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2011.
- DANTE, A. **The New Life**. Trad. A.S.Kline. New York: Harper, 2001.
- FALCÃO, M. S.; BUENO, R. P. M. Lavour'Arcaica: Imaginário, Tradição e Conflito em uma Representação. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/4656>. Acesso em: 26 de jul. de 2019.
- FINEMAN, Joel. **Shakespeare Perjured Eye: The invention of poetic subjectivity in the sonnets**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986.
- FREITAS, A. S. Análise Literária e Quadrinhística e transposição do Conto Assassinatos na Rua Morgue, de Edgar Allan Poe. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/3490>. Acesso em: 26 de jul. de 2019.
- GREENBLATT, Stephen. **Renaissance Culture and Psychoanalysis**. Standford: Standford UP, 1984.
- LUDWIG, C. R. Adaptação e Re-Criação de Ricardo III, de Al Pacino. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/4882>. Acesso em: 26 de jul. de 2019.
- MONTAIGNE, Michel. **Ensaio**. Trad. de Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1984. 3 vols.
- SANTOS, L. C. S. H. O Pós-Colonialismo nos Romances "Waiting for the Barbarians" e "Disgrace" de J.M. Coetzee. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, Vol. 01, Nº 01. Jan.-jun., 2015. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/1712>. Acesso em: 07 de jul. de 2019.

SHAKESPEARE, William. **Complete Works**. Londres: Wordsworth Editions, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Shakespeare's Sonnets**. Edited by Katherine Kuncan-Jones. Croatia: ITP, 1997.

SHAKESPEARE. **The Merchant of Venice**. Editado por John Drakakis. Londres: Arden, 2010.

SOUSA, T. C. P. As Manipulações Narrativas em Atonement de Ian McEwan. **Porto das Letras**, ISSN 2448-0819, Vol. 02, Nº 02. Jul.-dez., 2016. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/2662>. Acesso em: 15 de jul. de 2019.

Recebido em 28 de junho de 2020.

Aceito em 13 de julho de 2020.