

Corpos nus e corpos vestidos: *Tasso e a Idade de Ouro*¹⁶²

Matteo Angelo Palumbo¹⁶³

Università di Napoli Federico II

Resumo

O escritor italiano Torquato Tasso confere uma importância enorme à Idade do Ouro. A peça *Aminta* comemora aquela época, valorizando daquele tempo feliz principalmente a nudez dos corpos. Tal tema, porém, na produção de Tasso apresenta uma configuração extremamente articulada. No poema *Jerusalém Libertada*, que foi composto posteriormente a *Aminta*, o ponto de vista muda completamente: a nudez é expressão do mal. O Cristianismo ocupa completamente na *Jerusalém Libertada* o espaço da representação e constitui a única forma de civilidade. Não pode haver um precedente, ainda que remoto como a Idade do Ouro, cheio de lisonjas ameaçadoras e carregadas de uma perigosa verdade natural, nem pode haver uma alternativa para suas leis e para sua antropologia, o que poderia ser proposto pelos hábitos dos povos selvagens. Por isso não deve surpreender que a Idade do Ouro na *Jerusalém Libertada* seja retratada apenas em termos de uma crença fantástica, de uma opinião arbitrária e inconsciente, que pertencia aos homens antigos.

Palavras-chave

Corpos. Nudez. Pecado.

¹⁶² O presente estudo saiu pela primeira vez com o mesmo título na revista italiana *Esperienze letterarie*. 29 (4), p. 37-50, 2004. Em 2016 o trabalho foi novamente publicado em italiano como capítulo do livro PALUMBO, M. “La varietà delle circostanze”. *Esperimenti di lettura dal medioevo al Novecento*. Roma: Salerno, 2016, p. 121-132. A presente tradução – com exceção das citações, cujo tradutor é explicitamente mencionado – é de autoria de Patrícia Salviano de Oliveira e Sâmila Maria Oliveira da Silva.

¹⁶³ Matteo Angelo Palumbo é Docente de Literatura Italiana na Università di Napoli “Federico II”. Colaborador de revistas literárias italianas e estrangeiras. Foi *visiting professor* nas universidades de Marseille – Aix-en-Providence, de Toulouse, de Montpellier, de Liège, e na Johns Hopkins University (Baltimore-USA). É autor de livros como *La coscienza di Svevo* (1976), *Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini* (1984), *Saggi sulla prosa di U. Foscolo* (1994) e “La varietà delle circostanze”. *Esperimenti di lettura dal medioevo all Novecento* (2016).

1. Borges escreveu que a história da humanidade pode ser reconstruída por meio de algumas metáforas: ou, mais precisamente, através das mudanças que estas metáforas sofreram ao longo do tempo. Cada lacuna, ainda que mínima, ajuda, de fato, a identificar melhor um aspecto da cultura de uma época ou de um autor. Este princípio é válido da mesma forma se, em vez de metáforas, pensarmos em temas ou motivos particularmente exemplares e persistentes. Assim como neste caso, a verificação de diferenças, ainda que parciais, ajuda a rastrear o modo específico de representar uma ideia ou pronunciar uma opinião sobre fatos humanos. Se acontece de um mesmo tema apresentar-se com variações nas produções de um mesmo autor, a verificação pode ser ainda mais produtiva. Não há dúvida que a idade de ouro, pela constância de sua recorrência em textos poéticos e pela potência simbólica que contém, seja um desses temas. Nas observações que seguem, buscar-se-á interpretar o papel que a sua presença adquire em lugares e em momentos diferentes da produção de Tasso e obter delas algumas implicações.

A idade de ouro, na forma como Tasso a imagina, aparece com máxima evidência, como se sabe, no coro I de *Aminta*. O futuro poeta da *Jerusalém Libertada* reconstrói a felicidade daquele mundo através de alguns caracteres precisos, que doam-lhe uma identidade significativa na mitografia literária. Tasso, por certo, anuncia imediatamente, aquilo que constitui, para ele, o traço peculiar daquela época: um traço que afirma-se por dados negativos, por meio da exclusão de uma série de fatores. A idade de ouro é bela:

*non già perché di latte
sen corse il fiume e stillò mele il bosco;
non perché i frutti loro
dier da l'aratro intatte
le terre, e gli angui errâr senz'ira o toscio;
non perché nuvol fosco
non spiegò allor suo velo,
ma in primavera eterna,
ch'ora s'accende e verna,
rise di luce e di sereno il cielo;
né portò peregrino
o guerra o merce a gli altrui lidi il pino¹⁶⁴.*

Como se vê, o tradicional repertório básico, que servia para identificar aquele maravilhoso mundo das origens, aqui é convocado e descartado. Nem os rios de leite ou o mel escorrendo das árvores, nem a fertilidade espontânea da natureza, ou o

¹⁶⁴ Para esta e para as citações sucessivas conferir TASSO, 1983. A tradução para o português dos versos da *Aminta* é das tradutoras do presente trabalho. Os versos da *Aminta* traduzidos para o português pertencem ao coro do primeiro ato.

caráter domesticado dos animais, ou a eterna primavera, nem a ausência de guerra e de comércio são suficientes para descrever a particularidade daquela vida. Ela é verdadeiramente única e extraordinária porque ignora “*quel vano / nome senza soggetto, / quell'idolo d'errori, idol d'inganno, / quel che dal volgo insano / Onor poscia fu detto*” (*Jerusalém Libertada*, canto XIV: nota das tradutoras). Para “aquelas almas acostumadas à liberdade”, na verdade, vigora somente uma lei, incontestável e benigna: a lei “áurea e feliz” do Prazer. Em seu nome, pastores e ninfas podem, com plena inocência, acompanhar suas palavras de beijos “estritamente tenazes”, celebrando os ritos de seu encantamento. A ausência de qualquer constrição consente, sobretudo, em uma outra maior liberdade: aquela dos corpos, que mostram-se na beleza de suas formas, desvelada de máscaras e oferecida ao olhar sem malícia de quem admira o esplendor. Tasso desloca, assim, a atenção do leitor para a “virgenzinha”, que “despida / descobria suas frescas rosas / que tinha até agora escondido no véu, / e as peras do seio acerbas e verdes; / e muitas vezes na fonte ou no lago / brincar se via com a amada o incerto”. Trata-se de uma verdadeira e própria festa do corpo nu, admirado com toda a fascinação que, só pode mostrar quem, daquela inocência natural, é agora distante e sabe, ao contrário, que as “belezas” são transformadas em “segredos alheios” e que “os doces atos lascivos” se transformaram em “tímidos e esquivos”.

Evidente que, na tradicional comemoração da idade de ouro não faltavam referências à nudez, como condição inevitável de um mundo sem engano, plenamente satisfeito e autossuficiente. Platão, por exemplo, recordando, no *Político*, os traços habituais daquela liberdade e democracia sem padrões, lembra, elencando as prerrogativas já indicadas na era de Saturno, que os homens, “sem roupas, sem cama, viviam ao ar livre a maior parte do tempo” (PLATÃO, 1971, p. 286), mas, como se vê, é pouco mais que um detalhe extrínseco. Não é irrelevante, pelo contrário, que um autor como Boccaccio, na *Commedia delle ninfe fiorentine*, preocupe-se em afastar da imaginação dos leitores qualquer pensamento malicioso ou mesmo qualquer situação potencialmente sensual. No capítulo XXVI, parágrafo 47, uma das ninfas, Adiona, querida por Pomona, conta que, no seu nascimento, “Saturno os queridos reinos de ouro governava nos séculos atuais sob castas leis” (BOCCACCIO, 1963, p. 98). A cenografia da natureza é aquela ritual, uma vez que “a terra, mais abundante de bens que de gente, por si, doava nutrientes aos rudes povos fiéis, no entanto, os ramalhosos carvalhos fartos de muitas bolotas satisfaziam a todos os jejuns”. Tétis em todos os lugares, “graciosa de suas ondas, sem oferecer a causa do vício, usava as suas cortesias”. De

acordo com as qualidades tópicas do *locus amoenus*, “os altíssimos pinheiros eram [...] sombras graciosas no calor e nas chuvas, e as crescidas ervas forneciam sons graciosos, e cada um em si mesmo, a exemplo de outros animais, mantinha os libidinosos desejos reprimidos, para fora ao gerar”. Não surpreende, portanto, que, neste regime de absoluta diminuição do prazer, as pessoas “cobriam os seus corpos, não mais preocupados com os rígidos frios, com felpudas peles de leões esfolados ou de qualquer outro animal” (BOCCACCIO, 1963, p. 99). A temperança do clima primaveril justifica um tipo de roupa, mas não autoriza a exposição do corpo. O corpo nu permanece, neste Boccaccio, ainda longe de reconhecer a legitimidade dos “desejos naturais”, um tabu, que perdura até mesmo no clima do reinado de Saturno e de suas “castas leis”¹⁶⁵. Então, tem bastante razão Gustavo Costa, autor de um estudo ainda essencial sobre a *Leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, quando atribui à interpretação tassiana do mito um timbre original com respeito às formulações recorrentes. Ele escreve, de fato, que “a versão tassiana da idade de ouro é abertamente polêmica em relação àquela tradicional do primitivismo otimista, baseada na ausência da agricultura, do comércio, da navegação e na paz universal. [...] O verdadeiro valor daquele século de sorte, do qual o poeta insiste com uma franqueza de linguagem nova na história da cultura italiana, consistia na liberdade erótica” (COSTA, 1972, p. 21).

2. Trata-se, neste ponto, de nos transferirmos para dentro da *Jerusalém Libertada*. Em sua estrutura, poder-se-á verificar o que resta desta representação e como um modelo, que foi delineado, de modo bastante inclinado para o hedonismo, transforma-se dentro do novo sistema teórico e ideológico no qual se coloca. Com um desvio significativo em comparação à rota seguida na *Aminta*, Tasso coloca em primeiro plano aquele elemento que lhe parecia secundário, ou pelo menos não distintivo.

¹⁶⁵ Boccaccio retoma o mito da idade de ouro em outras passagens de suas obras. É particularmente significativo para o nosso raciocínio o quanto ele observa em *Esposizioni sopra la “Comedia” di Dante e nell’Elegia di Madonna Fiammetta*. Na primeira obra, comentando o canto XIV, exalta a era de Saturno pela ausência total de cobiça. Este dado parece ser o aspecto caracterizante daquele mundo: “E embora eles [aqueles que viviam] desejem aquela que em cada ato humano era virtuosa, em torno do apetite das riquezas do todo a descrevem inofensiva, por isso dizem, regente Saturno predito, todos os bens temporais, apesar de serem poucos e grosseiros, foram comuns a cada um e, portanto, não se havia encontrado alguém que fosse servo, ou que em especialidade alguma fizesse serviço de mercenário [...]. E por isso querem, e merecidamente, naqueles séculos que o mundo teve paz alegre e consolada, nem ainda qualquer vício capaz de entrar na mente dos mortais” (BOCCACCIO, 1994b, p. 419). No comentário do canto XIV, a era de Saturno identifica-se principalmente com o reino da modéstia e com o triunfo da castidade: “[...] sob o rei desta ilha [Creta] foi casto o mundo, por isso que, come dito outra vez, Saturno regente, o mundo foi ou não corrupto ou menos corrompidos pelas luxúrias que, em seguida, não o foi” (BOCCACCIO, 1994b, p. 648). Na *Elegia di Madonna Fiammetta* a celebração da idade de ouro, próxima aos motivos tradicionais da medida nos desejos da ausência de guerra, recorda ainda a persistência de “castas leis” e a ignorância do “furor cego da doentia Vênus” (BOCCACCIO, 1994a, p. 119).

Haverá, neste momento, uma cena de pastores, contentes com o pouco, sem ambições, básicos em seus hábitos, incorporando uma figura o mais perto possível dos modos da idade de ouro. Eles são, naturalmente, os pastores no qual “plácido refúgio” Erminia encontra abrigo, perseguida por tropas cristãs, no canto VII¹⁶⁶. Este mundo, do qual o poeta relata a marginalização topográfica, que se transforma também no sinal de uma excepcionalidade existencial, reproduz algumas constantes do mito antigo. Não haverá qualidades milagrosas de uma natureza fértil, que não precisa da mão do homem para dar frutos, mas contarão, dessa vez, as regras de uma vida social sem ambições, porque “Facilmente os desejos satisfaço; / Para viver com pouco me contento” (VII, 11). Este universo isolado, que ignora a ganância e não conhece o desejo de “ouro e c’roas” (VII, 10), é baseado coerentemente em uma articulação do trabalho que não prevê empregados e, portanto, nenhuma hierarquia: traço constitutivo, isto, daquele igualitarismo tão celebrado por outros nostálgicos do reinado de Saturno. Projetada neste universo elementar, conscientemente colocada nos limites da vida social, Erminia entrará imediatamente no espírito deste universo e, como um daqueles rústicos camponeses já descritos por Boccaccio, “de grosseiro vestido a real donzela / se cobre, e a tosco véu a trança ofer’ce” (VII, 17). Despindo-se das suas vestes nobres, vestindo aquelas roupas que, graças à sua robustez, testemunham o retorno a uma condição futura à das origens, estranha às obrigações da história e aos seus vínculos.

Se esta cenografia reproduz um aspecto ainda positivo de alguns dos conteúdos do mito, nos resta entender qual papel seria destinado à nudez e aquele *eros* que Tasso tinha tão intensamente celebrado. Aquele sinal distintivo da inocência se inverte, na arquitetura da *Jerusalém Libertada*, em uma expressão do mal e se apresenta como uma epifania do seu poder perverso. É, de fato, o campo pagão o espaço único em que são confinadas as imagens dos corpos nus, máximos responsáveis do vagar dos cavaleiros e do afastamento deles da conquista de Jerusalém. Não é, portanto, um caso que na descrição de Armida, agora no campo cristão como atriz necessária na “desordem da empresa” (TASSO, 1995, p. 30-31) cruzada, são evidenciadas aquelas qualidades físicas exaltadas na virgindade da *Aminta* e que, na descrição do peito da nova heroína, Tasso reutiliza a mesma ditologia (“*acerbe e crude*”,) usada para apresentar “*le poma*” da outra menina:

¹⁶⁶ Todas as traduções referentes aos versos da *Gerusalemme libertata* foram retiradas de TASSO, 1998. A tradução é de José Ramos Coelho. Serão indicadas no texto com o canto e o número da oitava (nota das tradutoras).

O colo a neve nua à vista ofrece,
Onde se nutre amor, e arde acendido;
Parte dos virgens peitos¹⁶⁷ lhe aparece,
Zela-lhe a outra o ínvio vestido;
Mas, se este aos olhos penetrar empece,
Nem por isso o pensar fica tolhido,
Que, não contente da beleza externa,
No mais oculto ávido se interna. (IV, 31).

Esta primeira e crucial representação do corpo, tão mais perigosa quanto mais sedutora, se multiplica na trama da obra com a mesma função. Para Rinaldo, que acabara de entrar de entrar na ilha onde reina Armida, se apresenta uma *magica larva* “mago fantasma” (TASSO, 1998), que exhibe, exatamente como sobre um “palco”, o espetáculo da sua beleza. Entre as ondas de um rio, “Dela em parte áurea trança após saiu; / Depois rosto feminino foi rompendo, / Depois o peito, as pomas e da bela / Nívea forma até aonde o pejo zela” (XIV, 60). Como uma sereia, repete o canto inebriante, celebrando os únicos valores do prazer e da juventude. Mais uma vez, a interferência que se estabelece com o coro da *Aminta* é bastante evidente. As palavras que evidenciam as ambições mundanas como um obstáculo do verdadeiro delito (“Nomes, inúteis ídolos, vaidade / São o que brio e gloria o mundo chama” [XIV, 63]) derivam, na verdade, da condenação contra a Honra, marcada, nessa circunstância, como “*vano / nome senza soggetto*” (assim o texto de partida: nota das tradutoras). Contudo, aquela mensagem que reivindicava liberdade de instintos, inverteu-se, agora, em outra coisa. É a tentação de desengajamento moral, argumentada com a afirmação do prazer que, no mundo da Libertada, não tem mais espaço. A voz do coro transformou-se no canto de uma “*empia*”, que, inebriando os sentidos, persuade o sono.

Esta mesma aventura, com rito igual, repete-se no reino encantado de Armida, localizada nas Ilhas Afortunadas¹⁶⁸, além das Colunas de Hércules. A Carlo e Ubaldo, enviados em busca de Rinaldo, oferece-se a mesma tentação. Duas “nadadoras nuas e tão belas” mostram suas formas, que são descritas com um idêntico cuidado aos detalhes:

Nisto levanta-se uma das donzelas,
E os peitos e o que as vistas muito anseiam
Expõe desde a cintura descoberto;
O mais do lago é pelo véu coberto (XV, 59).

¹⁶⁷ No texto de partida italiano o terceiro verso da oitava termina com o sintagma “*mamme acerbe e crude*” (nota das tradutoras).

¹⁶⁸ Sobre o *topos* das Ilhas Afortunadas no período medieval e do Renascimento conferir CACHEY, 1995.

À oferta do corpo acrescenta-se, como no caso anterior, uma voz que, se não é propriamente um canto, mantém, no entanto, uma força encantadora, já que é “Depois com voz suave assim dizia, / Voz que a todos tirara alma e repouso (XV, 62). As palavras pronunciadas consideram novamente o elogio daquele prazer “que nos dourados séculos outrora / Saboreou em liberdade a gente” (XV, 63). Desta vez, porém, a tentação não tem efeito. Assim como o canto das sereias, a voz convida para uma experiência que só pode ser nociva. Por isso, não afeta a razão das personagens escolhidas como alvo. Os cavaleiros, de fato, “as almas dos dois guarda a constância / Contra os carinhos pérfidos, funestos; / O encantador aspecto, a branda fala / Só por fora os sentidos lhes abala” (XV, 65). A ameaça permanece, portanto, apenas em potencial. Ela rompe-se contra a armadura da razão, que erige uma barreira impenetrável contra o ataque do inimigo: “Logo a razão, vestida de armadura / Corta e arranca a vontade, mal nascera” (XV, 66).

3. Os passos até aqui indicados sugerem com clareza que o antigo mito, na *Jerusalém Libertada*, assumiu uma função de outro signo. Ao invés de ser a pista mental de uma condição beata, agora perdida, é o significante de um fingimento, uma ilusão, uma figura do demônio, que engana os cavaleiros e pode ser derrotada apenas pela resistência da razão. Não é de admirar, então, que a idade de ouro seja revivida apenas em termos de uma crença fantástica, de uma opinião arbitrária e inconsistente, que pertencia aos homens antigos. Representando as Ilhas Felizes, última e mais completa encarnação do reino de Armida, Tasso indica o nome destes lugares como um legado de “gente; / as quais pelo céu eram tão prezadas / Que sem arado imaginava a mente / Produzirem, e ser mais lucrativo / O bacelo sem ter nenhum cultivo” (XV, 35). Esta primeira descrição se liga com os outros tópicos predicados (floração contínua das plantas, mel que pinga das árvores, águas permanentes, primavera eterna) que compõem, juntos, o mito. Como convicentemente mostrou Sergio Zatti, deste mito Tasso toma distância, denunciando-o ceticamente, através de expressões limitadas como *estimava, acreditava, dizia* (ZATTI, 1996, p. 188), a crença e a sugestão que ele tinha ilegitimamente criado.

Na verdade, na concepção do poema heroico de fundação cristã, como Tasso o tinha programado desde *Discorsi dell'arte poetica*, não há lugar para nenhuma concepção que seja estranha ao horizonte daquela cultura cristã. Cada resíduo que reporta a um mundo pagão deve ser anulado: cancelado implacavelmente, como o abandono de um universo extinto, ao interior de um texto que, na verdade, faz da

história da verossimilhança a própria bandeira. Com a expulsão do mito da idade de ouro derruba-se também a celebração do corpo e da nudez. O corpo, ao contrário, deve ser rigorosamente coberto: abolido como natureza e como instinto, e identificado pelos trajes que fixam a identidade social dos personagens. “A veste, em suma, ‘representa’, desenha um papel, um mandato: deixá-la ou modificá-la é como exhibir, dar forma a uma infração interior contra a Lei” (MAZZACURATI, 1996, p. 86). Não há para os personagens de Tasso outra verdade além daquela sancionada pelo papel desempenhado. A potência do instinto representa, na verdade, um obstáculo, a ser controlado e reprimido, porque os imperativos da razão vencem. O herói cristão, portanto, só pode identificar-se com a função simbólica e ritualística do traje que veste. Esse vestido mostra a tarefa que lhe foi confiada e a substância das ações que devem ser executadas e às quais foi destinado¹⁶⁹. O capitão Goffredo, por exemplo, pode domar uma revolta exibindo apenas os sinais da sua autoridade e escondendo sua fisicalidade com todos os contras sinais do poder. Visíveis são apenas as mãos e o rosto. Todo o resto é a encenação de um cargo, com o qual ele se identifica totalmente:

Nobre veste
Mais rica traz, e fora do costume;
Tem nuas mãos e rosto, que celeste
Majestade dardeja e estranho lume;
Brande o cetro de ouro, e só com este
Aquiêtar a sedição presume (VIII, 78).

No lado oposto, seguindo uma parábola de erro e retrocesso, o herói Rinaldo, afastando-se do acampamento cristão, muda, literalmente, suas roupas e coloca as vestes de um guerreiro pagão. O seu erro manifesta-se, visivelmente, nesta identidade falsa, com a qual ele abdica da própria missão, preparando-se, de fato, para continuar a ser um prisioneiro de Armida: “Este, a armadura aqui despido havendo, / Uma armadura de pagão tomara, / Talvez ir escondido pretendendo / Sob outra menos conhecida e clara” (XIV, 53).

O Cristianismo ocupa agora completamente o espaço da representação e constitui a única forma de civilidade. Não pode sobreviver nenhuma alternativa, historicamente e conceitualmente, antes da sua verdade ou perto desta. O sistema

¹⁶⁹ “A dialética entre ‘nu’ e ‘vestido’ complica-se assim: de um lado a nudez coincide com a liberdade (individual), do outro o vestido (ou as armas) revelam aquela dimensão social, racional, que é o único modo de viver para o homem moderno, que é animal político. A oposição entre nu e vestido ofusca, portanto, o conflito mais profundo, presente em todos os níveis na *Libertada*, entre natureza e arte, liberdade e regra, existência individual e vida associada, indivíduo e mundo” (JOSSA, 2001, p. 27).

ideológico com o qual se identifica ocupa todo o plano dos fatos humanos e não tolera nada que reste fora da sua hegemonia. Assim, não pode haver um precedente, ainda que remoto como a idade de ouro, cheio de lisonjas ameaçadoras e carregadas de uma perigosa verdade natural, nem pode haver uma alternativa para as suas leis e para a sua antropologia, o que poderia ser proposto pelos hábitos dos povos selvagens. Eles são apenas aquilo que ainda não foi escravizado pelo Cristianismo: um espaço para colonizar, mais do que os traços de uma outra cultura; um “‘alheio’ que rendia ‘próprio’ para maior glória de Deus” (ZATTI, 1996, p. 177)¹⁷⁰.

No entanto, como se sabe, na *Jerusalém Libertada*, as perspectivas nunca são incontestáveis e pacíficas. Ao lado de uma forma da Lei, do conteúdo do Bem e da Razão, da imposição da meta a qual tendem os cavaleiros cristãos, sobrevive também a força de desejos e de instintos que podem colidir com aquela Lei e com aquele Bem. Por certo, Tasso nunca chegará a tocar os extremos, trágicos ou cômicos, aos quais chegou Ariosto. Ele não toleraria, por exemplo, a nudez de Orlando, materialização da *ferinitas*, que rompe e arrasta o herói para a irracionalidade mais devastadora; nem admitiria o frenético despir-se de Ruggero, tomado por um ataque incontrollável de desejo frente ao corpo nu de Angélica e, torna-se, de repente, um fator de riso¹⁷¹. Estas oscilações não podem conceituar um herói épico, que deve parecer um modelo íntegro e de constante de virtude. E, no entanto, para evitar que o sistema ideológico da obra se feche em um círculo muito perfeito, aquele corpo, negado e cancelado, encarnação de um *Eros* rival da razão, não desaparece completamente na fundação da *Jerusalém Libertada*. Estará presente não só no campo pagão, como já foi visto, mas aparecerá, nas formas oblíquas de uma presença interdita, mas não extinta, também no campo cristão. Naturalmente podemos encontrá-lo sobretudo em relação àquele herói noturno e

¹⁷⁰ Descrevendo aqueles povos, Tasso elenca as manifestações de suas barbáries e entre estas anexa a antropofagia: “há aqueles de abominável alimentação / as mesas cheias contaminadas e ímpias. / E, em suma, cada um que aqui na Calpe senta / bárbaro é por costume, ímpio de fé” (XV, 28). São os mesmos anos nos quais Michel de Montaigne rejeita a tese de que a antropofagia fosse um sinal indiscutível de barbárie, contestando a ideia do primado, em termos de civilidade, da cultura católica. À hegemonia indiscutível de um modelo, ele opõe o confronto das respectivas atrocidades. Afirma-se, portanto, um relativismo dos hábitos e das práticas comportamentais, nenhuma das quais pode acreditar ser livre de aberrações: “Penso que haja mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, no dilacerar com torturas e martírios um corpo ainda sensível, fazê-lo assar pouco a pouco, fazê-lo ser mordido e rasgado por cães e porcos (como temos não apenas lido, mas visto recentemente, não entre antigos inimigos, mas entre vizinhos e concidadãos e, o que é pior, sob o pretexto da piedade religiosa), que em assá-lo e comê-lo depois que está morto. [...] Podemos assim chamá-los de bárbaros, se os julgamos segundo as regras da razão, mas não comparando-os a nós mesmos, que os superamos em cada tipo de barbárie” (DE MONTAIGNE, 1970, p. 278).

¹⁷¹ “São falas, para dizer a verdade, populares demais, e estas inclinadas à baixeza cômica para a desonesta coisa que se representa, sempre desapropriados ao heroico” (TASSO, 1959, p. 394).

inquieta, alegoria da parte concupiscível da alma, que é Tancredi. Posicionado no centro de duas relações, em um caso ele é objeto de um amor não correspondido por Clorinda; no outro é o destinatário de um sentimento igualmente incompreendido e ignorado, por parte de Erminia. A relação afetiva com Clorinda gira em torno de um detalhe físico que a diferencia para sempre aos olhos do seu amante. O corpo de Clorinda é resumido pela “frente”: sinédoque de sua beleza e única área desprotegida pela armadura no momento em que ela aparece aos olhos de Tancredi:

Ali, eis de improviso uma donzela,
Exceto a frente, lhe aparece armada:
[...]
Viu-a o jovem; pasmou de a ver tão bela;
E ficou-lhe a alma logo incendiada (I, 47).

Aquele rosto, rapidamente escondido pelo elmo que apaga a mesma feminilidade, reaparece no momento da morte da guerreira: “Ao descobrir lhe a frente com receio / Sente um tremor, um subitâneo frio. / Vê-a, conhece-a, quedo, silencioso! / Que vista! Que tormento angustioso!” (XII, 67). Isolada no fim do verso, dramaticamente aprimorada pelo *enjambement* com o particípio¹⁷², a *frente*¹⁷³, enquanto revela o objeto de amor, o afasta simultaneamente, para sempre, do desejo do amante. O corpo de Clorinda emerge da armadura, então, apenas no momento da morte. Os personagens revelam a si mesmos, sua fisicalidade, quando não tem mais tempo para curti-la. O corpo despojado do seu ritual simbólico (de guerreiro, de capitão, de pastor) não tem vida no mundo da *Libertada*. Despido do traje, através do qual se identifica e realiza a identidade, o corpo literalmente se perde: morre e afasta-se para sempre.

Igualmente para Ermínia não se pode repetir a mesma situação. Como Tancredi, é o personagem da mania amorosa. “Ficou-lhe a alma para sempre escrava”

¹⁷² Precisamente a propósito do *enjambement* de Tasso, Ezio Raimondi escreveu que “implica já em uma privação, uma perda, um destino cansativo e impiedoso de aniquilamento” (RAIMONDI, 1994, p. 343). Em outro lugar ele enfatiza que “o *enjambement*, o ‘rompimento dos versos’, é também um processo de ordem sintática: a frase é por virtude sua submetida a um máximo de tensão e de desaceleração, com um efeito emotivo e oratório de ‘grandíssima gravidade’, segundo uma linha, como diria modernamente Tynjanov, de entonação quebrada, quase de gesto interno” (RAIMONDI, 1980, p. 36). São estes alguns dos ingredientes principais graças aos quais Tasso constrói uma “semântica da emoção” (RAIMONDI, 1980, p. 70).

¹⁷³ Giovanni Getto, em modo simétrico, fala do “motivo do capacete” como do tema resumido de toda a relação de Tancredi com Clorinda. O levantar-se e o abaixar-se, com a descoberta e a revelação do rosto de Clorinda, articula o ritmo da problemática ligação deles: “Determina-se assim, desde os primeiros acordos, o movimento característico deste amor: uma distância física que se coloca como dado inicial, para substituir, em seguida, por uma presença inesperada, logo anulada por outra separação, até a última ignorada, aproximação intimíssima, novamente interrompida pela separação irremediável da morte” (GETTO, 1968, p. 132).

(VI, 58), dominada pela “pujança” do incêndio amoroso¹⁷⁴. É doloroso para ela sobretudo o momento da noite, quando “Com tremendas visões a sua idéia / A amedronta” (VI, 65). Também para o seu desejo, como acontece, na situação invertida, para Tancredi, não há possibilidade de realização. O contato com o corpo do outro acontece em um único momento, mas, como na aventura de Clorinda, quando é tarde e inútil. No canto XIX, na verdade, ela encontra-se na “*faccia discolorita e bella*” do seu herói, encontrado deitado e dado como morto. Pouco mais à frente do suposto cadáver, ela pode livrar-se de todas as restrições e deixar que seu corpo toque o do outro. Com “arrojo”, ela intenta roubar os beijos frios “da boca fria que o viver expele”.

Boca piedosa e bela, que durante a vida
Costumavam as mágoas abrandar-me,
Deixa, antes de chegar minha partida,
Com teu caro beijo consolar-me.
Talvez então mo deras, se atrevida
Fosse em pedir; nada hoje podes dar-me!
Deixa abraçar-te, e que a teus lábios chame
Meu espírito, e neles o derrame (XIX, 108).

É quase um ato de necrofilia (os beijos “Quero roubar para que desta sorte / Também te roube em parte à lei da morte” [XIX, 107]), que antecipa as futuras transgressões eróticas da *Salomé* de Oscar Wilde em frente à cabeça decepada de João Batista: um ato de paixão que ocorre quando parece ser inútil.

Giancarlo Mazzacurati escreveu que “uma tonalidade funerária parece governar o contato físico, a linguagem dos corpos desprovidos de defesa, da mediação da veste: o desejo continuamente adiado, finalmente, permanece censurado, interdito” (MAZZACURATI, 1996, p. 88). Fundamentando sua obra na verdade cristã e no indiscutível registro de seus princípios, Tasso representa tudo aquilo que aparece como individual como diferente daquela verdade e, portanto, torna-se literalmente um pecado. O vagar dos cavaleiros, o mundo de suas aventuras, a resistência de seus desejos, no entanto, sobrevivem através do que pode ser chamado de uma formação de compromisso¹⁷⁵. Enquanto aparecem, também deveriam ser proibidos, barrados. O

¹⁷⁴ “Adora e arde a triste, e desafogo / não tinha de esperança em tal estado, / guardando no seu peito oculto o fogo / somente da memória alimentado; / que quanto maior força cobra logo, / quanto o incêndio se vê mais encerrado” (VI, 60).

¹⁷⁵ Em *Allegoria della Liberata* (TASSO, 1875) Tasso indica precisamente na parte concupiscível da alma o obstáculo mais potente à ação da razão. O apetite impulsivo pode ser aliado ou inimigo parte racional da alma. Assim, não é da paixão. Esta continua uma força negativa que se deve apenas anular, sem possibilidade de usa-la: “assim é débito do impulsivo, parte da alma guerreira e robusta, armar-se para a razão contra a cobiça, e com aquela veemência e ferocidade, que é própria dela, rebater e afastar tudo aquilo que pode ser impedimento à felicidade: mas quando não obedece à razão, mas deixa-se levar por seu próprio ímpeto, às vezes acontece que combate não contra as concupiscências, mas por estas; ou

tempo do amor, por isso, será sempre defasado e assimétrico, destinado a ser, se não revogado, fato inacabado: quase uma remoção, que exclui o prazer, mesmo representando a força do mundo superior do *ethos*. Este mundo é apenas o ponto de chegada: um objetivo que se aspira, e não um bem que se tem. Neste objetivo, de vários modos e com diferentes destinos, os cavaleiros errantes tendem e, também, o mesmo peregrino, enfermo e errante, que deu forma ao poema. A busca por uma verdade tal, não a sua celebração, é, talvez, o real tema da obra.

Referências:

- BOCCACCIO, G. Elegia di Madonna Fiammetta. In: _____. **Tutte le opere di Giovanni Boccaccio**. Vol. V (II). Milano, Mondadori, 1994a.
- BOCCACCIO, G. **Esposizioni sopra la “Comedia” di Dante**. Milano: Mondadori, 1994b.
- _____. **Commedia delle ninfe fiorentine**, Firenze: Sansoni, 1963.
- CACHEY, T. **Le Isole Fortunate**. Roma: A «Erma» di Bretschneider, 1995.
- COSTA, G. **La leggenda dei secoli d’oro nella letteratura italiana**. Bari: Laterza, 1972.
- DE MONTAIGNE, M. **Saggi**. Milano: Mondadori, 1970.
- GETTO, G. **Nel mondo della “Gerusalemme”**. Firenze: Vallecchi, 1968.
- JOSSA, S. L’eroe nudo e l’eroe vestito. La rappresentazione di un gesto da Omero a Cervantes. In: **Intersezioni**, numero 21 (1): 5-36, 2001.
- MAZZACURATI, G. **Rinascimenti in transito**. Roma: Bulzoni, 1996.
- PLATÃO. Politico. In: _____. **Opere complete**. Vol. II. Bari, Laterza, 1971.
- RAIMONDI, E. **Rinascimento inquieto**. Torino: Einaudi, 1994.
- _____. **Poesia come retorica**. Firenze: Olschki, 1980.
- ROCHON, A. Les pièges de l’érotisme dans la “Jérusalem délivrée”. In: **Au pays d’eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l’âge baroque**. Paris: Université de la Sorbonne nouvelle, 1986.

na forma de cão, réu guardião, não morde os ladrões, mas os rebanhos”. A parte impulsiva da alma pode, portanto, aliar-se positivamente com a razão, mas não com o desejo. Um exemplo preciso é dado no destino de Tancredi. A permanência do amor, que nunca é arrancado da sua mente, detém a formação e o prende inexoravelmente em uma condição dilacerada, irresoluta, subtraída à lei do bem público. Tancredi sobrevive, na economia do poema, como o sinal obscuro da potência do *eros*. Para a inteira questão do erotismo tassiano conferir principalmente Rochon (1986).

TASSO, T. **Lettere poetiche**. Parma: Guanda, 1995.

_____. *Aminta*. In: _____. **Teatro**. Milão: Garzanti, 1983.

_____. *Discorsi dell'arte poetica*. In: _____. **Prose**. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959.

_____. *Allegoria della Liberata*. In: _____. **Le prose diverse**. Vol. I. Firenze: Le Monnier, 1875.

_____. **Jerusalém libertada**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Tradução de José Ramos Coelho.

ZATTI, S. **L'ombra del Tasso**. Milano: Bruno Mondadori, 1996.

CORPI NUDI E CORPI VESTITI: TASSO E L'ETÀ DELL'ORO

Sintesi

Lo scrittore italiano Torquato Tasso attribuisce un'enorme importanza all'età dell'oro. Nel testo teatrale *Aminta* viene commemorata tale epoca e di quel tempo viene valorizzata principalmente la nudità dei corpi. Si tratta di un tema, però, che nella produzione del Tasso presenta una configurazione estremamente articolata. Nel poema *Gerusalemme Liberata*, infatti, il punto di vista in maniera radicale: la nudità è espressione del male. Il Cristianesimo occupa completamente, nella *Gerusalemme Liberata*, lo spazio della rappresentazione e costituisce l'unica forma di civiltà. Non può esistere un precedente, ancorché remoto come l'età dell'oro, pieno di lusinghe minacciose e cariche di una pericolosa verità naturale, così come non può esistere un'alternativa per le sue leggi e per la sua antropologia, cosa che potrebbe essere proposta dalle abitudini dei popoli selvaggi. Non deve, pertanto, sorprendere che l'età dell'oro nella *Gerusalemme Liberata* venga raffigurata solo nei termini di un'esperienza fantastica, di un'opinione arbitraria e inconsistente, che apparteneva agli uomini antichi.

Parole chiave

Corpi. Nudità. Peccato.

Recebido em: 15/11/2017

Aprovado em: 04/05/2018