

# FRANCISCO, O POETA

*Zilia Mara Scarpari\**

A Idade Média apresenta-se como um período falsamente uno, dividindo-se na realidade em três tempos culturais distintos: o primeiro, norteadado pela economia natural; o segundo, pela cavalaria galante da Alta Idade Média e o terceiro, pela cultura burguesa do final do período.

A compreensão da poesia de Francisco de Assis, que percebemos em sete textos de maior ou menor sensibilidade lírica <sup>1</sup>, bem como do papel que ele desempenhou no desenvolvimento da arte e da literatura, requerem uma breve revisão da história social da arte na última fase referida; ou seja, depois do século XI até o início do século XIV, quando a economia monetária das cidades coloca em cheque o sistema feudal. O mercador e o artesão que agora constituem a nova ordem econômica, freqüentemente mais ricos do que os membros da nobreza, mas ignorantes do modo de vida aristocrático, são, a princípio, objetos de desprezo e inveja, tanto dos nobres quanto do campesinato. A partir do século XIII, entretanto, essa burguesia urbana impõe-se definitivamente, tornando as fronteiras sociais cada vez mais fluidas e exercendo profunda influência nas manifestações da arte e da língua oficial.

Nesse século de cunhagem dos primeiros ducados, florins e escudos de ouro, o salário em dinheiro substituindo o antigo pagamento em gêneros favorece um novo estilo de vida. Cada trabalhador tem, de agora em diante,

---

<sup>1</sup> Trata-se de *Laudes do Senhor*, *Saudação das Virtudes*, *Saudação à Bem-Aventurada Virgem*, *Ofício da Paixão do Senhor*, *Cântico das Criaturas*, *Oração diante do Crucifixo* e *última carta escrita a Santa Clara*. Os textos em português encontram-se em SILVEIRA, Ildefonso e REIS, Orlando dos. *Escritos e biografias de São Francisco de Assis*. Petrópolis: Vozes/CEFEPAL do Brasil, 1991.

a liberdade de dispor de seus recursos conforme suas necessidades e desejos, como também dispõe de mais tempo de ócio. Serão muito grandes os efeitos culturais dessas transformações.

À diferença do estilo românico monástico e aristocrático anterior, que manifesta no gigantismo primitivo e monumental das catedrais, na calma e na gravidade volumosas e opressivas, na unidade do seu todo arquitetônico, a autoridade e as estreitas relações entre o clero e a nobreza secular, erigem-se agora as igrejas góticas como arte burguesa e urbana. O alto custo de sua construção vai muito além das possibilidades do clero e só é possível com a riqueza que circula nas cidades. Daí a abertura da arte para a liberalidade burguesa, com a participação efetiva dos leigos. Compreende-se, assim, o romantismo da cavalaria cortesã que vigorou na época. Como bem observa Arnold Hauser,

A arte deixa de ser a linguagem particular de uma exígua camada de iniciados para converter-se num modo de expressão quase universalmente entendido. O próprio cristianismo deixa de ser uma religião do clero para transformar-se cada vez mais numa religião de massa. Seu conteúdo moral é enfatizado às custas do ritual e do dogma; é humanizado e emocionalizado. A nova tolerância do “nobre pagão” – um dos poucos efeitos indubitáveis das cruzadas – expressa o novo sentimento religioso, mais livre e mais íntimo, que é característico da época. O misticismo, as ordens mendicantes e as heresias do século XII são outros tantos sintomas da mesma tendência geral.<sup>2</sup>

Se os primeiros tempos medievais se caracterizam pela estabilidade, tudo agora está em ebulição e constante movimento. “O interior da igreja românica é um espaço estacionário e completo, que permite ao olhar do espectador repousar e permanecer em perfeita passividade”, diz Hauser. E logo em seguida: “Uma igreja gótica, pelo contrário, parece estar em permanente processo de desenvolvimento, como se estivesse erguendo-se diante dos nossos próprios olhos; expressa um processo, não um resultado” (1995, p.246). Os cavaleiros partem em cruzadas, os fiéis peregrinam, os mercadores viajam, os camponeses empreendem o êxodo rural, artistas e artesãos mudam constantemente de canteiros de obras, professores circulam de universidade em universidade, trovadores e jograis errantes são acolhidos nas ruas, nas estradas e nas cortes palacianas. Daí o comércio dos idiomas, a penetração da língua vulgar nas escolas para leigos, que no século

<sup>2</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 203.

XII, já funcionavam na maioria das grandes cidades. Isso significa a abolição do monopólio clerical da educação e a secularização da cultura. Na Alta Idade Média, o uso do latim, o simbolismo idealista, o irrealismo da arte romana constituíam uma “linguagem terrorista sacra” com que a Igreja dominava a sociedade. Mas, no século XIII, muitos leigos educados e mesmo boa parte do clero não sabem o latim. Aliás, não é segredo que Francisco de Assis não dominava a língua erudita e preferia exprimir-se, mesmo por escrito, em língua vulgar italiana.

## II

Em seu livro sobre São Francisco de Assis, Jacques Le Goff, com base numa obra de 1885 de Henry Thode, pôde escrever que “a sacudida franciscana teria sido a origem do Renascimento.”<sup>3</sup> Segundo o autor alemão, Francisco teria dramatizado a religião cristã. De fato, os frades mendicantes contribuíram para o desenvolvimento do teatro. O medievalista francês lembra a gestualidade teatral franciscana tal como evoca Tomás de Celano a propósito do santo, que organizava verdadeiras encenações quando pregava em praça pública (2001, p.223) ou quando montava presépios vivos por ocasião do Natal. Tais iniciativas fazem parte da história do gênero dramático, que remonta, depois dos gregos, aos dramas litúrgicos do século X, representados em latim no interior das igrejas e que ilustravam episódios do Antigo e novo Testamento e depois da vida dos santos: eram os chamados “mistérios” e “milagres”, respectivamente. A partir de meados do século XII, mais grandiosas, com cenários mais amplos, as representações ganham o adro e posteriormente a praça pública, dando origem aos *autos* (*sacre rappresentazioni*)<sup>4</sup>. Os autos da Paixão, com numerosas cenas montadas lado a lado, com centenas de intérpretes e as representações durando às vezes vários dias, oferecem um drama em movimento (Hauser fala de “dramas em filme”), cujo sentido se insere na perspectiva de mundo móvel e desassossegado que caracterizou esse período medieval. A encenação não é mais em latim; o drama é agora semi-litúrgico. Assim sendo, Francisco e o franciscanismo, do ponto de vista lingüístico, representam um progresso rumo à instituição da língua italiana. Em consequência, o santo de Assis teria desempenhado papel decisivo no desenvolvimento dos autos, sobretudo se tomarmos como referência a alegoria contida em sua *Saudação das Virtudes*, em que o poeta personifica a sabedoria, a simplicidade, a pobreza, a humildade, a obediência.

<sup>3</sup> *Saint François d' Assise*. Paris: Gallimard, 1999. Tradução para o português por Marcos de Castro para a editora Record. Rio de Janeiro / São Paulo, 2001. p. 103.

<sup>4</sup> *Auto*, do latim *actum*. termo que assumia um sentido geral no que se refere a peças teatrais. designa um tipo de composição dramática com personagens alegóricas como os pecados, as virtudes, e entidades como santos e demônios; caracteriza-se pela simplicidade

Francisco teria contribuído ainda para a voga das historietas moralizantes, os *exempla*, donde a referência na pintura a historinhas sobre sua vida cotidiana. Nessa categoria podem ser incluídos os *Fioretti*, um florilégio de narrativas lendárias da vida do *poverello* e de alguns de seus companheiros, redigidas em italiano do século XVI mas que começaram a circular oralmente a partir dos discípulos Leão, Masseo e Egídio. Portanto, empregando um vocabulário concreto e desejando instaurar desde aqui da terra uma sociedade religiosa, de Francisco viriam na arte o realismo e a narrativa, numa época em que, com exceção do *roman de Renart* e dos *fabliaux*<sup>5</sup>, escritos em francês vulgar, a literatura era aristocrática. Vale repetir que eram muitos os poetas de origem burguesa, mas geralmente expressavam o gosto refinado das cortes para a divulgação da arte literária.

### III

Entretanto, é nas suas preces e cânticos fervorosos que se revela o poeta que foi Francisco de Assis. As *Laudes do Senhor*, a *Saudação à Mãe de Deus*, a *Saudação das Virtudes*, o *Ofício da Paixão do Senhor* testemunham as efusões líricas com que terminava suas orações: o Senhor é Criador todo-poderoso em seu palácio, envolto por manto real; a Virgem apresenta-se como rainha; as virtudes, alegorizadas, transformam-se em damas da religião. Um vocabulário que expressa o lado cavaleiro de sua poesia, comportamento que se revela também no seu trato com as clarissas, conforme testemunha, na última carta escrita a Santa Clara, a fórmula “senhoras minhas”, comum nas cantigas provençais de amor, designando respeitosa e amada) a quem se dirigiam os versos.

---

de construção, ingenuidade da linguagem e intenção moralizante. podendo comportar elementos cômicos.

<sup>5</sup> A narrativa satírica do século XIII, tão do gosto do público burguês e popular, herda da França os chamados *romans de Renart* e os *fabliaux*.

Os primeiros formam uma coletânea de 27 narrativas independentes, em octossílabos rimados. A unidade é garantida pelo herói central, Renart (nome próprio que se tornou substantivo comum, *renard*, para designar a raposa), e as peripécias de sua luta contra o lobo Ysengrin. Nessa literatura, o mundo dos bichos é criado à imagem do mundo dos homens, expressando uma sátira social.

Os *fabliaux*, nome derivado do latim *fabula*, escritos em dialeto picardo, são narrativas em octossílabos que datam dos séculos XIII e XIV. Conservaram-se 150 e constituem-se em dois tipos de textos. Nos “cantos para rir” (*contes à rire*) os elementos cômicos brotam de trocadilhos, quiproquos – que refletem bem o *esprit* francês – e cenas de farsa, visando invariavelmente camponeses e burgueses ingênuos, esposas infiéis, padres preguiçosos, cúpidos e gulosos, estampando os costumes por vezes grosseiros da classe média ou dos *vilains* (do latim vulgar *villanus*, de *villa*, habitantes de vilarejos). Através do riso franco, oferecem uma sátira de costumes cujo objetivo é divertir e moralizar.

Os contos edificantes, por sua vez, apresentam uma intriga mais sofisticada e apelam mais para a emoção do que ao riso.

Sabe-se que Francisco escreveu vários poemas e cânticos. Alguns em latim, outros em italiano, outros ainda em francês, língua por excelência da poesia trovadoresca e que ele preferia: era o código de sua expressão íntima. Quando estava cheio de ardor do Espírito Santo, dizia Tomás de Celano, falava francês em voz alta. Grande admirador da fina poesia, tornava-se ele mesmo, com alguns companheiros, trovador e jogral.

Com efeito, na sua juventude Francisco tinha vivenciado a ética da aristocracia palaciana, com seus hábitos refinados e sua literatura cortês originária da Provença e do espírito cavaleiro que suavizava o ideal heróico da época.

O surgimento da cavalaria, como registra Hauser (1995, p.207-210), é apenas uma conseqüência da mobilidade social e da paixão por ascender socialmente que marcam o período. A exaltação do caráter nobre acima da nobreza de linhagem, a impassibilidade ante a própria dor e o sofrimento, a moderação e o autodomínio são também sinais da completa cristianização da casta guerreira feudal. A nova ética se verifica nas virtudes cavaleirescas e senhoriais (magnanimidade para com os vencidos, proteção dos fracos, respeito para com as mulheres, cortesia e galanteria) e nas qualidades que caracterizam o moderno cavaleiro (generosidade, relativa indiferença diante das oportunidades de lucro, probidade e decência). Tais qualidades são tipicamente aristocratas, não burguesas, próprias de uma corte não mais de reis, mas de príncipes e ricos senhores, donde o caráter mais livre e individualizado da cultura cavaleiresca. A poesia que aí floresce inova no culto do amor, fonte de tudo o que é bom e belo, na reverência quase religiosa pela mulher amada, distante e fria, no desejo insaciado do amante, cuja felicidade independe de qualquer consumação. É o amor cortês.

A mais importante influência externa nessa arte poética, segundo Hauser, vem da poesia do clero em latim medieval, em que se manifesta a tradição de servir por amor. Naturalmente a concepção cavaleiresca de amor não foi criação de padres, mas de poetas seculares “que teriam percebido na correspondência amistosa entre clérigos e freiras algumas curiosas relações sentimentais que pairam entre a amizade e o amor, e já denunciavam aquela combinação do espiritual e do sensual que nos é familiar no amor cavaleiresco...” (1995, p. 225). Quanto à técnica, essa literatura tem por vezes formas e ritmos de cânticos e hinos da igreja.

Vê-se, portanto, o quanto Francisco, homem cordial, é fruto desse momento histórico.

#### IV

No outono de 1225, enfraquecido pelos estigmas, sofrendo terríveis dores de cabeça, São Francisco é acolhido por Santa Clara, em São Damião. Discreto e humilde, ele próprio constrói uma choupana de vime no jardim, onde, quase cego e atormentado pelos ratos, acredita-se que compôs o *Cântico das criaturas*. A penúltima estrofe foi criada posteriormente, em junho de 1226, no palácio episcopal de Assis, para pôr fim a uma querela

entre o bispo e o prefeito da cidade: os versos falam justamente de perdão e de paz. Também a última estrofe foi acrescentada depois, tendo sido inspirada nos primeiros dias de outubro de 1226, poucos antes de sua morte.

Considerado “a mais bela obra de poesia religiosa desde os Evangelhos” (Renan, citado por Le Goff, 2001, p. 101), o texto foi no entanto desprezado pelos padres de Quaracchi em sua edição das obras de São Francisco, por ter sido escrito em língua vulgar italiana. Ora, precisamente nisso reside o caráter inovador do poema com relação à literatura clerical da Idade Média, fato percebido por Ernst Robert Curtius que, em 1948, foi o primeiro a apontá-lo como o documento inaugural da literatura italiana:

O mais antigo monumento em língua românica são os juramentos de Estrasburgo, de 842; mas são documentos, e não obra literária. Só no século XI tem início a cadeia de monumentos literários franceses. A literatura espanhola começa no fim do século XII, e a italiana só por volta de 1200 com o *Cântico do Sol* de São Francisco...<sup>6</sup>

Que elementos constituem a literariedade deste texto?

*CANTICO DELLE CREATURE*

Altissimu, omnipotente, bon Signore,  
tue so' le laude, la gloria e l'honore  
et onne benedictione:

Ad te solo, Altissimo, se konfano  
et nullu homo ene dignu  
te mentovare.

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,  
spetialmente messor lo frate sole,  
lo qual è iorno et allumini noi per loi;

Et ellu è bellu e radiante  
cum grande splendore:  
de te, Altissimu, porta significazione.

Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle;  
in celu l'ai formate clarite  
et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento  
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,  
per lo quale a le tue creature dai sustentamento.

<sup>6</sup> CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo : Edusp / Hucitec, 1996. p. 66.

Laudato si', mi' Signore, per sora aqua,  
 la quale è multo ùtile et humile  
 et pretiosa et casta.  
 Laudato si', mi' Signore, per frate focu  
 per lo quale ennallumini la nocte;  
 ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,  
 la quale ne sustenta et governa  
 et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba.  
 Laudato si', mi' Signore,  
 per quelli ke perdonano per lo tuo amore,  
 et sostengo' infirmitate et tribulatione;

Beati quelli kei sosterrano in pace,  
 ka da te, Altissimo,  
 sirano incoronati.  
 Laudato si', mi' Signore,  
 per sora nostra morte corporale,  
 da la quale nullu homo vivente po skappare:

Guai acquelli ke morrano ne le peccata mortali;  
 beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,  
 ka la morte secunda nol farrà male.  
 Laudate et benedicite mi' Signore, et rengratiate  
 et serviateli cum grande humilitate.

A dificuldade maior para a análise são as fontes, que divergem quanto à apresentação das estrofes. Optamos pela versão divulgada por Leonardo Boff (1981), mais coerente com a construção formal própria do gênero e da estrutura simbólica do texto.

O poema compõe-se de sextilhas, com exceção da última estrofe. Ao todo são portanto sete estrofes com versos polimétricos, característicos de velhas odes e cânticos litúrgicos. A polimetria confere simplicidade ao discurso, imprimindo nos versos a naturalidade própria do diálogo ou da linguagem oral. No entanto, graças à relativa simetria com que são dispostos os versos mais longos – mais fluidos (em geral o primeiro e o sexto) – que enquadram cada sextilha, conserva-se um penetrante ritmo interior, bem marcado pelos polissíndetos (*e... e... e...*) e pela utilização, entre outros, de membros de versos jâmbicos (... *pretiose et belle*; ... *sereno et onne tempo*) e anapestos (... *so' le laude, la gloria el'honore*; ... *ellu è bellu e radiante*)<sup>7</sup>. A sonoridade melódica se estende às

<sup>7</sup> No sistema rítmico greco-latino, o *pé* é a menor partícula estrutural do verso, em que se alternam sílabas longas (*arse*), que constituem o tempo forte, e as sílabas breves (*tese*), que constituem o tempo fraco. Se grafamos o tempo forte por uma barra e o tempo fraco por um travessão, teremos: ritmo jâmbico (binário): *-/* (*sereno, et onne tempo*); ritmo anapesto (ternário): *- - /* (*ele é belo, e radiante*).

rimas misturadas, por vezes paralelas (*Signore – l'honore; vento – tempo – sustento; mortali – voluntati – male; rengratiate – humilitate*), às numerosas assonâncias (*omne benedictione; noi per loi; formate – clarite; utile et humile, ennallumini*), bem como à espécie de refrão introduzido pelo verbo laudatório em posição inicial de verso. Nesse caso, o estrato fônico do poema entra em sintonia com o estrato sintático, pois o verbo também inicia invariavelmente os períodos. Essas regularidades e simetrias contribuem para a formação de uma atmosfera litânica, encantatória.

É nesse clima de magia que a palavra poética de Francisco repetirá o ato cosmogônico.

O estrato semântico do texto mostra a preferência por substantivos concretos, os quais, pela própria faculdade de nomear, recriam o universo a partir dos quatro elementos primordiais da natureza, que estiveram desde sempre na base das cosmogonias orientais e ocidentais: o fogo, a água, a terra e o ar. Os filósofos pré-socráticos, por exemplo, procuraram reduzir a multiplicidade observada no universo à unidade exigida pela razão, propondo uma física e uma cosmologia baseadas em realidades sensíveis que se opunham em pares de opostos. Assim é que Empédocles de Agrigento entendia o universo como o resultado da união (*philia*) ou repulsão (*neikos*) dos quatro elementos, sustentando que “não há nascimento para nenhuma das coisas mortais; não há fim pela morte funesta; há somente mistura e dissociação da mistura...”<sup>8</sup> O mesmo parece dizer Francisco num texto ambíguo, polissêmico, próprio da linguagem poética.

A estrofe inicial tece a imagem divina. Toda a seleção lexical aponta aí para a representação simbólica de um Deus soberano, mago e guerreiro, numa dinâmica ascensional (*Altissimu, omnipotente; laude, gloria, honore*). Toda ascensão privilegia imagens visuais e se acompanha da luz uraniana, que se espalha na estrofe seguinte (*sole, iorno, radiante, cum grande splendor, allumini noi per loi*). Refratária às paixões, a luz celeste apresenta-se como sinal de espiritualidade. Este Deus solar é próprio da mentalidade heróica do medievo; mas as conotações diairéticas e esquisomórficas desse imaginário<sup>9</sup> abrandam-se com um adjetivo: Deus é um “*bon Signore*”.

Depois da aparição esplendorosa, este Pai, detentor do verbo – pois diante dele o simples mortal emudece – inicia a Criação. E a luz se faz à imagem do sol e do fogo, povoando-se em seguida o firmamento. O discurso se torna então gentil, cortesão, feminino, veiculando o sentido da beleza, a mais alta expressão da criação divina. Por isso o sol “é belo e radiante”, enquanto a lua e as estrelas formam-se “claras e preciosas e belas.”

<sup>8</sup> Apud SOUZA, José Cavalcante e KUHLEN, Remberto Francisco. *Os pré-socráticos*. Fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo : Nova Cultural, 1999, p. 27.

<sup>9</sup> Ver fundamento teórico em DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.



Sabe-se através de Plotino que a luz (sol) remete ao intelecto e que a lua simboliza a alma do mundo.<sup>10</sup> Nesse sentido ocorre a primeira conjunção cósmica. Segundo o princípio da *coincidentia oppositorum*, unem-se, pela proximidade nas estrofes, o sol e a lua, o ar (vento) e a água, o fogo e a terra, em pares de elementos masculinos e femininos: as imagens luminosas, verticais, masculinas, cedem lugar às imagens noturnas, lunares, cíclicas, femininas; a imaginação aérea, ascensional, viril (o sopro é fecundante; com ele, Deus teria animado Adão) entra em conjunção com a água, ser feminino e matricial e, por extensão, também leite nutridor da natureza. Vale lembrar que, no Gênesis, o sopro ou espírito de Deus pairava sobre as superfícies líquidas. Além dessas conotações sexuais positivas, integrantes das estruturas místicas do imaginário noturno com seus devaneios de secreta intimidade, seus signos de repouso e de ventre materno (Durand, 1969), a água retoma o sentido diurno de elemento lustral por excelência, daí sua reintegração no imaginário ascético mas ambíguo do poema, onde ela aparece “pretiosa et casta”.

Na seqüência dessa cerimônia cósmica, o fogo reaparece agora na sua configuração viril explícita (“ed ello è bello et iocundo et robusto et forte”) para fecundar a “matre terra”, que oferece generosamente “diversi fructi con coloriti fiori et herba.”

A imagem cíclica prossegue seu curso, manifestando-se no declínio da existência e no amadurecimento do espírito (“quelli ke perdonano per tuo amore, et sostengo’ infirmitate et tribulatione”). Integrada nesse ciclo vital, a morte surge inelutável (“de la quale nullu homo vivente po skappare”), mas gentilmente eufemizada (“sora nostra morte corporale”), benfazeja aos que ela encontrar vivos, ou seja, aos puros, sem pecado (“ka le morte secunda nol farrà male”).

Enfim, a antítese se desfaz pelo princípio da coincidência dos contrários: com a morte do corpo o espírito dos justos ascenderá ressuscitado, abolindo a oposição vida x morte.

Uma análise numerológica vem corroborar a dimensão arquetípica da unidade que sustenta a estrutura deste Cântico. Sete são as estrofes do poema, número cabalístico formado de 3 + 4. O sistema ternário (presente inclusive na divisão interna de cada sextilha) é harmonizador dos contrários, o “interior da unidade”, e expressa-se no triângulo da Santíssima Trindade, nos três mundos (celeste-terreno-infernal), na divisão ternária do homem (espírito-alma-corpo), no sistema temporal (passado-presente-futuro), nas elucubrações psicanalíticas (id-ego-superego) etc... O sistema quaternário, por sua vez, é o que ordena os quatros elementos, os pontos cardeais, os ciclos lunares, entre outras significações (Cirlot, 1984). De modo que o sete, integrando os dois sistemas, constitui o símbolo da totalidade e da unidade: “nele se cruzam as duas linhas, horizontal e vertical, que juntas formam um conhecido símbolo da unidade” (diz Boff, 1981, p.60)... de que o *tau* (acres-

<sup>10</sup> CIRLOT, Juan - Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo : Moraes, 1984.

centaríamos) seria uma expressão. É sábio que esse símbolo foi adotado por São Francisco e não parece mero acaso que ele se revele na infraestrutura do texto. Demonstramos que o poema inicia por um cinetismo ascensional, vertical. Boff nos complementa:

Francisco se dá logo conta que não consegue cantar Deus, porque “nenhum homem é digno de Te mencionar.” Não se amargura com isso. Volta-se então, horizontalmente, para as criaturas: “Louvado sejas, meu Senhor, com todas as criaturas.” Abre-se à fraternidade universal...

A figura do tau já surge na arte egípcia como um cetro que seguram certas divindades. Na era cristã, inspirado nos alfabetos fenício, hebraico e grego, lembra Cristo crucificado e consta, nas sagradas escrituras, como o sinal com que o anjo do Apocalipse marcava a frente dos eleitos; na iconografia sacra, aparece ainda no bastão do franciscano Santo Antonio. No seu sentido mais abscondido, o símbolo evoca a união dos contrários (vertical-horizontal, superior-inferior, masculino-feminino...), a comunhão e a harmonia do ser humano com o cosmos.

Nessas leituras observa-se a influência das ciências herméticas que subjazem no texto de Francisco. A alquimia havia penetrado no ocidente pela Espanha, através dos árabes. O monge Silvestre II, de 999 a 1003, teria sido o primeiro europeu a tomar conhecimento dela. Mas foram sobretudo as cruzadas que permitiram o contato com a civilização árabe e provocaram vivo interesse pela ciência oriental. Na Itália, esse contato se fazia pela Sicília e, no século XIII, os documentos árabes, traduzidos para a língua latina, tiveram enorme difusão na Europa. O mais célebre foi a *Tabula smaragdina* (tábua de esmeralda), assim chamado porque se acreditava ter sido gravado pelo próprio Hermes na pedra preciosa. O manuscrito, datado do século XIII, seria uma tradução do árabe (século X ?) que, por sua vez, teria sido traduzido de um original grego muito mais antigo (século IV ?). Esse documento contém a doutrina da unidade cósmica, da analogia e das correspondências entre os elementos da criação. Vale a pena traduzir do francês esse texto<sup>11</sup>, tão curto quanto enigmático:

É verdade indubitável, sem mentiras, certo e verdadeiro.  
Assim como é embaixo é em cima, e o que está em cima é como o que está em baixo, para completar os milagres de uma só coisa.

E do mesmo modo que todas as coisas foram e provieram do Uno, assim todas as coisas nasceram dessa coisa única, por adaptação.

<sup>11</sup> In: HUTIN, Serge. *L'Alchimie*. Paris: PUF, 1975. p. 44-45.

O Sol era o seu pai, a Lua era a mãe, o vento guardou-o em seu ventre, a terra alimentou-o; o *Telesma* [tributo, dádiva, vontade] de todo o mundo está ali. Seu poder na Terra é ilimitado.

Tu separarás a Terra do Fogo, o volátil do denso, lenta e industriosamente.

Ele sobe da Terra para o Céu, e logo desce novamente sobre a Terra e recolhe a força das coisas superiores e inferiores. Terás assim toda a glória do mundo e toda treva se afastará de ti.

É a força forte de toda força, pois ela vencerá toda coisa fluida e penetrará toda coisa sólida.

Assim o mundo foi criado.

Eis a fonte das admiráveis adaptações aqui indicadas.

Eis porque fui chamado Hermes Trismegisto, contendo as três partes da Filosofia universal.

O que eu disse sobre a operação do Sol está completo.

As analogias entre o texto acima e o *Cântico das criaturas* são evidentes. Considerando ainda que os gregos da era cristã viam em Tot (deus egípcio que, pelo verbo, presidiu à criação do universo e inventou a escrita) a primeira figura de Hermes, e que o tau liga-se a Tot pela via do verbo, da escritura e do cetro referido, percebe-se o hermetismo e a riqueza de sentidos que a linguagem poética possibilita.

## V

A partir da comunhão com todas as criaturas (*frate, sora*), a natureza expressa no *Cântico do Irmão Sol* ilustra de maneira geral a concepção de natureza na arte gótica. Não se trata mais de um mundo silencioso, material, sem alma, como na Alta Idade Média, governada por um Criador invisível, conforme a idéia judaico-cristã. A transcendência opunha-se diametralmente à idéia de natureza, objeto de depreciação. O movimento franciscano veio reabilitar essa perspectiva. Ao poeta apraz a visão de todos os seres; aprecia-lhes a concretude, a forma, a cor, o som, o perfume... Diante deste mundo que se oferece generosamente, o homem não está mais em busca da realidade sobrenatural, mas à procura, nele, de traços de sua própria personalidade e de seus sentimentos. Entre homem e natureza estabelece-se agora uma íntima correspondência. “Assim como é em cima é embaixo.” *Omnia in Unum*. E a nova idéia de amor está em harmonia com a tendência liberal do período, que anuncia a modernidade.

Mas, este homem pré-renascentista já apresenta as dilacerações e ambigüidades do maneirismo e do barroco, que se estendem aos dias atuais. Apreciador do belo, da música, da lírica refinada, pregando a perfeita alegria

e a tolerância, Francisco apresenta entretanto, paradoxalmente, tendências reacionárias. Vivendo a ascensão do capitalismo recusa os benefícios do dinheiro. Em pleno século das universidades, rejeita a erudição e os livros, desconfiando dos doutos porque considerava a ciência uma forma de posse, a aquisição de livros contrária à prática da pobreza, a vida universitária um impedimento ao ganho da própria subsistência pelo trabalho manual ou pela mendicância... O fato é que a evolução dos tempos levou rapidamente a Ordem a frequentar universidades e “os franciscanos se afastaram eles próprios da prática do trabalho manual...” (LeGoff, 2001, p. 161 e 204).

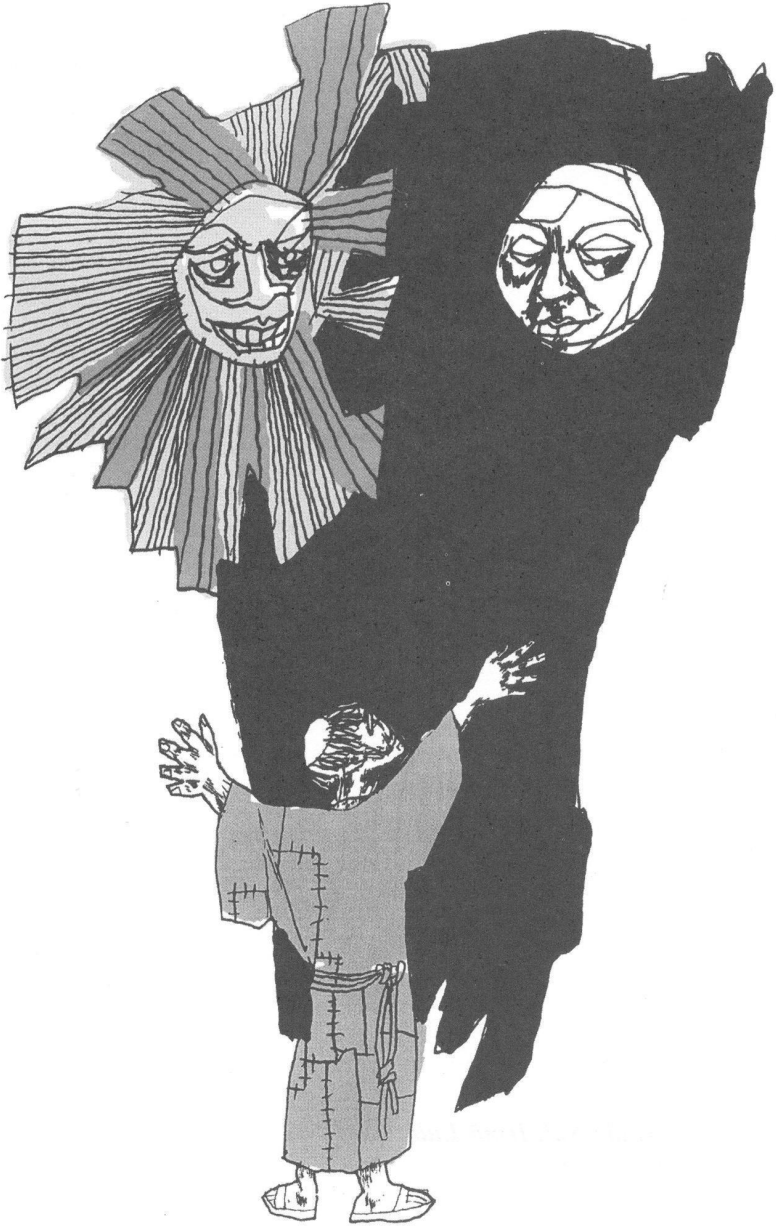
Em face dessas contradições tão dolorosas, compreende-se e admira-se profundamente a arte daquele que fez registrar, numa das mais belas efusões líricas, este breve poema diante do crucifixo:

Altissimo glorioso Dio,  
illumina le tenebre de lo core mio  
et da me fede dricta,  
sperança certa e caridade perfecta,  
senno et cognoscemento,  
signore, che faça lo tuo santo  
e verace commandamento.  
Amen.

Santa Maria, 04 de outubro de 2001

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Paul (org.). *Larousse du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Larousse, 1933. v. 6.
- BOFF, Leonardo. *São Francisco de Assis: ternura e vigor*. Petrópolis: Vozes/Cefepal, 1981.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio/UnB, 1997.
- CIRLOT, Juan - Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.
- DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas, 1969.
- FERREIRA, Joaquim. *História da literatura portuguesa*. 3. ed. Porto: Domingos Ferreira, s. d.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HUTIN, Serge. *L'Alchimie*. 5. ed. Paris: Puf, 1975.
- LAGARDE, A. & MICHARD, L. *Moyen Age*. Paris: Bordas, 1964.
- LEGOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.
- PEREIRA, Isidoro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 7. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- SILVEIRA, Ildefonso e REIS, Orlando (orgs.). *Escritos e biografias de São Francisco de Assis*. 6. ed. Petrópolis: Vozes / Cefepal do Brasil, 1991.
- SOUZA, José Cavalcante de e KUHNNEN, Rembert Francisco. *Os pré-socráticos*. Fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1999.



Pony 06

*Irmão Sol, Irmã Lua*  
*Poty 1996*