

Revista chilena de estudios medievales



CENTRO DE
ESTUDIOS
MEDIEVALES

UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL

Revista chilena de estudios medievales

La Revista Chilena de Estudios Medievales es la publicación semestral del Centro de Estudios Medievales de la Universidad Gabriela Mistral, que reúne trabajos académicos originales que sean una contribución erudita y especializada a los estudios medievales desde las distintas disciplinas.

DIRECTOR

José Manuel Cerda
U. Gabriela Mistral

EDITOR

Sebastián Buzeta
U. Gabriela Mistral

COMITÉ EDITORIAL

Williams Ibarra
U. Gabriela Mistral

Pablo Maillet
U. Gabriela Mistral

Paz Crovetto
U. Gabriela Mistral

Cristián León
U. Diego Portales

PORTADA

Isadora Schmidt **Andrea Seguel**

DIAGRAMACIÓN

Andrea Seguel

La Revista Chilena de Estudios Medievales tiene como objetivo promover el estudio de la Edad Media en sus diversas disciplinas del conocimiento, a saber, ciencias, artes, literatura, filosofía, historia, entre otras, fomentando así el conocimiento y la difusión de este período histórico crucial para nuestra cultura occidental. La revista cuenta con un grupo de evaluadores que velan por la calidad académica y el valor investigativo de los artículos que se presentan para publicación.

Universidad Gabriela Mistral, Centro de Estudios Medievales
Ricardo Lyon 1177, Providencia. Santiago de Chile.

cem@ugm.cl / revistas.ugm.cl

Esta publicación semestral es administrada en Open Journal Systems (OJS) y se encuentra catalogada en el Modern Language Association Directory of Periodicals (mla), Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB) y en Difusión de Alertas en la Red (Dialnet) e indexada en Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

eISSN 0719-689X



PARTE DOS CONTOS E HYSTORIAS DE PROVEYTO

E EXEMPLO, DIRIGIDO
à Raynha nossa Senhora.

¶ Diuersas Hystorias, & Contos preciosos,
Que Gonçalo Fernandez Trancoso ajuntou,



O maravilhoso medieval nas narrativas de Gonçalo Fernandes Trancoso

Medieval marvel in the narratives of Gonçalo Fernandes Trancoso

Resumen

Gonçalo Fernandes Trancoso, autor del primer libro de cuentos publicado en la literatura portuguesa en 1575, ha sido recordado por abordar en sus historias elementos sobrenaturales de magia, hechicería y milagro, lo que le ha rendido, por parte de la censura inquisitorial, la prohibición de tres cuentos en la segunda edición de su recopilación (1585). Este artículo, partiendo del análisis de las cinco historias en que aparecen elementos sobrenaturales, intenta enseñar que, diferentemente de los magos humanistas, legitimadores de las artes mágicas naturales, Trancoso refleja la mentalidad ortodoxa medieval, sosteniendo el milagro como manifestación única del maravilloso y condenando las prácticas mágicas como herejías.

Palabras clave

Ortodoxia religiosa, maravilloso medieval, magia renacentista.

Abstract

Gonçalo Fernandes Trancoso, author of the first book of short-stories published in the Portuguese literature in 1575, has been remembered for approaching in his stories supernatural elements of magic, witchcraft and miracle, what led the Inquisition to suppress at least three tales in the second edition (1585) of his collection. This paper, considering the analysis of the five stories in which the supernatural is evident, aims to show that, differently from the humanist magicians, who legitimized the natural magic arts, Trancoso still reflects the medieval orthodox mentality, by sustaining the miracle as the only manifestation of wonder and by condemning the magical practices as heresies.

Keywords

Religious orthodoxy, medieval wonder, renaissance magic.

Recepción de artículo: 22-8-2017

Aceptación del artículo: 20-9-2017

LUÍS ANDRÉ NEPOMUCENO
Centro Universitário de Patos de Minas
(UNIPAM), Brasil.

Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, com pós-doutorado pela mesma instituição, e professor no Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM), Brasil. É autor de artigos publicados em revistas do Brasil e do exterior, com enfoque nos estudos humanistas, especialmente sobre o Renascimento Português. É autor de *Petrarca e o Humanismo* (2008) e *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na Arcádia brasileira* (2002).

ORCID  



Quando saiu a segunda edição dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso (Lisboa, 1585), pela prensa do editor Marcos Borges, é possível que a notícia de emendas e vetos da licença inquisitorial no texto de autorização causasse estranhamento: três contos estavam proibidos e outras correções eram sugeridas, muito embora o revedor de livros da Inquisição, Frei Bartolomeu Ferreira, julgasse as demais 28 narrativas do volume plenas de ‘bons exemplos, para bem viver’¹. A edição saía sob os cuidados do filho de Gonçalo Fernandes, Afonso Fernandes Trancoso, pois que, ao que tudo indica, o autor já era falecido em 1585. A primeira edição, com 31 narrativas divididas em duas partes, saíra provavelmente dez anos antes, em 1575, sem qualquer veto ou restrição². Uma última edição quinhentista sairia vinte anos depois da primeira, em 1595, acrescida de uma terceira parte, contendo, pela primeira vez, a reunião completa da obra em três partes, mas ainda com as mutilações sofridas pela autoridade inquisitorial. Por esse rápido painel histórico, será possível depreender que Portugal tornava-se mais severo e restritivo na avaliação e apreensão de livros contendo sinais de heresia ou de desvios morais, conforme as regras tridentinas que se estabeleciam ao longo do século.

O livro, com as poucas emendas que lhe foram feitas pela censura, tomou dimensões que o autor provavelmente não esperava. Sobre ele, Cleonice Berardinelli anota: ‘Editada, pela primeira vez, em 1575, teve até 1861, onze edições, enquanto, no mesmo espaço de tempo, *Os Lusíadas* eram impressos doze vezes’³. A coletânea de histórias estaria destinada a tornar-se um verdadeiro *best-seller* no séc. XVI. A explicação para o seu inesperado sucesso, a considerar um volume desprezível de narrativas colhidas da oralidade medieval e dos clássicos italianos e espanhóis, poderá ser justamente a simplicidade com que o autor nos apresenta as histórias: com fluência linguística, quase a manter com o leitor um tom de conversa, por vezes adaptando cenários estrangeiros para a realidade íntima de Lisboa. Era a primeira vez que se publicava em Portugal um volume de narrativas curtas.

O “Prólogo” da primeira edição, dedicado à rainha Dona Catarina, esposa de D. João III, tem ares boccaccianos: menciona a peste de 1569 em Lisboa, que matou quase 60.000 pessoas, e apresenta o autor como vítima de uma catástrofe na perda de quatro membros da família: ‘perdi no terrestre naufrágio filha de 24 anos, que em amor e obras me era mãe, filho estudante, neto moço do coro da Sé. E para minha lástima perdi a mulher [...]’⁴. Mas o cenário da peste não serve de moldura às narrativas, como o fizera o *Decameron*, que se apresenta como modelo imediato. Servirá, no entanto, para impulsionar o pai e marido desolado às letras que poderão redimi-lo da angústia e ajudá-lo a ‘prender a imaginação em ferros’, essa imaginação que, tomada pelas circunstâncias pessoais, dá-se à tristeza inevitável. E reside justamente

ai o plano filosófico central da obra: a aceitação do destino e das adversidades da vida, com resignação e determinação ajustadas pelo tempero das virtudes estoicas. É certo que muitos outros temas mais leves ou eventualmente jocosos acodem à imaginação do autor, mas o peso da revelação moral dá as mãos ao leitor pelas três partes da obra.

Uma análise superficial do livro revela também que o escritor, o obscuro Gonçalo Fernandes Trancoso, sobre quem ainda se sabe muito pouco, embora respondendo aos apelos de uma ética notoriamente pós-tridentina, e ainda que inspirado em escritores do Renascimento italiano e espanhol, mostrava-se um autor de narrativas (contos e histórias, segundo a sua definição de gêneros) tomadas por uma atmosfera arcaica de sabor medieval. Boa parte das histórias, especialmente na primeira parte, mantinha a vertente do “conto” medieval, imbuído de matéria moralista, como nos exempla e nas moralidades, de origens remotas e diversas, sempre a formular modelos de condutas em forma de tratados ou anedotas. Era esta a sugestão que se estampava no título como “proveito e exemplo”⁵. Mas para além da estrutura dos contos, a matéria literária mostrava-se igualmente medieval em seus perfis temáticos: elementos mágicos e maravilhosos, manipulações de bruxaria, arquétipos de reis e rainhas de contos de fadas vitimados por feitiços e vinganças, mouros envolvidos em ciências ocultas, princesas transformadas em velhas horrendas – tudo isso repercutiu na fabulação do escritor, convivendo com narrativas realistas de representação das realidades sociais burguesas, inspiradas no Renascimento italiano⁶. A considerar o conteúdo da nota inquisitorial, era essa face mágica, bem como a exposição do maravilhoso, de contornos medievais, que renderam a Trancoso a proibição de alguns contos e umas emendas no texto da edição de 1585.

Mas mesmo lançando mão de elementos mágicos e miraculosos (de resto, muito comuns em autores de seu tempo), tão mal recebidos pela Igreja, o moralista e recatado Trancoso parece não ter ferido os princípios da ortodoxia e das regras tridentinas para publicação de obras literárias, pelo menos não em sua motivação mais importante: a heresia. E para compreender isso, será indispensável pensar sobre as narrativas de sua coletânea que lidam direta ou indiretamente com a matéria do maravilhoso (tema deste trabalho), que vinha sendo alvo de investigação e censura por parte das autoridades eclesásticas.

A Igreja passou a preocupar-se mais seriamente com as artes mágicas, assim que percebeu a incontrolável expansão das heresias no fim da Idade Média. Embora entendida como delito menor pela Inquisição, pelo menos em Portugal (as heresias mais perseguidas eram o judaísmo, o islamismo e posteriormente o protestantismo)⁷, a magia acabou rendendo processos e perseguições fanáticas. Já no primeiro rol de

1. Expressão mencionada na autorização da edição de 1585, citada por Donati 1983b, p. 38.

2. Há inúmeras controvérsias sobre a suposta edição princeps de 1575, cujo exemplar único encontra-se na Catholic University of America, em Washington, como parte do acervo da Biblioteca Oliveira Lima. Sobre as hipóteses de uma possível edição anterior (1569-70), ou mesmo para uma descrição da provável edição princeps de 1575, vejam-se as conclusões de Ferreira-Palma 1974, p. XI-LXXXVI, e de Nobre 1999, p. 33-58.

3. Berardinelli 1985, p. 77.

4. Trancoso 2013, p. 113.

5. Mimoso 1998, p. 306.

6. A representação das realidades sociais no livro de Trancoso oscila entre o elogio da classe mercantil e trabalhadora e a exposição dos valores da nobreza cavaleiresca: Anne-Marie Quint (1998) aponta que Trancoso foi pioneiro ao propor um retrato da vida urbana de Lisboa, especialmente pela valorização da classe mercantil e trabalhadora, mesmo quando se referia ao trabalho manual. Carlos Pereira (2001), ao contrário, por meio de uma análise do conto II 2, mostra o débito do escritor português com o imaginário da cavalaria e da equitação, bem como dos valores da grandeza aristocrática, na medida em que revela um personagem a quem se permite uma ascensão social rumo à aristocracia, por meio de suas habilidades equestres.

7. Bethencourt 2004, p. 263 e p. 277-278.

"livros defesos" publicados pelo Santo Ofício, em 1547, em meio a títulos de Erasmo e Calvino, encontrava-se ali uma discreta proibição contra 'liuros de jnigromantia' com referências a Cornélio Agrippa⁸. A menção parecia tímida em meio às perseguições mais rígidas contra as demais heresias. O rol de 1547, designado como *Prohibicam dos liuros defesos*, assinado pelo novo inquisidor-geral, o Cardeal Infante D. Henrique, baseava-se em catálogos e proibições avulsas das atividades censórias da Faculdade de Teologia de Paris, bem como nos índices espanhóis de 1547 e 1545 e em outras referências. As preocupações com o luteranismo eram evidentes⁹. A inquietação mais imediata era impedir em Portugal a entrada e circulação de obras heréticas e suspeitas que chegavam da Inglaterra e da Alemanha.

Na última lista de livros proibidos daquele século, publicada quatro anos antes da segunda edição dos Contos e Histórias de Trancoso, o controle e a vigília sobre as artes mágicas requintavam-se. O "Catalogo dos livros que se prohibem nestes Regnos & Senhorios de Portugal, por mandado do Illustrissimo e Reuerendissimo Senhor Dom Jorge Dalmeida Metropolitano Arcebispo de Lisboa, Inquisidor Geral", foi publicado em 1581, acompanhado de uma tradução das 10 regras do Index Librorum Prohibitorum tridentino, emitidas pela Igreja em 1564, e ainda de uma lista de "avisos e lembranças que servem para o negócio e reformação dos livros", assinada pelo frei dominicano Bartolomeu Ferreira, deputado da Inquisição de Lisboa desde 1576, o mesmo revedor de livros que mandou proibir três contos de Trancoso, famoso ainda por ter sido o primeiro censor de Os Lusíadas, de Camões. Na 9ª regra, traduzida do catálogo tridentino, proibiam-se sumariamente todos os livros escritos sobre 'Geomancia, Hydromancia, Aeromãcia, Pyromancia, Onomãcia, Nigromãcia, ou todos aquellos nos quaes se cont adeuinhações per sortes, feitiçarias, agouros, pronosticos per modos ilícitos, encantam tos de arte Magica'¹⁰. Como o livro de Trancoso não abordava diretamente a matéria das artes mágicas, mas mencionava-a de forma apenas circunstancial, Bartolomeu Ferreira parece ter entendido que o volume de narrativas identificava-se com a 8ª regra, na qual os

liuros cujo principal argumento he bõ, nos quaes todauia de passada estão enxeridas alg as cousas que pertencem a heresia, ou impiedade, adeuinhações, ou superstições, poderham conceder, alimpdõse primeiro per Theologos catholicos com autoridade da Inquisição Geral¹¹.

Bartolomeu Ferreira, motivado pelo acirramento da censura inquisitorial de seu tempo, parece ter colocado uma lupa austera sobre as narrativas de Gonçalo Fernandes Trancoso, para conceder a autorização eclesiástica da segunda edição de seu livro, volume que ele próprio liberara sem cortes dez anos antes. Vanda Anastácio observa que, acerca do censor responsável pela autorização, fora criada pela historiografia do séc.

XIX a lenda de que se tratava de 'um censor benévolo, de grande tolerância, erudição e apurado gosto literário'¹², disposto a compreender o valor dos textos que lhe chegavam às mãos: sermões, prosa, poesia, tratados, teatro. Não era bem assim: é a mesma Vanda Anastácio quem conclui que 'Frei Bartolomeu Ferreira foi um homem do seu tempo que perfilhou certamente a ideologia da instituição da qual dependia e na qual se integrava'¹³. E as proibições e emendas que ele impôs ao livro de Trancoso são bastante reveladoras tanto do acirramento da censura inquisitorial portuguesa no séc. XVI quanto da natureza do próprio livro, tido como tolerante à propagação das artes mágicas ao longo do Renascimento. Bartolomeu Ferreira, como já se referiu, considerou o livro pleno de "bons exemplos", porém "enxerido" de coisas pertencentes a heresia, adivinhações e superstições, conforme sugeria a 8ª Regra do Índice Romano de 1564. Mas será preciso enxergar com outros olhos o livro de Trancoso para entender que o autor parecia disposto a atender às exigências tridentinas e, por certo, deveria conhecer os róis de livros defesos. Não será casual, por exemplo, que ele use expressões como 'giromancia, nigromancia e outras malditas e reprovadas ciências' (conto III, 1, p. 261), ou 'maldita ciência' (conto II, 10, p. 246), ou ainda se refira ao islamismo como 'perversa seita' (conto II, 10, p. 248)¹⁴.

A questão é que o livro de Trancoso está enriquecido de muita imaginação e de elementos fantásticos e maravilhosos que ele possivelmente buscou nas fontes clássicas de que se serviu. Cauteloso como parece ter sido, julgou com propriedade as categorias medievais que caracterizavam o legado do maravilhoso em seu tempo. Deve ter entendido, por exemplo, a diferença entre a magia e o milagre. Jacques Le Goff pontou essas classificações distintas de fenômenos sobrenaturais, ao esclarecer que os *mirabilia* (termo latino para definir as coisas maravilhosas) compreendiam tanto o milagre (*miraculosus*) quanto o mágico (*magicus*), como universos distintos: a magia ligava-se às ilusões do diabo, enquanto o milagre mostrava os encantos naturais da bondade de Deus revelada nos santos. 'Era, portanto, difícil distinguir as maravilhas devidas à magia, maravilhas diabólicas, dos verdadeiros milagres e das maravilhas naturais criadas por Deus'¹⁵.

Mas o debate sobre o conceito de *mirabilia*, ou "coisas maravilhosas", na Idade Média, tem movimentado outras hipóteses que avançam a definição de Le Goff. Compreendendo o milagre como uma das categorias dos *mirabilia*, Axel Rùth percebe que o deslumbramento diante das coisas maravilhosas, incluindo os termos que o caracterizam, ganhou proporção histórica nas narrativas medievais de milagres, saindo dos exempla em que a autenticidade e a credibilidade (o testemunho) eram mais importantes do que o maravilhoso em si e do que as emoções que ele desperta, para a dimensão menos conceitual e mais emotiva do maravilhoso, em que a forma (o assombro) com que o milagre é percebido tende a tornar-se mais significativa do que o próprio fato¹⁶.

8. *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, p. 148.

9. Rodrigues 1980, pp. 18-19.

10. *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, pp. 572-573.

11. *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, p. 572.

12. Anastácio 2012, p. 28. A "lenda" teria sido criada por Sousa Viterbo, em artigo na revista *Circulo Camoniano*, de 1890, a partir de dados biográficos colhidos na *Bibliotheca Lusitana*, por Diogo Barbosa Machado, em referências feitas por contemporâneos de Bartolomeu Ferreira.

13. Anastácio 2012, p. 36.

14. Nas citações de contos de Trancoso, neste artigo, os números romanos referem-se à parte do livro e os arábicos, ao número do conto na coletânea, conforme a edição de Fernando Ozorio Rodrigues, que apresenta a relação completa das histórias, incluindo os contos proibidos pela Inquisição em 1585.

15. Le Goff 2002, p. 105; 1990, pp. 17-35.

16. Rùth 2011.

Em outros termos, a necessidade do assombro infiltrou-se nas narrativas hagiográficas ao longo da Idade Média, focalizando mais a forma como o milagre é recebido (o estupor) do que a lógica estereotipada e previsível do sobrenatural.

O assombro, ou admiração, tornou-se elemento primordial dos milagres no fim da Idade Média. Buscando uma análise do *Livro das Maravilhas (Il Milione)*, de Marco Polo, Ana Barja López propõe um jogo e uma pesquisa etimológica para os termos agrupados em torno do radical *mir-*, com o sentido de “assombro”, “espanto”:

Durante la Edad Media, era la palabra *mirabilis* la que más se acercaba a lo que hoy entendemos por el adjetivo “maravilloso”. El plural neutro *mirabilia*, esto es, ‘cosas maravillosas’, remitía a una colección de objetos antes que a una categoría. El núcleo lexical *mir-*, que indicaba ‘mirada’, ‘visualización’, ‘asombro’, procede del latín *mirari*, derivado del adjetivo *mirus*, que significaba ‘maravillarse’, ‘mirar con maravilla, admiración’. *Mirari*, además, es el origen del término milagro, por lo que es posible relacionar maravilla y milagro desde un punto de vista etimológico¹⁷.

Analisando gêneros distintos que abordaram o conceito de “maravilhoso” na Idade Média (como o discurso teológico, a narrativa hagiográfica e a literatura de viagens), Caroline Bynum, por sua vez, entende que não deve haver separação conceitual entre *miracula* e *mirabilia*, uma vez que o “maravilhoso”, como conceito generalizante, incorpora fatos e elementos que rompem com as fronteiras morais ou ontológicas. É uma espécie de falha de compreensão: ‘wonder was a response to something novel and bizarre that seemed both to exceed explanation and to indicate that there might be reason (significance – not necessarily cause) behind it’¹⁸. Mas Claude Kappler, que insiste no conceito de “maravilhoso” como o estranho, o estrangeiro, entende que há distinções entre categorias, e que a magia sempre foi vista como manobras do diabo¹⁹.

Ao longo do séc. XVI, a Igreja vinha sistematizando combates enérgicos contra toda manifestação de artes mágicas, qualquer que fosse a sua natureza, e seu plano de perseguições orientava-se mais especificamente contra o movimento humanista e contra as supostas feiticeiras que vinham sendo alvo de processos inquisitoriais. Mas entre o mago filósofo humanista e a feiticeira havia diferenças substanciais, embora a Igreja tenha entendido que tudo se resumia na mesma coisa: artes mágicas, artes diabólicas. O entendimento original vinha de santo Agostinho, para quem, no combate contra a heresia gnóstica, a *teurgia* (arte de atuar com os deuses), a exemplo de sua face oposta, a *goieteia* (arte de atuar com as coisas da terra, da matéria), não passava de uma ciência diabólica, ‘porque os únicos espíritos que querem entrar em contato com os homens, sem a ordem de Deus, são espíritos maus’²⁰. O fim da Idade Média, no entanto, assistiu a uma renovação revolucionária desse conceito por parte dos primeiros filósofos humanistas, para quem haveria uma mensagem oculta de Deus na natureza e caberia ao homem desvendá-la por meio das artes mágicas, ou artes naturais²¹.

Nesse sentido, estaria aí fundamentada, especialmente da parte da “ciência humanista”, uma distinção notória entre as *artes mágicas* e *naturais*, manipuladas pelo *magus*, a partir dos elementos divinos contidos na natureza, e as *artes demoníacas*, manipuladas pela feiticeira, a partir de elementos sobrenaturais oferecidos pelo diabo. Carlos Nogueira pontua que ‘o mundo da feitiçaria é o mundo do desejo, do desejo eminentemente passional, que a tudo se sobrepõe para conseguir uma resposta para uma paixão não correspondida ou proibida’, enquanto ‘o mago não pede, não barganha com o Deus, ele exige, domina e ameaça a divindade, pois tem poder sobre esta, oriundo de um *parentesco divino* e de sua iniciação nos segredos do universo’²². Em longo estudo sobre a obra de Marsilio Ficino, Paul Oskar Kristeller define com propriedade essa distinção entre a magia natural e a magia demoníaca:

La così detta magia naturale è semplicemente l’opera di quelli che “naturalis materias opportune causis subiciunt naturalibus mira quadam ratione formandas”. Cioè l’esperto può condurre certe forze naturali nascoste verso un determinato oggetto e produrre in questa maniera talismani e farmaci. Tale magia è una specie di arte, e il Ficino la riconosce ampiamente per scopi medici nel terzo libro De vita. Un’altra forma di magia è connessa coll’attività dei demoni. Infatti, avendo i demoni un certo influxo sulle cose e sugli uomini, anche l’uomo può conciliarsi il loro favore con un culto speciale e compiere effetti miracolosi con loro aiuto. Il Ficino respinge questa forma di magia perché contraria alla religione cristiana, ma non ne nega la possibilità²³.

Mesmo o enigmático Paracelso, próximo a Ficino na exposição das artes mágicas, acreditava que ‘a mágica natural é o uso das causas reais, naturais, para produzir efeitos raros e incomuns através de métodos que não são nem supersticiosos e nem diabólicos’. Marsilio Ficino, Paracelso, Cornélio Agrippa, Pico della Mirandola, entre tantos outros “magos” humanistas julgaram-se legitimados por Deus, como expoentes de uma magia natural e filosófica, apta a desvendar os segredos do universo criado por esse mesmo Deus, que teria deixado vestígios de sua divindade nos elementos naturais a nós concedidos como graça. Aparecendo no cenário intelectual europeu do séc. XV, contestando dogmas e interdições católicas, lendo ou traduzindo as línguas do mundo filosófico antigo (latim, grego, hebraico, eventualmente árabe), os humanistas projetaram a figura do “novo filósofo”, em contraste com o velho mestre universitário medieval, a partir de pelo menos duas imagens: ‘o ‘sábio’ respeitado e consultado pela cidade, em suma, o filósofo ‘civil’; ou o filósofo ‘natural’, que deseja conhecer as coisas para agir sobre as coisas: médico, ‘mago’, astrólogo’. No todo, formaram uma escola de pensamento humanista, erudita e disposta a trazer de volta a filosofia antiga de Platão, Plotino, Pitágoras, Zoroastro e Hermes Trismegisto, bem como a denunciar como demoníacas as contradições flagrantes das práticas mágicas de bruxaria que grassavam pela Europa desde o fim da Idade Média.

A Igreja, no entanto, conforme já se mencionou, não esteve inclinada a reconhecer essas diferenças. Ficino, por exemplo, será acusado de

17. López 2016, p. 68.

18. Bynum 1997, p. 24.

19. Kappler 1993, p. 83.

20. Cardini 1996, p. 10.

21. Vidotte & Mendonça Júnior 2011, p. 4.

22. Nogueira 2004, p. 43 e 38. Grifo do autor.

23. Kristeller 2005, p. 339.

heresia junto a Inocêncio III, no final da vida, por conta de seu livro *De vita*, que aborda extensamente a magia natural, embora seu processo inquisitorial não tenha sido levado adiante. Na segunda metade do séc. XVI, as perseguições tornaram-se mais rígidas, quando os livros de magia foram todos denunciados como heresia pelas regras do Índice Romano de 1564. Em Portugal, a exemplo de outros países católicos da Europa, as ordens da censura referentes aos livros de magia (e demais matérias heréticas), incluíam o trabalho preventivo, por meio de autorização régia e eclesiástica e de índices e róis de volumes proibidos; e o trabalho repressivo, movido pelo controle de alfândegas, casas editoriais e livrarias²⁶.

Quando a segunda edição dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Trancoso, foi levada à prensa em Lisboa, em 1585, o novo rol de livros proibidos de 1581, contendo as regras tridentinas e os “avisos e lembranças” do Frei Bartolomeu Ferreira, já era uma realidade. Trancoso, portanto, recebeu um farto legado de reflexões diversas sobre as artes mágicas que vinha se arrastando desde a Idade Média. A expressão ‘malditas e reprovadas ciências’ que ele usa em seu conto II 10 denuncia seu conhecimento sobre a matéria e mostra cautela preventiva para evidenciar sua consciência sobre isso. Em outros termos, Trancoso parecia conhecer as regras católicas para publicação de livros com conteúdo de artes mágicas, e esforçou-se por obedecer a elas.

Mas não evitou sanções a seu livro. Afinal, os dez anos que decorreram da suposta edição princeps de seu livro até a edição mutilada de 1585 assistiram a alterações profundas na investigação e na busca de heresias em terras portuguesas. A mudança política de 1580, quando Portugal foi anexado à monarquia hispânica, coincidiu com as mudanças inquisitoriais: o inquisidor-geral, Jorge de Almeida, obteve seu importante cargo eclesiástico porque apoiou as pretensões de Felipe II de Castela ao trono português, incorporando ao mesmo tempo o endurecimento de suas sanções inquisitoriais. Em outros termos, a incorporação à monarquia hispânica trouxe consigo o enrijecimento da censura que caracterizou a dominação filipina²⁷.

Mas voltemos ao livro de Trancoso. No conjunto de suas histórias iniciais, a considerar a suposta edição princeps de 1575, contendo 31 narrativas, o personagem que salta à vista na matéria das artes mágicas é o cristão português que, reduzido à pobreza, precisa de um dote para casar a filha e entrega-se voluntariamente como escravo a um rei mouro africano. Ele aparece nos contos I 10 e II 10, e teria sido personagem de alguma outra história da terceira parte, publicada em 1595, conforme anuncia o autor, o que poderia sugerir uma espécie de trilogia da saga do personagem, mas ou Trancoso não escreveu a terceira parte da história, por imposição do inquisidor, ou ela foi proibida e jamais conheceu publicação²⁸. Das peças que sobraram, os exemplos são edificantes e lidam com a temática da fidelidade e da amizade, mas as motivações são fantasiosas e plenas de magia e sortilégios, e tudo leva a crer que a inquisição pós-tridentina não foi simpática a essa sedução literária de Trancoso: ‘nel lugubre universo di un cattolicesimo privo di luce non c’era, né poteva esserci, indulgenza per la fantasia’²⁹.

Sobre o cristão português, personagem enigmático, sem nome, sabe-se pouco: que ele tem 48 anos, é ‘homem sabedor, grande letrado’, lapidário e conhecer de cavalos, e por fim, que possui livros ‘que não valiam duzentos cruzados, ainda que na arte e ciência de que tratavam era de tanto preço que o não tinham, para quem os entendesse’ (I 10, p. 129). Seu conhecimento (mas não o uso) de artes mágicas e de malefícios revela-se já no conto I 10, quando, fiel a seu rei africano, o cristão desmascara por duas vezes um mouro falsário que desejava conquistar-lhe as riquezas: na primeira, com uma pedra de olho humano fora do casco da cabeça, fazendo-se passar por pedra “olho de gato”, e magicamente pesando mais do que todo o ouro e prata do rei; e na segunda, com um porco montês fazendo-se passar, sob um truque de feitiçaria, por um belo cavalo alazão. O mouro é descoberto e morto pelas autoridades do rei. As duas histórias são bizarras e abusivamente fabulosas, beirando a magia típica dos contos de fadas, as quais representam histórias de metamorfoses de animais e de seres humanos.

No conto II 10, envolvendo os mesmos personagens, passados alguns anos, o cristão português, já recebida a sua liberdade pelos serviços prestados a seu rei africano, retorna àquela terra para salvar uma vez mais o seu amo. E outra vez, em circunstâncias de feitiçaria e sortilégios. Os irmãos do mouro falsário, morto no conto anterior, retornam para vingar-lhe a morte. Um deles, por encantamento, transforma-se num veado mateiro, arrastando ao meio da selva o rei africano que se divertia numa caçada, para que seus comparsas o matem. O cristão português aparece repentinamente, quase como deus *ex machina*, para salvar o rei africano, mas não lhe conhecemos a identidade, pois que está disfarçado de um leão. A cena pode soar excessivamente fantasiosa, e por mais curiosa que pareça, saberemos, ao fim da narrativa, que não se trata de uma metamorfose, como fizera o mouro, mas de um disfarce.

Os contos I 10 e II 10 foram excluídos da coletânea de 1585, segunda edição dos *Contos e Histórias*, por ordenação do inquisidor, embora sejam plenos de bons exemplos e práticas de virtude, como, de resto, o foram as demais narrativas de Trancoso. Cesarina Donati supõe que, no todo, muita coisa contribuiu para a sentença negativa do censor: a submissão de um cristão a um mouro infiel que, inclusive, não se converte ao final da narrativa, mesmo sendo chamado à verdadeira fé religiosa (‘quis ficar na perversa seita que tinha’); e naturalmente as evidências de magia demoníaca que são explicitadas no conto: na cena final, o veado mateiro, já rendido pelos homens do rei, se vaza em sangue e volta a ser homem ‘como cada um dos outros’³⁰. Mais que isso, o corpo moribundo do feitiçeiro mouro deixa entrever uma horda horrível de demônios que surgem para buscar-lhe a alma: ‘pareciam multidão de corpos negros e feos que trabalhavam polo levar, antes que acabasse de expirar’ (conto II 10, p. 248).

Trancoso, ainda que manipulando histórias de magia e encantamento, parece ter evitado que seus contos fossem lidos nessa ótica e cuidou de advertir o leitor sobre isso. Nas tabuadas que servem de epígrafes às narrativas – orientações de leitura pobres que o autor poderia ter evitado para não direcionar excessivamente o leitor às suas conclusões

24. *Apud* Ball 2009, p. 80.

25. Garin 1991, p. 125.

26. Rodrigues 1980, p. 11

27. Anastácio 2012, p. 33.

28. No desfecho do conto II 10 (p. 248), Trancoso escreve: ‘como se verá na terceira parte desta história’, sugerindo nova continuação da narrativa do cristão português.

29. Donati 1983b, p. 13.

30. Donati 1983b, p. 66 e 71-72.

moralistas, se for ele mesmo quem as escreveu³¹—Trancoso conduz as opções interpretativas de sua fábula para advertências que interessam a seu projeto de “exemplos”: no conto I 10, por exemplo, sugere que, por sua leitura, ‘as filhas notem quanto devem a seus pais, para os ter em muita veneração e prover em suas necessidades’ (p. 129); e no conto II 10, ‘que nenhum trate treição contra rei, ainda que seja d’outro reino, porque o Senhor Deus comumente defende aos reis e castiga os tredores’ (p. 241). Em outros termos, o autor nos força a julgar os contos, respectivamente, como exemplos de submissão aos pais e de submissão ao rei, ou seja, duas histórias de obediência ao poder patriarcal.

O fato de Trancoso nos antecipar os temas e as interpretações éticas de suas narrativas nos diz muito sobre os interesses e sobre a essência do projeto de seu livro, seja por parte do autor, seja por parte de editores futuros. As tabuadas dos contos envolvendo o cristão português na sua relação com o rei mouro africanos direcionam a leitura para o enfoque paternalista e para as figuras de poder, numa tentativa quase ingênua de mascarar as seduções de magia ali impregnadas. Cesarina Donati, estudando a influência de Juan Timoneda em Trancoso, observa que o escritor português parece visivelmente cômico das estratégias de censura de seu tempo e, ‘più atento a non incorrere nella disapprovazione del censore, preferisce non uniformarsi interamente al proprio modelo’³².

Trancoso, patriarcal, moralista e sempre pronto a acudir às solicitações da censura, buscou mostrar ainda que as evidências de magia (feitiçaria, entenda-se, e não a magia natural dos humanistas) entravam em cena, pelo menos nos dois contos do cristão português, apenas como forma de se condená-las como prática repudiável, jamais como artifício literário, conforme a atmosfera mágica dos contos de fadas. Prova disso é que a magia será representada sempre como prática de cultura alheia, coisa de mouros pactuados com o demônio. O cristão é conhecedor de magia, tem livros suspeitos (cujo conteúdo não é explicado), mas nunca se envolve ele mesmo com mecanismos de sortilégios, apenas decifra-os: sabe que o olho de gato é olho humano, sabe que o porco montês não é um cavalo, sabe que o veado mateiro é um homem metamorfoseado, mas tudo mantém-se no campo do reconhecimento e da denúncia das práticas de magia. Para todos os efeitos, é um homem letrado e conhecedor da maldade humana, não um mago ou feiticeiro. No conto II 10, ele explica ao rei que a metamorfose do mouro em veado mateiro é coisa de uma “ciência maldita”, e que sua própria transformação em leão não fora efeito de metamorfose, mas de um disfarce inacreditável mantido com a ajuda de um roupão: ‘na verdade não era leão, mas eu mesmo com este roupão que tendes vestido que, ao parecer aos homens que me viam, a todos o pareci’ (p. 247).

A saída pode nos parecer quase pueril e inverossímil (dar a acreditar que um traje pode fazer alguém passar-se por um leão beira os absurdos do conto de fadas), mas será providencial para os intentos do autor. Colocar em cena o cristão em prática de metamorfose seria o mesmo que fazê-lo ombrear-se com as artes demoníacas do mouro antagonista,

equiparando-os nas intenções mágicas. As metamorfoses do ser humano em animais sempre representaram uma das faces mais negras e temíveis da magia diabólica, e as transformações em aves negras, ratos, bodes, gatos e outros animais de mau agouro significavam o encontro com o sobrenatural demoníaco. Era a expressão do animal que se sobrepunha às virtudes humanas: ‘a metamorfose da bruxa também pode ser vista à luz do princípio da inversão que marca o pensamento da época em estudo, simbolizando a substituição da razão pelo instinto e da virtude pela brutalidade’.³³ Nos capítulos 8 e 9 da segunda parte do *Malleus maleficarum*, um dos mais temíveis manuais de caça às bruxas escrito no fim do séc. XV, os autores argumentam que a metamorfose do homem em animal é possível, apenas na medida em que se trata de ilusão do demônio, a não ser que a metamorfose seja operada por bruxas, que são os instrumentos do diabo³⁴.

Não se podendo identificar o cristão português com um feiticeiro, como antes o fora o mouro impostor, resta pensar como Trancoso teria fabricado seu personagem, se mago humanista, se apenas estudioso das artes mágicas. Cesarina Donati não duvida de que a identidade do personagem fora igualada à de um mago pactário do demônio, e pouco importava se sua “transformação” em leão era justificada por uma honrosa fidelidade ao rei mouro: ‘ciò che conta è che egli sa come ottenere questo effetto, il che equivaleva per la Chiesa cattolica ad aver stretto un patto con il diavolo’³⁵. Se a Igreja assim o pensou, é possível, no entanto, que esta não tenha sido a intenção moralizante do conto, a julgar pelo rótulo ético atribuído ao personagem. Afinal, ele mesmo diz: ‘tudo quis Deus que eu alcançasse saber’ (II 10, p. 247). Mesmo a capacidade de antecipar os fatos da narrativa por parte do cristão português (ele afirma a seu futuro amo africano que deverá salvar-lhe a fazenda de ouro que vale mais de trinta mil cruzados) poderia sugerir a habilidade da vidência, a previsão dos astrólogos, ciência a que se davam os magos humanistas desde Marsilio Ficino, no final do séc. XV. Mas não é esse o perfil do personagem, esse indivíduo legitimado por Deus, mais entregue ao milagre do que à magia.

De resto, não é incomum que a vidência apareça no livro de Trancoso, aqui e ali, como recurso próprio do conto maravilhoso, a que o autor aderiu como um dos gêneros de sua coletânea. O ermitão do conto I 14, por exemplo, quando pergunta ao lavrador se ele prefere um real bem ganhado ou cem reais mal ganhados, parece já estar ciente dos fatos vindouros, quando o lavrador será recompensado por repartir o dinheiro com dois jovens que brigavam por uma pedra. O hortelão do conto I 18 também acha saídas buscadas pela presciência para ajudar o rico comendador em sua difícil situação; o velho da estrada que aconselha três jovens, no conto II 5, revela conhecimento dos fatos futuros, quando anos depois dispõe-se a acudir o jovem que se aconselhou a buscar uma boa esposa; e por fim, o imaginoso letrado do conto III 3 mostra-se ciente das artes divinatórias, quando entende que um barbeiro que pede nada menos que a filha do rei em casamento teria, no seu local de trabalho, uma fortuna em ouro, que ele desprezou por escolher tesouro maior. O cristão português dos contos I 10 e II

31. Cristina Nobre reconhece que as tabuadas com intertítulos no começo de cada conto, seja inclusão posterior de editores, seja inserção do próprio Trancoso, apresentam uma função descritiva que repercute com determinadas consequências para o leitor, ‘que parte para uma primeira leitura do texto já com o conhecimento do princípio ético que ecoará em todo o conto’, e nesse sentido, ‘o sumário do argumento é encabeçado por uma interpretação antecipada do próprio conto’: Nobre 1999, pp. 77 e 78.

32. Donati 1983a, p. 82.

33. Bethencourt 2004, p. 197.

34. Kramer e Sprenger 2011, pp. 254-265.

35. Donati 1983b, p. 72.

10 parece fazer parte desse elenco. No todo, são indivíduos sábios, proféticos, típicos personagens do conto maravilhoso, ligados ao universo mágico dos vaticínios, eventualmente inspirados por uma divindade, e é possível supor que o próprio Trancoso não os identificasse com o mágico natural humanista de Ficino e Agrippa, mas com o sábio dos contos de fadas, velhos imbuídos de uma experiência de vida (seja por meio dos livros, seja pelo tempo de existência) que dá a eles a maturidade de conhecer o que existe e o que existirá.

Diferente desse perfil é o cavaleiro do conto II 7, narrativa também suprimida pelo Frei Bartolomeu Ferreira, revedor inquisitorial da edição de 1585. É uma das mais belas histórias da segunda parte do livro de Trancoso e uma das mais próximas do conto maravilhoso, pelo ar de encantamento e sensualidade ali contidos, elementos a serem abusivamente explorados pelos contos de fadas dos séculos posteriores. É a história de uma bela princesa, vivendo numa terra perdida: solitária e vítima do feitiço de uma “má mulher”, ainda à espera de alguém que lhe remova o encantamento, que só se desfaz com aquele que se contenta com o que Deus lhe concede ou com aquilo que lhe derem, e não mais. A empresa fora mal executada por um rei que tentara o feito no passado, mas caíra nas tentações que o reino promete: as seduções da mulher má e as promessas de riquezas de uns velhos que moram na ilha, motivo pelo qual o rei cai em desconsolo e nunca mais ri, em hipótese alguma. A chegada de dois irmãos, um letrado e um cavaleiro, nas terras do rei, logo no começo do conto, acaba por dar rumo à história: querendo saber por que o rei nunca se ri, os irmãos são levados à mesma prova, de que apenas um deles sairá vitorioso: o cavaleiro, não o letrado.

Leitores de Trancoso já notaram a proximidade temática e estrutural desta narrativa com o conto de fadas. Cesarina Donati indicou, por exemplo, os recursos que denotam o maravilhoso: a ausência de tempo e espaço narrativos, as provas e superações do cavaleiro, os elementos mágicos e os encantamentos (como a barca com vontade própria), a sedução e a sensualidade da mulher má, a princesa como prêmio – todos eles artificios já disseminados pelos *mirabilia* de literaturas medievais³⁶. O cavaleiro, personagem tipificado, que vence a si mesmo para vencer uma empreitada, representada por uma adversidade exterior, é modelo já consagrado nos romances do ciclo arturiano³⁷. Sua luta interior consiste naquilo que está no subtítulo do conto: ‘que nos contentemos com o que alcançamos’. Entra em cena como oposição ao letrado, seu irmão, para fazer o leitor entender que vencer a si mesmo, moral estoica, exige esforço ético bem mais árduo e laborioso do que pode oferecer a falsa sabedoria dos livros. Por isso é cavaleiro.

O conto II 7 ajuda a compor uma coletânea de outras narrativas de Trancoso que sugerem a moral estoica: a tarefa de seus personagens centrais consiste no controle dos ímpetos, no exercício da humildade e na conquista de um reino, eventualmente de uma princesa, como recompensa. A história pode ter sido bem aceita do público, mas a Igreja não a tomou por inocente ou edificante, e a atmosfera de magia e sensualidade parece ter impedido sua permanência no livro. Ademais, havia a relação ilícita do rei com a mulher má num passado distante.

Não sabemos quem é a mulher, mas a única cena em que ela aparece deixa entrever um dos raríssimos flagrantes voluptuosos do livro: despida, sem camisa, ela espera o cavaleiro banhando-se nas águas, e quando o vê chegar, ‘fazendo mostras fingidas que se queria cobrir, esteve lançando sobre si a tão sutil toalha que mais de ornato que de cobertura lhe servia’ (II 7, p. 222).

Já nas referidas regras do *Index Librorum Prohibitorum* tridentino, emitidas em 1564 e publicadas em Portugal, juntamente com o rol dos livros proibidos de 1581, a menção às coisas lascivas deixava clara a preocupação dos revedores de livros com a moral e a sexualidade. A Regra 7ª determinava que ‘os livros que principalmente tratam, contam, ou ensinam cousas lascivas, ou desonestas, totalmente são defesos’³⁸, com a exceção dos livros antigos escritos pelos gentios, por sua elegância e propriedade da língua. Mas que não fossem lidos aos moços... A cena da “mulher má”, tomada de uma atmosfera de sensualidade e encantamento, somada às relações ilícitas do rei e aos sortilégios da feiticeira, compõe um cenário nada compatível com os valores morais que o conto sugere, o que provavelmente corroborou para que a narrativa fosse abolida da edição de 1585. A presença dessa personagem em cena traz um arquétipo referencial do maravilhoso da Idade Média: o modelo mágico da gruta da feiticeira, ou o mito da sibila e seu paraíso, com a sedução da carne e da riqueza. A “mulher má” do conto de Trancoso é herdeira das sedutoras sereias, ilusão demoníaca estampada em figuras como a Melusina, ou a Lâmia, ou, por fim, a própria sibila na caverna, herança do folclore celta ou da mitologia clássica (Calipso e Circe, por exemplo), tomada pelo encantamento diabólico: ‘a reputação da caverna sibilina combinava fantasia erótica com magia pagã na poção de uma feiticeira, e exercia um poderoso fascínio, como história e como lugar’³⁹.

Mas o conto é bem mais do que bruxas e feitiços. Trancoso faz aqui um belo exercício de filosofia estoica na literatura, seguindo o modelo de narrativas medievais. Cleonice Berardinelli sugere que, entre as virtudes essenciais do livro, estão a paciência na aceitação e o contentamento com as coisas que se tem, muito embora essa lição de estoicismo venha intoxicada pela ética cristã⁴⁰. Afinal, o controle dos ímpetos e a altiva resignação no sofrimento, essencialmente caracterizadores do estoicismo clássico, cuja fonte principal na Idade Média ainda é o Sêneca das Cartas a Lucílio, dão espaço a uma saída mais conforme a humildade católica medieval: ‘que nos contentemos com o que o Senhor nos der. E ninguém presuma de si que merece mais do que tem e alcança [...]’, conclui a voz moralista do autor (conto II 7, p. 226).

A história do cavaleiro que vence a si mesmo e conquista um reino, para além de uma lição estoica, é também um exemplo de humildade e toma de empréstimo no conto maravilhoso um de seus temas mais instigantes: o tornar-se rei. Em seu belo livro de análise psicanalítica dos contos de fadas, Bruno Bettelheim ensina que a conquista legítima do reino (jamais a usurpação), uma vez superadas as provações, significa para o herói a conquista de si, o alcance espiritual da maturidade e de sua verdadeira identidade: ‘[o herói] tornou-se um autocrata no melhor sentido da palavra – alguém que se autogoverna, uma pessoa

36. Donati 1983b, p. 81-83

37. Cristina Nobre observa que, no todo, os personagens de Trancoso seguem padrões medievais, tipificados por modelos sociais já determinados, como o ermitão, a viúva, o rei católico, o mercador etc.: Nobre 1999, p. 188.

38. *Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI*, pp. 571-572.

39. Warner 1999, p. 33.

40. Berardinelli 1985, p. 78-79.

verdadeiramente autônoma, não uma pessoa que governa os outros⁴¹. É a vitória sobre si mesmo numa vida plena. O cavaleiro de Trancoso, que não sucumbe à sedução erótica da feiticeira, que não se entrega aos apelos da tentação de riquezas, é aquele que se humilha, que nunca deseja nada para si, senão aquilo que os outros lhe oferecem, mas ao fim de seu périplo, é conquistador de si, é um rei. Um dos mais belos contos do livro, a narrativa do cavaleiro é uma verdadeira história de iniciação espiritual, tomada por simbologias emblemáticas: a barca, a tormenta, as duas donzelas, os doze velhos, a feiticeira, o silêncio, as tentações.

Caminho semelhante é percorrido pelo príncipe do conto III 1, narrativa que mostra uma clara identificação com a história do cavaleiro, tanto na lição de humildade quanto na presença do maravilhoso estampado pelos sortilégios da feiticeira. No conto, um fidalgo se indispõe numa briga com um príncipe herdeiro, e consegue provar ser ele o verdadeiro príncipe, enquanto o outro seria um impostor, filho ilegítimo do rei que se envolvera em amores ilícitos no passado. Quem lhe oferece a saída para as provas é uma velha 'de noventa anos, muito fea, seca e mal arroupada' (conto III 1, p. 253), decrépita e horribilíssima, disposta a ajudar o príncipe verdadeiro apenas se ele se casar com ela. Sem recurso, ele aceita-lhe a proposta, para descobrir que a velha era na verdade uma bela princesa, filha do rei de Granada, tomada de um feitiço desde a remota infância, vítima de uma mulher invejosa que não se casou com o monarca. O desfecho, no entanto, vem também como lição estoica. Antes da anulação completa do feitiço, o cavaleiro precisara escolher: a esposa deveria permanecer velha à noite e bela durante o dia, ou bela à noite e velha durante o dia. Ele põe a decisão nas mãos daquela sábia mulher que ele já aprendera a amar. A exemplo do conto II 7, é uma vez mais uma lição de humildade: devemos nos contentar com aquilo que Deus ou os outros oferecem a nós. Afinal, é um príncipe sujeito às vontades de uma velha mal arroupada, que ele ainda não sabe tratar-se de quem é: 'em vossa vontade deixo a minha' (conto III 1, p. 260). Chaucer, no séc. XIV, interpretara essa trama de forma diferente, no "Conto do cavaleiro", em seu *The Canterbury Tales*, como sendo uma história sobre aquilo que as mulheres mais desejam, que é controle de seus maridos. Há um tom divertido e zombeteiro na versão de Chaucer, que naturalmente não deve ter sido o modelo de Trancoso, tendencioso a uma saída estoica, mais moralista, de tonalidade católica.

Afora a atmosfera de sensualidade, o conto III 1 reverbera as mesmas estratégias de magia, encantamento e amores régios ilícitos que o conto II 7. E no entanto, a peça narrativa, publicada pela primeira vez postumamente na edição de 1595, tomada pelo maravilhoso e pelas práticas de magia, não sofreu qualquer censura (sob os auspícios, uma vez mais, do próprio Bartolomeu Ferreira, revedor de livros da Inquisição), e viu-se isenta de cortes, mesmo no crivo mais severo do futuro Index de 1624. Anabela Mimoso sugere que determinados elementos que, à primeira vista, nos parecem marginais (como um cristão cativo de um mouro, nos contos I 10 e II 10, já aqui discutidos, por exemplo) podem ter sido mais determinantes para a censura do que a presença do maravilhoso mágico⁴². Sim, já sabemos que a magia, como dissidência herética, não recebeu as mesmas sanções que o

criptojudaísmo e o islamismo ainda praticados clandestinamente em certas comunidades ibéricas⁴³. Mas é notável que o clima maravilhoso e corrompido de magia do conto III 1 não tenha despertado a desconfiança moralista do censor.

Trancoso parece expor abertamente nessa narrativa a imagem da feiticeira que, embora não aparecendo em cena, senão como o arquétipo da mulher invejosa que põe feitiço nas belas e virtuosas, figura típica dos contos de fadas, manda seu recado na forma de um sortilégio vingativo. Novamente, como fizera no conto II 7, o autor atribui à mulher a manipulação da feitiçaria com finalidade passional. Trancoso aprendeu que as mulheres, incapazes da magia natural dos magos humanistas, no olhar dos filósofos, eram bruxas de crime passional. É o que nos ensina Carlos Nogueira: 'O mundo da feitiçaria é o mundo do desejo, do desejo eminentemente passional que a tudo se sobrepõe para conseguir uma resposta para uma paixão não correspondida ou proibida'⁴⁴. É a feitiçaria a serviço do ódio e das inimizades, numa sociedade em que 'as relações interpessoais são particularmente tensas diante do risco cotidiano de mau-olhado, do aborrecimento ou do ligamento por magia'⁴⁵. Trancoso, honesto e ortodoxo, é sabedor de tudo isso: mostra-se zeloso da moral e consciente dos pecados que põe a público. Conhece os erros de seus personagens e coloca-os em cena justamente como forma de denunciá-los: não será em vão que põe a princesa como vítima de sortilégios em Granada, último foco de resistência moura até 1492, e escreve, por exemplo, que numa vila desse mesmo Reino de Granada, havia 'grandes sabedores na arte de giromancia, nigromancia e outras malditas e reprovadas ciências' (conto III 1, p. 261).

Em síntese, o universo maravilhoso da magia, nos contos de Trancoso, será sempre um foco de resistência atribuído ao outro, ao distante, à cultura alheia, aos marginais da ortodoxia católica, como as mulheres mal amadas e os mouros – os condenados pelo próprio autor. Não há um cristão honrado metido em malefícios, ou mesmo em magia natural, a magia filosófica dos humanistas. Aqueles que são dados às artes divinatórias (os únicos honrados suspeitos de magia no livro) passam-se por sábios profetas, ermitões santos, mais imbuídos do milagre do que da magia.

O milagre (*miraculosus*), um dos elementos do maravilhoso medieval, antítese das diversas expressões da magia (*magicus*), no olhar da Igreja, também apresenta sua contribuição no livro de Trancoso. O enigmático conto II 2 é exemplo disso. Nele, um jovem com espírito de nobreza, mas filho de mercador, é enviado duas vezes pelo pai à África para negociar mercancias, mas nas duas vezes, volta com a compra de relíquias, uns ossos de santos católicos que ele obtivera de um mouro e que fazem a família prosperar, a despeito das recusas iniciais do pai. Numa terceira viagem, ele volta com uma donzela, a quem trata como irmã, posteriormente reconhecida como filha legítima do rei da Inglaterra, que manda buscá-la de volta. A reconquista da jovem, por quem o filho do mercador acaba se apaixonado quando lhe reconhece a nobreza, terá motivações aventureiras: o jovem deverá vencer um torneio competitivo entre cavaleiros para ganhar a mão prometida da princesa. Mas só será capaz disso com a ajuda de dois peregrinos,

41. Bettelheim 2015, p. 184.

42. Mimoso 1998, p. 289.

43. Veja-se a nota 7 deste trabalho.

44. Nogueira 2004, p. 43.

45. Bethencourt 2004, p. 125.

músicos andarilhos 'que pareciam pessoas nobres e bem tratadas, e em as fundas levavam a viola d'arco e um psalteiro' (II 2, p. 191). Os dois surgem também como um *deus ex machina*, uma ajuda divina ao jovem que honrou as relíquias dos santos: providenciam armas e escudos e dão a vitória ao filho do mercador. Mais que isso, os músicos revelam o desfecho milagroso e insólito: dizem que os ossos que o jovem honrara são na verdade deles mesmos, conforme a explicação: 'Aqueles, em outro tempo, eram de nossos corpos, e estes corpos que ora vedes são fantásticos, tomados para vos acompanhar nesta empresa' (II 2, p. 199).

A saída pode soar miraculosa, mas não destoa dos propósitos do autor: evidenciar que, a par dos elementos mágicos contidos em seu livro, todos eles reprováveis e interditos, havia o trabalho milagroso das forças de Deus, para aqueles que honram o seu nome. 'Honrar os santos e suas relíquias e fazer-lhes grandes festas é muito bom, e Deus e os santos o pagam', diz a orientação na epígrafe do conto. Fatos maravilhosos são matizados ao longo do conto, de tal forma a fazer o leitor entender que o filho do mercador conta com forças milagrosas que o sustentam: a família prospera financeiramente com a presença das relíquias sagradas; as armas do jovem, mesmo depois das lutas, aparecerem 'inteiras e sãs como se não houberam servido' (II 2, p. 196), os músicos santos não são reconhecidos senão pelo jovem ('a esta hora ninguém os conheceu por eles': II 2, p. 194); o filho do mercador, amparado por forças ocultas, 'fez cousas tão grandes e maravilhosas' (p. 195), 'porque assi faz Nosso Senhor suas maravilhas' (p. 199). O conto II 2 é quase um modelo hagiográfico, se comparado às histórias de magia e encantamentos aqui analisadas. É o milagre, em detrimento do mágico, como o define Jacques Le Goff⁴⁶. É razão mais que evidente para explicar por que o conto não foi tido como suspeito pela Inquisição. Se tomado de influências medievais, refere-se às maravilhas (o termo é recorrente nessa narrativa) e aos milagres que Deus põe diante de nossos olhares suspeitos, ainda que encantados por efeitos sobrenaturais incríveis, a exemplo do que fizera Jacopo da Varazze, na sua famosa *Legenda Aurea* (séc. XIII), coletânea de histórias hagiográficas, narrando os episódios mais extravagantes e plenos do maravilhoso que a Idade Média pôde oferecer.

Le Goff considerou que o maravilhoso poderia proporcionar as mais diversas funções no contexto das comunidades medievais: a compensação mágica ao concreto mundo feudal de opressão política; a contestação à ideologia cristã, ao homem criado à imagem de Deus (as metamorfoses mágicas registram essa função); e por fim, um simples anseio de realização, dilatando o mundo e a psique⁴⁷. Trancoso, homem do renascimento, porém tomado de mentalidade medieval, será sempre o escritor ortodoxo, consciente dessas diversas funções da magia e do milagre naquele cenário opressivo da Ibéria pós-tridentina. O autor dos Contos e histórias não nega a existência das manifestações mágicas no mundo natural, mas diferentemente dos magos humanistas, não as legitima. Antes, condena-as como "malditas e reprovadas ciências", buscando todos os meios para evidenciar que, se as põe em cena nas suas histórias, é apenas como forma de rejeitá-las ou denunciá-las como heresias, em atendimento ao disposto nas sanções inquisitoriais. Seu livro foi uma bandeira erguida contra as manifestações clandestinas, contra a face mágica dos humanistas, contra as heterodoxias. Mas a Igreja não o viu dessa forma. Seus contos foram injustamente proibidos, talvez por excesso de zelo de Bartolomeu Ferreira, que preferiu entender que a melhor forma de condenar a magia era não falar sobre ela.

46. Le Goff 2002, p. 105.

47. Le Goff 2002, p. 119.

- Anastácio, Vanda. "A lenda dourada de frei Bartolomeu Ferreira", *Convergência Lusíada*, n. 27(2012), pp. 28-38.
- Axel, Rüdth. "Representing Wonder in Medieval Miracle Narratives", *MLN*, vol. 126, n. 4 (2011), pp. 89-114.
- Ball, Philip. *O médico do demônio: Paracelso e o mundo da magia e da ciência renascentista*. Trad. Viviane Gouveia. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- Berardinelli, Cleonice, "Um best-seller do século XVI", *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa: INCM, 1985.
- Bethencourt, Francisco. *O imaginário da magia: feiteiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no séc. XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Bettelheim, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 30 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- Bynum, Caroline Walker. "Wonder", *American Historical Review*, vol. 102, n. 1 (1997), pp. 1-26.
- Cardini, Franco. "Magia e bruxaria na Idade Média e no Renascimento", *Psicologia USP*, v.7, n.1/2 (1996), pp. 9-16.
- Donati, Cesarina, "Trancoso traduttore di Timoneda", *Arquipélago: Revista da Universidade dos Açores, Série Ciências Humanas, Ponta Delgada*, vol. 5 (1983a), p. 65-94.
- Donati, Cesarina. *Tre racconti proibiti di Trancoso*. Roma: Bulzoni, 1983b.
- Ferreira-Palma, João. "Prefácio", in: Trancoso, Gonçalo Fernandes. *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (Texto integral conforme a edição de Lisboa de 1624). Prefácio, leitura de texto, glossário e notas por João Palma-Ferreira. Lisboa: INCM, 1974.
- Garin, Eugenio. "O filósofo e o mago", in: Garin, Eugenio (dir.). *O homem renascentista*. Lisboa: Presença, 1991.
- *Índices dos livros proibidos em Portugal no século XVI*. Apresentação, estudo introdutório e reprodução fac-similada dos índices por Arthur Moreira de Sá. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.
- Kappler, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Trad. Ivone Astilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Kramer, Heinrich e Sprenger, James. *Malleus maleficarum: o martelo das bruxas*. Trad. Paulo Fróes. 22 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2011.
- Kristeller, Paul Oskar. *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*. Firenze: Le Lettere, 2005.
- Le Goff, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Trad. António José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1990.
- Le Goff, Jacques & Schmitt, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: EDUSC/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002, vol. I.
- Lopes, Ana Barja. La maravilla en *Il Milione*: milagros y elementos diabólicos, *Ámbitos: Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, n. 36 (2016), pp. 67-74
- Mimoso, Anabela, "Contos & Histórias de Proveito & Exemplo. Uma obra exemplar", *Línguas e Literaturas*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, vol. XV (1998), p. 259-329.
- Nobre, Cristina. *Um texto instrutivo do século XVI de Gonçalo Fernandes Trancoso*. Leiria: Magno Edições, 1999.
- Nogueira, Carlos Roberto F. *Bruxaria e história: as práticas mágicas no Ocidente cristão*. Bauru: EDUSC, 2004.
- Pereira, Carlos. "Le cheval dans un conte de Gonçalo Fernandes Trancoso", in: Quint, Anne-Marie (org.). *Le conte et la lettre dans l'espace lusophone*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelles, 2001.
- Quint, Anne-Marie. "Scènes de la vie urbaine dans les *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso", in: *Le conte et la ville: études de littérature portugaise et brésilienne*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelles, 1998.
- Rodrigues, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/ Ministério da Educação e Ciência, 1980.

- Trancoso, Gonçalo Fernandes. *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*. Ed. de Fernando Ozorio Rodrigues. Niterói: Editora da UFF, 2013.
- Vidotte, Adriana & Mendonça Júnior, Francisco de Paula Souza. "Magia natural e magia demoníaca: o entrecruzamento de religião e magia no pensamento renascentista", *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, n. 11, setembro 2011, pp. 3-16.
- Warner, Marina. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.