



Rodrigo Petronio

Transversal do Tempo

Ars Moriendi e Ética Cortês

As coplas de Jorge Manrique

*Amiúde indaguei de mim mesmo por que, na guerra,
a perspectiva e a presença da morte, nossa ou de outrem,
nos impressiona muito menos do que em nossos lares.*

Montaigne
Ensaíos, I, XX

O termo *elegia* deriva do grego *elegeion*, que quer dizer canto fúnebre. Era o gênero por excelência também da *laudatio*, a homenagem prestada aos mortos ilustres. De maneira curiosa, essa forma poética, composta quase que exclusivamente em versos jâmbicos, passa na alta latinidade a servir à expressão erótica e amorosa, e tem nas *Elegias* de Propércio e nos *Amores* de Ovídio o seu ponto mais alto em língua latina. Não sabemos ao certo o que motivou essa transposição de temas e gêneros; é provável que tenha sido a proximidade métrica, já que o jambo também era o verso

utilizado nos poemas fesceninos gregos. Mas em Propércio essa união entre o tom fúnebre, que remonta à origem dessa *ars poetica*, e a tópica amorosa deixa de ter como motivo os heróis e passa a designar uma mulher especiosa e suas aventuras numa Roma subterrânea: Cíntia. Ao invés da tentativa de imortalizar as virtudes guerreiras, como ocorre nas elegias de Tirteu, da sátira de Arquíloco de Paros ou dos versos gnômicos – sentenciosos e morais – de Sólon, a elegia latina se aproxima mais da melancolia de Mimnermo, e a Cíntia de Propércio parece avessa a qualquer tipo de idealização ou de elevação de tom próprios ao louvor. Esse desdobramento de formas e temas vai se desenvolver de modo muito *sui generis*, e poderíamos até dizer que os conceitos de *ars amandi* e *ars moriendi*, as artes de amar e de morrer, que alimentaram muitas obras e todo o imaginário medieval, têm sua origem nesse desmembramento inexplicável do gênero elegíaco romano.

Sabe-se que a obra amorosa e erótica de Ovídio encontra ecos na tradição dos goliardos, os padres poetas que vagavam de castelo em castelo, e serviu de base para a composição dos trovadores do século XII, além de inspirar todo o código de ética do amor cortês desse florescimento notável das letras. Resumindo esse fenômeno de forma bastante didática, a grande novidade que esse período poético nos trás é que, pela primeira vez depois de muitos séculos, temos poetas de identidade conhecida compondo em língua vulgar. Já a tradição da *ars moriendi* irá encontrar sua síntese máxima na *Consolação da Filosofia* de Boécio, escrita em meados do século VI e muito lida e apreciada durante os séculos subseqüentes. Acusado de conspiração contra o tirano godo Teodorico I, que então subjugava os povos itálicos, Boécio a escreveu na prisão, diz a lenda, friccionando pedaços de arame sobre tabuinhas, e sabendo que sua cabeça rolaria no cadafalso dentro de alguns dias. Nela, as deusas Fortuna e Filosofia se apresentam ao cônsul teólogo emanadas para dentro de seu cárcere em sonho, e participam, com ele, de um colóquio onde a efemeridade das coisas e o tempo irreversível são submetidos às luzes da reflexão¹. A obra de Boécio, amalgamando essa tradição que trata da arte de morrer, aliada à filosofia estóica, vai dar margem à criação de uma ética que encontrará acolhida nas regras da vida palaciana posterior, agora transformada em códigos de convívio e em valores nobiliárquicos, em pequena ética, em – *etiqueta*. Não é à toa que Gracián tomará a fábula de Esopo como modelo da descrição cortês: a raposa que observa uma estátua e, ao remexê-la, percebe que ela está oca, lhe servirá de mote para dizer, no *Discreto*, o quanto é sagaz aquele que conse-

que ver as coisas por dentro e, igualmente, o belo que, carecendo de interior, ainda conservar a pele de sua aparênciaⁱⁱ. Assim o indivíduo se anula e vive sua pequena morte silenciosa em benefício do Estado, espécie de corpo político fundado na religião, ou da linhagem, ou seja, se resigna a se sacrificar a dimensões que escapam do seu domínio restrito. O cortesão perfeito seria aquele que consegue dominar a própria expressividade, controlar a morte em vida, resumida aqui no domínio de si que ora tem seu correspondente filosófico na ataraxia, ora nos sugere um esvaziamento da individualidade e uma capacidade de saber que tudo é transitório e, por isso, não devem nos interessar os valores mundanos, mas a vida eterna: assim o cortesão vem pintado, de forma emblemática, como uma caveira se olhando no espelho ou trazendo em uma das mãos um pergaminho desenrolado. A inscrição perfeita para essa alegoria seriam os versos do Eclesiastes: vaidade de vaidade, tudo é vaidade. Há sabedoria em reconhecer isso e, havendo-a, haverá também discrição, engenho e arte.

E é de posse desse senso comum de que a vida terrena é transitória, um estágio intermediário para a eternidade, onde a alma se desprende do corpo e evola em uma outra dimensão, que Manrique compõe uma das primeiras estrofes de suas *Coplas*:

Este mundo es el camino
para el outro, qu'es morada
sin pesar;

Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que feneçemosⁱⁱⁱ;

Nela diz-nos que o mundo é caminho e a vida após a morte é a morada, para onde todos nos conduzimos. Rubem Amaral Jr., no belo estudo introdutório que acompanha a sua tradução das *Coplas*, faz uma série de aproximações interessantes entre a peça de Manrique e alguns poemas de Camões^{iv}. Creio que essa estrofe guarda pontos de contato sutis com um dos poemas máximos do poeta português, *Sôbolos Rios que Vão*, onde a Babilônia é vista como signo do exílio, enquanto a imaginada Sião seria a verdadeira pátria, celeste:

Mas ó tu, terra de Glória,
se eu nunca vi tua essência,
como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
senão na reminiscência.
Que a alma é tábua rasa,
que, com a escrita doutrina
celeste, tanto imagina,
que voa da própria casa
e sobe à pátria divina.

Não é, logo, a saudade
das terras onde nasceu
a carne, mas é do Céu,
daquela santa cidade,
donde esta alma descendeu.

Sabemos que Camões tinha os poemas de Manrique em grande conta, e que mesmo antes de sua morte seus versos circulavam fartamente em toda a Península Ibérica, sendo as *Coplas* peça que boa parte dos aristocratas sabia de cor. A primeira edição da obra de Manrique de que se tem notícia é de 1535, do *Cancionero de Baena*. Geralmente os leitores desse *corpus* não tinham muita noção da identidade dos autores ali contidos, e o próprio Manrique só foi conhecer uma edição edótica e, dentro do possível, definitiva de seus poemas no final do século XIX. Ainda assim há peças apócrifas e duvidosas, como as duas coplas que compõem o apêndice do poema homônimo, segundo a tradição oral encontradas sobre a sua armadura pouco antes de morrer. Há quem diga que Manrique estava convalescendo, e não poderia ter composto esse adendo. Para nós, restam apenas sombras e neblinas difíceis de se esparzirem. O fato é que Camões, na verdade, neste trecho de *Sôbolos Rios que Vão*, glosa a idéia que Platão desenvolve no *Fédon*, segundo a qual temos em nós, de forma inata, todas as qualidades e predicados das coisas existentes, pois a alma é eterna e o ato de *conhecer* é equivalente ao de *reconhecer*, já que trazemos inscritas todas as coisas nessa tábua rasa que é a alma. Desse passo de Platão vai surgir uma curiosa concepção da memória. Aristóteles fará a distinção entre memória e reminiscência: a primeira seria um ato cognitivo voluntário, a capacidade que temos de trazer de volta ao pensamento os fatos vividos, e a segunda seria a capacidade de reconhecermos em nossa experiência as mar-

cas indelévels de outras vidas pela qual nossa alma passou e das quais manteve seus registros^{vi}. Nasce então, mais precisamente com os judeus alexandrinos, sobretudo Fílon, e sua interpretação das obras de Platão, a doutrina da falibilidade do corpo em oposição à imortalidade da alma, propagada pelo cristianismo e disseminada por todas as esferas do pensamento. Tanto o poema de Camões quanto o de Manrique apontam para essa tensão existente entre o mortal e o imortal, entre a pátria celeste, de onde descendemos, da qual guardamos reminiscências pálidas e é a morada à qual retornaremos depois da morte, e a vida terrena e corruptível, onde a alma – a senhora – se vê cativa do corpo:

Si fuesse en nuestro poder
hazer la cara hermosa
corporal,
como podemos hazer
el alma tan gloriosa
angelical,

qué diligencia tan viva
toviéramos toda hora,
e tan presta,
en componer la cativa,
dexándonos la señora
descompuesta.

Por isso a morte, além de uma redenção, é um descanso:

Assí que cuando morimos,
descansamos.

Diante desse estado de coisas, como justificar a vida, se ela é um percurso que só se completa e enfim só se dignifica com a morte? Do-mando a morte, e submetendo-a a uma análise fria. Manrique, que pertenceu à Ordem de Santiago, liga guerreira de inspiração religiosa que batalhava contra os mouros, a exemplo de Don Rodrigo, mais do que ninguém conviveu o tempo todo com a morte. Essa familiaridade tornou possível a composição de um poema onde ela é vista sob o mais tácito estoicismo, sem uma única lamentação ou lágrima. Parece-me que não se trata de um caso

excepcional de Manrique, mas de um *éthos* corrente da época, de um valor relativo à nobreza e ao despojamento das contingências materiais.

É sob essa ética fundada, entre outras coisas, em uma concepção da morte, que podemos nos aproximar das letras do século XV, e em especial das *Coplas* de Jorge Manrique. De caráter elegíaco, mas pertencente a um gênero híbrido que remonta a Juan de Mena, e composto em pés quebrados, ou seja, sextilhas formadas de octasílabos interpolados a tercetos, que proporcionam um intervalo rítmico muito interessante, diferente do que se faz nos *enjambements*, as *Coplas* se distinguem dos epicédios correntes por duas coisas fundamentais: o que nesses é grandiloquente e narra de maneira copiosa o feito dos homens ilustres que sucumbiram, nas *Coplas* Manrique nos apresenta a morte em meios tons, negando-se a dramatizar seu assunto com uma excessiva catalogação de nomes e vitórias:

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficciones
que traen yerbas secretas
sus sabores.

Manrique entende que as citações são uma ficção literária que pode embotar o tema tratado mais do que lhe dar vigor; por isso não vai se estender nelas, e se aterá a falar dos seus antepassados ou dos personagens da história mais recente, à exceção de duas coplas onde relembra os grandes homens romanos e gregos:

En ventura, Otaviano;
Julio César en vencer
e batallar;
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;

Marco Aurelio en igualdad
del semblante;
Adriano en la elocuencia;
Teodosio en humanidad
e buen talante.

Comparando a virtude de cada um às de Don Rodrigo. Isso talvez seja o que dê a limpidez das *Coplas*, e sua beleza intacta até os dias de hoje: ao despojar seu poema de ornamentos aparentemente sem função está contrariando uma das regras da elocução de seu tempo, que era a prática da sementeira e da colheita, a distribuição de temas e conceitos e sua posterior síntese final, mas, ao fazê-lo, está também dotando-o de uma estranha modernidade, se a entendermos como uma recusa das instituições retóricas e uma necessidade de submeter a forma poética às exigências internas da sua invenção. Um outro aspecto que distingue a sua peça das demais, além dessa forma híbrida, é o tratamento que Manrique dá à morte, tornando-a, mais do que uma matéria poética, uma vibração que parece se urdir à própria estrutura do poema. É muito interessante pensar que esse intervalo que existe entre um octasílabo e um terceto é um tempo em branco, um suspense para a meditação sobre a própria realidade do Tempo, que subjuga todos os seres e não retrocede. A meditação que a idéia da morte nos exige já estaria implícita na divisão estrófica, no ritmo e nos cortes de versos do poema, o que cria essa relação indissociável entre a sua fortuna retórica e a sua *matesis*. Isso, mais do que *representar* a morte, a *presentifica* na linguagem, o que é, por si só, uma das excelências da grande poesia.

E qual seria a concepção de tempo de Jorge Manrique? Certamente ela traz referências às noções do tempo cristão e à escatologia. Mas de maneira muito particular. Santo Agostinho define o tempo como um eterno presente, que seria o ponto de contato real entre o passado e o futuro; diz-nos que o que passou e não participa mais da nossa experiência imediata é impalpável, alheio a nós, e o que ainda está por vir mas se mantém latente, ainda não manifesto, é igualmente incognoscível e intocável, não pode ser auferido pela razão humana pois participa tão só em Deus^{vii}. Manrique dá uma definição muito próxima desta nos belos versos:

Pues si vemos lo presente,
cómo en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por pasado.

Se o presente é fluído e inapreensível a tal ponto que, mal o vemos, ele já não existe mais, há uma equivalência perfeita entre futuro e passado, já que ambos só existem virtualmente e é deles que emana esse agora sobre o qual meditamos. É a partir dessa visão equânime dos tempos, já que todos participam na Identidade de Deus, que se formarão as chaves de leitura alegórica e toda a tradição escatológica que, lendo tanto a história laica quanto a sagrada a partir de uma chave profética, usará os feitos do passado como evidências sensíveis da inteligência divina que está anunciando o que acontecerá no futuro. Mas Manrique não se guia por essa visão alegórica, mas por outra muito mais cética:

cualquiere tiempo pasado
fue mejor.

Não quer dizer que houve tempos melhores, mas que todos são, relativamente e em contraste com tempo presente, bons. Essa concepção descendente dos tempos guarda um pessimismo muito amargo. E é a partir dessa metafísica dos tempos que Manrique vai compor a estrutura de sua obra, que podemos dividir em três partes que se seguem dedutivamente, ou seja, partem do mais abstrato e geral – o tempo, o aspecto efêmero das coisas, a eternidade – indo para os tempos históricos – os antepassados de Manrique e os personagens da história recente – e culminando no tema central do poema – a morte de Don Rodrigo Manrique, seu pai. Temos assim uma trindade descendente que vai da mortalidade aos mortais e chega, enfim, ao morto, seguindo aquele esquema proposto por Sérvio, primeiro comentador de Virgílio: *proponant*, *invocant* e *narrant*. O que poderíamos entender, retoricamente, como um exórdio, onde se propõe o tema que vai ser desenvolvido, seguido de uma invocação, onde se faz menção aos homens ilustres que, no caso, sofreram os males da morte, até a narração, onde Manrique define o caráter de seu pai e seus feitos^{viii}.

Há muitas outras divisões temáticas possíveis a partir de conjuntos de estrofes. Serrano de Haro propõe uma divisão em quatro estâncias: sermão moral, discurso histórico, epicédio e auto da morte^{ix}. Tesán desmembra as três partes em subtítulos, conforme o conteúdo de cada conjunto de coplas. Não vou enveredar por essa análise minuciosa, e me atenho à divisão ternária básica e a alguns comentários sobre ela, já que a própria forma das *Coplas* é de difícil definição. Tanto se discutiu o tema que ele já

se tornou polêmico. O arabista espanhol Juan Valera, para explicar a sua originalidade de estilo, diz que Manrique a plagiou – como se à sua época houvesse a idéia de propriedade intelectual – de um poema de Abul Beka, poeta hispano-árabe imediatamente anterior ao poeta militar^x. Provavelmente Manrique não sabia árabe, e isso não importa. O que importa é que temos uma obra pronta, aberta às mais diversas leituras, independente de sua árvore genealógica, no sentido atual de uma possível crítica genética do texto que queira chegar a uma conclusão definitiva sobre a intenção – esse mito romântico – do autor. É boa a definição de Pedro Salinas para o poema: uma constelação de temas. Assim devemos nos aproximar das *Coplas*, sabendo a fragilidade de quaisquer tentativas de fechá-las sob esquemas determinados.

É a partir da segunda parte que Manrique começa a usar a tópica do *ubi sunt*, onde estão?, e a invocar os mortos numa série de interrogações de grande beleza que parecem constituir o cerne da obra, começando pelos infantes de Aragão, os trovadores, as damas e arrematando com a sugestão de que todos eles talvez não sejam hoje mais que o orvalho dos prados:

dónde iremos a buscallos?
qué fueron sino rocíos
de los prados?

Assim, todos diante da morte inexorável se equívalem, ou tem um mesmo fim:

Que a papas y emperadores
e perlados,
assí los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

Mas, podemos nos perguntar, como integrar essa visão homogênea e natural dos seres diante da morte com a divisão hierárquica e social dos indivíduos dentro das normas aristocráticas? Creio que Manrique, com essa síntese, está naturalizando a condição social dos membros de uma

comunidade e assim reforçando o traço de distinção social que os marca; lemos por traz de seu discurso, em um tom subliminar, a crença de que não adianta nos iludirmos com a ascensão de classe ou nos rebelarmos contra nossa condição: elas, diante desse imperativo que subjuga todos os seres, se anulam reciprocamente; a ordem política está fundada num pacto social que não quer permitir, e não permite, mobilidade, já que tem como essência uma Causa transcendente que lhe enseja e justifica sua existência: a morte. Nesse sentido, talvez possamos ver a morte, dentro da ética aristocrática, como um fenômeno que está muito além da realidade biológica, e que se por um lado diz que todos os indivíduos são iguais perante a sua ação, por outro apaga a potência transformadora que por ventura poderia haver neles, pois os ensina que o lugar que ocupam no corpo do Estado é tão inexorável quanto a vinda daquela que lhes tirará a vida. Esse pensamento, típico dos cortesãos, parece sempre jogar com a ambigüidade que há entre as relações de poder e a Natureza: naturalizando-as, acabam tornando-as imutáveis, já que, se são como são, só o são por um desígnio que ultrapassa o raciocínio humano e que se chama Deus. Se Ele é o autor de todas as coisas criadas, que padecem sob o império do tempo, nos resta acatar essa realidade tendo em vista que quem a quis assim o fez pelo bem. É interessante que esse tipo de lógica vai se solidificar intensamente nos séculos XVII e XVIII, com o Absolutismo Monárquico, onde o Estado assume o papel de um corpo místico e político, o qual cabe ao monarca, inspirado pela divindade, guiar. Se Deus mantém a ordem, a morte serve para conter a desordem; se o primeiro diz-nos que vivemos no melhor dos mundos possíveis, a segunda ensina que, ainda que não o creiamos como tal, será sempre inútil querer transformá-lo, pois o nosso fim, de um modo ou de outro, será o mesmo. Somos diferentes, em termos políticos, diante de Deus, e iguais, em termos naturais, diante da morte – ou seja, diante daquela que torna nossos destinos homogêneos e inócuos.

Dessa filosofia política engenhosa participa Manrique, não como teórico de Direito Canônico ou Natural, partidário ou não do pacto social e do contrato entre os nobres, mas como poeta e guerreiro, imbuído desses valores que não são de domínio exclusivamente livresco, mas sim o supra-sumo, a forma mental de uma época que permeia todas as práticas e se manifesta em todos os seus registros. A *ars moriendi* poderia ter uma outra acepção, e chamar-se *ars vivendi*: a arte de morrer, de selar acordos e de participar do conjunto dos valores de uma época, parece ser a base mesma

da própria sobrevivência das instituições e dos indivíduos, e, portanto, inseparável de suas vidas. No século XVII, alguns teóricos do direito irão comparar o Estado ao corpo humano: ambos só funcionam se cada parte estiver no seu lugar, e se o povo – os membros – trabalharem em função do cérebro – o rei. Onde colherão essa metáfora aguda? Em Tomás de Aquino, e assim poderão justificar teologicamente uma invenção política e ideológica^{xi}. Essa estrutura nos deu uma das épocas mais áureas do espírito no que se refere às artes, humanidades e ciências, e devemos compreendê-la na sua nascente, não como leitores politicamente corretos. O germe dessa distinção de classe está em Manrique, na sua visão da morte, da guerra, da virtude, da nobreza e afins. No século XVIII a guilhotina pôs fim a esse sistema. Será que nossa visão de hoje é muito mais positiva e humana que a desses homens?

ARS MORIENDI E ÉTICA CORTÊS

ⁱ FUMAROLI, Marc in BOÉCIO. *Consolação da Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 7-37.

ⁱⁱ GRACIÁN, Baltasar. *El Discreto*. Madrid, Alianza, 1997, p. 166-167.

ⁱⁱⁱ MANRIQUE, Jorge. *Poesía Completa*. Madrid, Melsa, 1999.

^{iv} AMARAL JR., Rubem. *Jorge Manrique: Poesia Doutrinal – As Coplas*. São Paulo, Edição do Autor, 1986. Introdução.

^v CAMÕES. *Lírica*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.

^{vi} ARISTOTE. *Petits Traités d'Histoire Naturelle*. Paris, Belles Letres, 1965, p. 9 e seg.

^{vii} *Confissões*, Livros XI e XII.

^{viii} TESÁN, Jesús-Manuel Aida in MANRIQUE, Jorge. *Poesías*. Madrid, Catedra, 1990, p. 49-70.

^{ix} HARO, Antonio Serrano de. *Personalidad y Destino de Jorge Manrique*. Madrid, Gredos, 1975, p. 366 e seg.

^x TOMÉ, Eustáquio in MANRIQUE, Jorge. *Poesía Completa*. Madrid, Melsa, 1999, p. 9-16.

^{xi} XAVIER, Ângela Batista e HESPANHA, Antonio Manuel “A Representação da Sociedade e do Poder” in MATTOSO, José. *História de Portugal*. Lisboa, Estampa, 1990, p. 121-155.

