

“ESTEJA PREPARADO PARA ATUAR COMO EU PEÇO” - INVASÕES DE DEVOÇÃO AFETIVA NA ATIVIDADE CÔMICA DE *THE SECOND SHEPHERD’S PLAY* E *SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT*

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2022.185792

ORCID
<http://orcid.org/0000-0003-2759-1384>

ELIZABETH FIELDS PERRY

Texas A&M University College Station, TX, Estados Unidos da
América, 77840 - sallyr@tamu.edu

RESUMO

Partindo de uma investigação sobre as formas de oralidade na literatura devocional do inglês médio, ao final do século catorze e início do século quinze, este artigo explora as jornadas da devoção afetiva tanto no romance cortês como nas peças urbanas de ciclo. As formas tradicionais de compreensão das divisões entre os gêneros literários, meditativos e dramáticos, no inglês médio, foram superadas pela performatividade espiritual, convidando o público espectador/leitor a uma postura contemplativa. O Mestre dos Ciclos de Wakefield e o poeta de Gawain desenvolveram seus trabalhos cientes das críticas lolardas a respeito dos excessos da Igreja, e investiram em expressões pessoais de devoção interior, que foram popularizadas pelo trabalho de Nicholas Love e outros textos Cartusianos que lidavam com devoção popular. Ambas *The Second Shepherd’s Play* e *Sir Gawain and the Green Knight* elaboram ambientes de agitação e redenção ao redor de seus personagens, levando o leitor à reflexão individual a respeito de sacramentos já bem conhecidos e de períodos do calendário católico.

PALAVRAS-CHAVE

Devoção afetiva;
Ciclos de mistérios;
Romance;
Devoção;
Performance.

ABSTRACT

Beginning with an investigation into forms of aurality used in late fourteenth and early fifteenth-century Middle English devotional literature, this article breaks down journeys of affective piety in both the courtly romance and urban cycle plays. Traditional understandings of genre divisions are super-ceded in the Middle English period by performative spirituality, and invocations to the audience/ reader to a contemplative posture. The Wakefield Master and the Gawain poet developed their work aware of the Lollard critiques of church excesses and invested in personal expressions of inward devotions which had been popularized in the work of Nicholas Love and other Carthusian texts dealing in popular piety. Both *The Second Shepherd's Play* and *Sir Gawain and the Green Knight* develop landscapes of upheaval and redemption around their characters, drawing the reader into individual reflection on well known sacraments and intervals of the church year.

ABSTRACT

Affective piety;
Cycle dramas;
Romance;
Devotion;
Performance.

INTRODUÇÃO

Uma nova investigação sobre a prevalência da devoção imaginativa e seus efeitos, não apenas para a configuração de uma elite espiritual, mas para a performance criativa da cultura medieval inglesa, exige que novas conexões sejam feitas entre os assuntos e os gêneros literários, meditativos e dramáticos, anteriormente classificados como um fenômeno isolado, na última parte da Idade Média Inglesa. Este artigo considera os vários materiais usados no período do Inglês Médio como textos tanto meditativos quanto dramáticos, propondo um estudo das tensões performativas e devocionais contidas em *The Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and the Green Knight*. Jessica Brantley, em seu trabalho pioneiro no *Carthusian Miscellany MS Adicional 37049*, examina a cultura de leitura medieval no interior de um ambiente religioso, onde o principal ato performativo deveria ocorrer por meio do “processo de compreensão do leitor” (Brantley 2007). Diversos manuscritos, através do processo de devoção imaginativa, assumem uma qualidade transformadora que os conecta tanto ao amplo entendimento do espetáculo como da cultura repetitiva de leitura medieval; esta, muitas vezes semipública¹.

Se confrontarmos estes textos, que o leitor contemporâneo normalmente imagina pertencerem a gêneros díspares, com a forma com que os manuscritos foram coletados, compartilhados e lidos para um público espiritual e leigo, tal distinção não faz mais sentido. Os diálogos presentes nos textos escritos eram, em vários momentos, repetidos individualmente, lidos em voz alta, em transmissão oral, ou apresentados de uma forma convencionalmente dramática em uma cena definida. Igualmente, a

1. Para uma investigação completa sobre os “meios vibrantes de criação espiritual” (Brantley), evidente em toda a cultura de leitura vernácula neste período, ver o capítulo de Brantley “The Performance of Reading” em *Reading the Wilderness*.

divisão moderna entre obras que devem ser examinadas em um contexto puramente espiritual e aquelas criadas por preocupações “seculares” não fazem sentido no vernáculo da Inglaterra do século XIV. Ainda que o leitor medieval se inclinasse mais para o “imaginativo” ou “devocional”, a experiência da leitura criava uma oportunidade tanto de espetáculo quanto do que Brantley examina como a “influência do drama na retórica”, onde as opiniões e posições variadas dos personagens são representados no ato da leitura (Brantley 2007). O drama como ferramenta retórica surge bastante óbvio nos vários julgamentos sobre “crime” e “perdão” que encerram o romance de Gawain. O mesmo ocorre com a performance do “falso presépio” em *The Second Shepherd’s Play*, como um espetáculo a ser julgado frente à encenação da Encarnação.

Um exame do espetáculo e dos diálogos pedagógicos de Gawain junto às obras mais convencionalmente “teatrais” do Mestre Wakefield reconhece o leitor de então, treinado para encontrar na “leitura monástica e espetáculo cívico, meditação individual e adoração comunitária, poesia lírica e dramática” um meio de desenvolvimento imaginativo e espiritual (Brantley 2007). Mais do que uma comparação entre um exemplo de corte, ou “alto”, da literatura vernácula que explora temas devocionais e um exemplo mais popular ou “baixo” demonstrado no drama cívico, este artigo mostra como a participação leiga e a exploração da devoção pessoal e cívica inspirou todos os modos criativos de produção em inglês medieval. Os fios que compõem a devoção afetiva vernácula, expressos em *The Mirrour of the Blessed Lyfe of Jesus Christ (Mirror)*, do irmão cartuxo Nicholas Love, bem como as convenções e possibilidades delineadas pelo exame desses textos por meio da Teoria da Performance, tornam essas conexões explícitas. Não apenas os personagens, mas também o leitor, o espectador e o ouvinte desses textos vernáculos, por meio das cenas e das disputas apresentadas, realizam uma jornada de compreensão. O que se cria não é somente um espaço reimaginado, mas uma interioridade performada. A encenação, em ambas as obras, condensa o espaço, deslocando as jornadas do cotidiano para transformações mentais e espirituais. Ela reformula o tempo para se ajustar aos padrões cíclicos do calendário da igreja e subverte os padrões convencionais de poder e injustiça para permitir a invasão espantosa e transformadora da redenção.

NICHOLAS LOVE E O TEATRO DA DEVOÇÃO IMAGINATIVA

A casa religiosa dos cartuxos em *Mount Grace* se estabeleceu em meio à turbulência política do início do século XV, durante os últimos anos do reinado de Ricardo II, seguidos por sua derrubada e sucessão por Henrique IV (Tuck 1984). Nesta casa, Nicholas Love escreveu o que ele considerou uma tradução do *Speculum Vita Christi* de São Boaventura. Sua obra, mais uma interpretação e um comentário sobre Boaventura do que o que agora seria aceito como propriamente uma tradução, inclui uma definição da incrível

efusão de abordagens criativas para a devoção cristã que ocorriam então. Surgindo ao mesmo tempo que a heresia lolarda, *Mirror*, de Nicholas Love, usa tanto a escritura quanto as orações comuns às práticas católicas² do inglês médio, demonstrando as maneiras pelas quais o leitor leigo devoto poderia manter próximas as palavras e ações salvadoras de Cristo. Love pretendia contemplar um sistema devocional leigo, que colocava uma ênfase cada vez maior na palavra de Cristo como central para abordar os mistérios e sacramentos.

A virada do século XV representou um período de intensa turbulência religiosa e política que afetou a vida e as práticas religiosas das pessoas comuns. A lolardia não apenas atraiu vários seguidores das classes média e baixa, de ambos os sexos, mas também abordou, em uma ampla variedade de textos vernáculos, muitas das críticas feitas no cotidiano, frequentemente censuradas. Love reflete sobre os evangelhos para abordar a controvérsia dos leitores leigos das escrituras. Ele apresenta a atividade de Cristo na terra, sua humanidade, como um presente para a comunidade cristã, através da “þe precious drinke of his / holi gospel, with þe which aftur he confortet alle holi chirch & aʒeynus þe venyme of diuerse heretiks”³ (Love 149). Love responde à crescente necessidade da população leiga de se envolver com as escrituras e com a prática devocional além da participação na missa. Seu *Mirror* não estava separado dos mesmos desejos espirituais que inicialmente criaram os princípios da heresia lolarda⁴. Como explica Ian Levy, John Wyclif, o teólogo de quem se originaram muitas das crenças centrais do que é tradicionalmente considerado lolardiano, desenvolveu sua teologia de consubstanciação a partir de um desejo sincero de se engajar novamente com a Palavra assim como via nas escrituras. Entretanto, ele escreveu seus tratados em uma época em que as fronteiras da ortodoxia estavam sendo empurradas para um parâmetro historicamente estreito. Aquilo que Wyclif via como sendo sua resistência conservadora contra interpretações marginais das escrituras foi considerado, logo após sua morte, uma teologia herética (Levy 2003). Nessa circunstância, a variedade de poesias vernaculares que refletiam especificamente sobre temas devocionais oferece um retrato fascinante

2. Faço uso intencional do “c” minúsculo em “católico” ao longo de toda a minha discussão para direcionar a leitura ao que é universal ou padrão na prática cristã, em vez da designação da denominação católica específica pós-Reforma.

3. “The precious drink of his holy Gospel, with which he comforted the whole of his holy Church afterwards and with which he protected it against the venom of various heretics”/“A preciosa bebida de seu santo Evangelho, com a qual ele consolou toda a sua Igreja e a protegeu contra o veneno de vários hereges” (As traduções do inglês médio para o inglês moderno foram feitas por mim, com a ajuda do ‘The Middle English Compendium’ <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary>. Para esta versão em português, a tradução foi feita a partir do inglês moderno, priorizando mais a mensagem do que a forma. Os trechos em português poderão ser encontrados nas notas de rodapé dos trechos referentes, sucedendo a tradução para o inglês moderno.).

4. O exemplo mais óbvio de como a prática da devoção afetiva poderia ser confundida ou percebida como lolardia está na vida de Margery Kempe e nas frequentes acusações de “pregação” que perseguiam sua devoção penitencial.

de como a cultura religiosa foi recebida e executada no Inglês Médio do final do século XIV.

Como ilustra Gail Gibson em seu exame da cultura material de East Anglia, a devoção afetiva, o ato de devoção que impunha um envolvimento direto com a história dos evangelhos, a fim de se aproximar de uma compreensão da enormidade de Deus, perfurou todas as classes da sociedade ao final do século XIV. Como resposta a uma “crescente autoconsciência inglesa – cívico-nacional e pessoal” (Gibson 1989), mais obras destinadas à devoção privada, como o *Mirror* de Love, passaram a circular no vernáculo. A obra de Love atribui cenas da vida e narrativas de exemplo do caráter de Cristo a dias da semana, como um padrão para os crentes dividirem sua própria prática espiritual “as in liknes & onlich as a manere of parable & deuoute ymaginacion, stiryng man to loue god souerely for his grete mercy to man & hus endless gudnes”⁵ (Love 9). A imaginação devota permeava grande parte da prática cristã naquela época. Simultaneamente, os centros urbanos em transformação tornaram-se locais sazonais para uma variedade de abordagens criativas da narrativa bíblica, na forma de ciclos de mistérios. Vários desses ciclos foram preservados e demonstram manuseio criativo, amplo e frequentemente subversivo de assuntos espirituais. O trabalho do Mestre Wakefield ilustra um tratamento brilhante das realidades sociais e fornece uma interpretação criativa de como o poder de manifestar a vida de Cristo pode se inserir e transformar a experiência vivida.

Nicholas Love, ao discutir sobre o jejum de Cristo no deserto, incita seus seguidores a exercícios contemplativos longe das multidões e da pressão da sociedade. Ele diz que, a fim de estar espiritualmente posicionado para ver Deus, o leitor devoto deve “go in to solitary place, & in als miche as þou maist, sauynþ þin astate, fle þe cumpanye of fleshly men... Fil not þin eyen and þin eres with veyn fantasies”⁶ (Love 72). O *Mirror* de Love convida seus leitores a participarem da ação do evangelho começando por associações à vida de então. As fantasias e o cenário cômico e artificial que dão início a *The Second Shepherd’s Play* podem parecer uma distração num contexto de crescimento espiritual, mas a comédia se reporta ao cerne da prática devocional imaginativa. A apreciação grosseira das questões de então imagina um cenário em que os milagres da encarnação e do nascimento de Cristo realizam uma invasão profunda.

5. “As in a likeness and solely in the form of parable and devout imagination, stirring men to love God chiefly for His great mercy to humankind and His endless goodness”/“Como em semelhança e unicamente na forma de parábola e imaginação devota, incitando os homens a amar a Deus principalmente por Sua grande misericórdia para com a humanidade e Sua infinita bondade”.

6. “Go into a solitary place, and in as much as you may, considering your condition, flee the company of men... Do not fill your eyes and ears with vain (useless) fantasies” / “Ir a um lugar solitário, e tanto quanto puder, considerando sua condição, fugir da companhia dos homens ... Não encha seus olhos e ouvidos com fantasias vãs (inúteis).”.

O apelo popular da devoção imaginativa não se limitou apenas aos dramas cívicos destinados a um público comum e majoritariamente analfabeto. Enquanto as peças de mistério deveriam ser consumidas por um público geral majoritariamente analfabeto, os gestos do romance cortês de *Sir Gawain and the Green Knight* imaginam um público diferente. O poeta Gawain demonstra um conforto com a vida na corte e um fascínio pela ornamentação que remonta a uma conexão próxima com a corte de Ricardo II. No entanto, o arco cômico da peça e do romance, e o envolvimento de ambas as obras com espaços físicos e espirituais, demonstram o uso de “estados liminares provocados por alguns tipos de rituais” (Suydam 1999). A liminaridade de ambas as obras permite que os devotos se envolvam nessas obras tanto em nível criativo quanto penitencial. Por este motivo, vale a pena examinar o romance de Sir Gawain e a obra do Mestre Wakefield em comunicação um com o outro.

Embora existam semelhanças entre as interpretações criativas que Love faz dos textos bíblicos em *Mirror* e as interpretações mais amplas fornecidas na obra do Mestre Wakefield, o romance *Sir Gawain and the Green Knight*, que se preocupa com questões sobre os sacramentos, é, antes, um romance cortês. O poeta Gawain é bem versado no mundo da caça, dos banquetes e da conduta cavalheiresca, um mundo agitado e “carnal” onde Gawain empreende uma busca que se inicia na seara do amor cortês e termina na discussão espiritual. Christine Chism apresenta um argumento convincente de que o impulso principal de muitas das ações de Gawain demonstra as armadilhas potenciais do aumento da centralização da corte ricardiana. No entanto, a súbita virada cômica sobre os assuntos sérios do pecado e da penitência não estão apenas a serviço de um final feliz. As conexões entre as duas obras tornam-se mais óbvias se forem movidas para fora do contexto do gênero e para um estudo dos aspectos performativos incorporados em cada texto.

MODELANDO A DEVOÇÃO ADEQUADA EM EXIBIÇÃO EXTERNA E PERFORMANCE INTERNA

A prática da devoção afetiva e da expressão mística não deve ser confundida com falta de sinceridade na adoração ou crença. Os estudos da performance fornecem uma chave para lidar com a crítica de que a adoração realizada “conota uma ilusão ou um espetáculo que levanta suspeitas (não admirações) na audiência” (Pitches 2011). Não há nada inatamente artificial no desempenho ou na prática de princípios ou crenças espirituais. A realização de atos de devoção imaginativa pode criar um espaço natural através do qual o devoto se imagina deslocando-se das ações que confinam a realidade da experiência vivida, que é mais bem ilustrada pelo estreitamento entre tempo e pobreza em *The Second Shepherds’ Play*, ou pelos códigos e convenções cavalheirescas do gênero de romance visto em

Sir Gawain and The Green Knight, para uma compreensão mais completa das ações salvadoras do evangelho.

O Mestre Wakefield, em sua curta peça, está igualmente envolvido com as interações entre a devoção interior e a performance exterior. Enquanto eles estão debatendo a duplicidade de seu companheiro ladrão de ovelhas, Mak, os pastores na peça do Mestre Wakefield fazem uma observação convincente sobre a aparência que os enganar podem assumir. Mak se distingue por seu casaco de pele de lobo. Coll observa que tal vestimenta é comum hoje em dia, como “so are many hapt, Now namely within” (Second Shepherd’s 532-533). A vestimenta externa de Mak, seu adereço, oferece ao público de *The Second Shepherd’s Play* uma breve mas completa introdução à sua vida interior. Sua pele de lobo, interna e externamente, dá ao público uma dica de que suas intenções sempre estarão em contraste com as falsas impressões que ele tenta passar, primeiro como um “sond from a greatt lordying”⁷ (Second Shepherd’s 294), e depois como um amigo piedoso dos pastores, tagarelando em pseudo-latim. A análise de Edminster sobre as tensões subversivas e anticlericais no trabalho do Mestre Wakefield destaca a aparência da pele de lobo de Mak e o comentário do pastor sobre ela como um exemplo “comum entre os lolardos ... o público teria entendido os temas pastorais como uma metáfora para comentar sobre o clero” (Edminster 2005). A atuação de Mak ao fingir sua intenção benigna acrescenta sentido a suas armadilhas de pele de lobo e sugere uma questão mais ampla sobre o que significa incorporar uma prática clerical ruim. Guevara, ao discutir seu corpo no ato da performance, explica que não pode pensar em si mesmo apenas como uma individualidade única, mas deve imaginar “uma tensão inegável entre a inscrição ideológica do corpo e o corpo como uma entidade vivida” (Guevara 2011), Mak incorpora sua corrupção pessoal e simbólica de um modo que aponta para uma redenção de ambos os aspectos de seu personagem.

Os dons apresentados ao menino Jesus em *The Second Shepherd’s Play* podem parecer estranhos, assim como o inesperado salto do pastor para uma compreensão da gravidade do que foi revelado a eles. Afinal, em uma janela de tempo dramático absurdamente curta, eles passam de reclamações sobre como estão “doloridos” e desarticulados depois de espancar Mak, o ladrão de ovelhas, a posturas comuns a qualquer um que já tenha visto um pastor em um cartão ou em um presépio. A reação deles ao ver o menino Jesus é uma reversão completa da linguagem anti-criança e anti-família que dominou a farsa da primeira metade da peça. Em sua análise sobre a natureza subversiva de *The Second Shepherd’s Play*, Edminster identifica as visões sobre casamento e parto contidas na obra, elementos-chave para a história da encarnação de Cristo, como sendo opressoras até que a tensão do drama seja quebrada pela farsa.

7. “A great lord’s agent”/ “Um grande agente do senhor”.

Edminster vê a opressão de Coll sob as novas práticas aristocráticas de confinamento como comparável à situação de Daw e de Mak, como um marido “forçado pelo abraço sexual de sua esposa e obrigado a cuidar dos filhos” (Edminster 2005). A reclamação de Daw inclui um aviso sobre o fim que terá seu destino ser dele, presumivelmente porque agora ele está sujeito a tomar decisões em consideração por sua família. Ele avisa aos rapazes ““of wowyng, / For God that you boght, / Be well war of wedyng”⁸ (Second Shepherd’s, 131-133). Mak leva esta reclamação ao extremo quando anuncia que sua situação lamentável vem principalmente de uma esposa que “ilk yere that commys to man/ She bryngys furth a lakan, /And som yeres two”⁹ (Second Shepherd’s 349-351). Os bebês são um peso para Mak, o que o leva ao ato de encenar sua paródia da encarnação. Na leitura de Rick Bowers, o papel de Mak é como uma figura de desgraça e carnaval. Ao entrar em contato com o mistério da natividade, ele inadvertidamente agiu “dentro de uma economia paródica de roubo sagrado e restituição sagrada ... indo além do fisicamente imediato para o transcendente” (Bowers 2002). A disputa dos pastores com Mak anuncia ao público da peça que o status quo apresentado nas reclamações de abertura está prestes a ser derrubado e renegociado.

O primeiro pastor, Coll, demonstra domínio do complexo mistério que tem pela frente ao se dirigir ao menino Jesus. Ele cumprimenta o bebê com um reconhecimento de que ele é a Divindade que “has waryd, I weyne, / The warlo so wylde;/ The fals gyler of teyn”¹⁰ (“Second Shepherds ‘1028-1030”). Ele então equilibra facilmente este pronunciamento solene e alegre da incrível majestade de Cristo com o simples deleite simpático em ver um bebê feliz, observando “[l]o, he laghys, my swetyng”¹¹ (Segundo Shepherd’s ‘1035). As mudanças e equilíbrios em *Second Shepherd’s Play* são notáveis, mesmo dentro do gênero da peça de mistério. Liam Purdon comenta sobre como “[Second Shepherd’s] sugere ... que a condição metafísica qualitativa da mente pastoral - que é a condição da mente da figura do homem comum local - deve primeiro considerar se, para apreciar plenamente a experiência de Deus na Natividade, impera ser cognitivamente “sacerdotal” (Purdon 2003). Essa leitura sugere a profundidade com a qual o dramaturgo estava disposto a se envolver nas apresentações de devoção imaginativa. Os pastores ativos e trabalhadores descobrem que sua realidade mundana e difícil foi deslocada pelo nascimento de Cristo e demonstram qual deve ser a resposta adequada a essa mudança. Ao reconhecer a majestade e a humanidade no menino Jesus, os pastores adotam a postura adequada

8. “Beware (stand well clear) of a wedding” / “Cuidado (fique bem afastado) de um casamento”.

9. “Every year that passes she bears another baby and some years, two.” / “A cada ano que passa, ela dá à luz outro bebê e alguns anos, dois”.

10. “I know has battled, the wild warlock (Satan), who beguiles men” / “Eu sei que lutou, o feiticeiro selvagem (Satanás), que engana os homens”.

11. “Look, he laughs, my sweetheart” / “Olha, ele ri, minha querida”.

para abordar o mistério da encarnação: um modelo que pode ser imitado na devoção regular de outros “homens comuns”.

Leprow, discutindo a ortodoxia defensiva dos ciclos de mistério do norte, argumenta que o Mestre Wakefield define a ação da peça de modo que “[os pastores] também sejam pastores clericais em potencial” (Leprow, 1990). No entanto, suas ações e posturas enfatizam mais o potencial “pastoral” ou de liderança desses modelos dramáticos do que um papel “clerical” estrito da maneira que Leprow sugere. Os pastores tentam e não conseguem imitar a canção dada a eles pelo mensageiro angelical. Seu papel, o papel de seu público, não é substituir as maravilhas espirituais que foram imitadas no palco. Em vez disso, os pastores inspiram uns aos outros e a todo seu público para irem imediatamente à procura do maravilhoso. Os pastores são fundamentados em sua natureza humana. Portanto, seus atos podem ser imitados. Aqueles que interagem com a atuação em *Second Shepherd's Play* não precisam ser como sacerdotes para experimentar a intersecção de Deus com o espaço mundano e com o tempo linear.

O resgate da vida laica como um lugar que inspira a devoção imaginativa está presente tanto no romance do poeta Gawain quanto na farsa de *The Second Shepherd's Play*. O papel de Gawain como um cavaleiro cavalheiresco em uma lenda arturiana nos apresenta um modelo fornecido no *Mirroure of the Blessed Lyfe* sobre como o leigo ativo poderia aprimorar sua prática devocional. Em vez de distinguir as vocações ativas e contemplativas como vocações separadas, como é repetido em vários textos místicos vernáculos da época¹², Love fala sobre a possibilidade da vida ativa levar à experiência contemplativa, até mesmo de se misturar a ela. Ele imagina seu público vernáculo, “lewde men & women & hem that bene of symple undirstondyng”¹³ (Love 10), como pessoas capazes de se envolver com os mistérios do evangelho, mantendo os temas narrativos perto de si por meio de instruções guiadas¹⁴. Em seu exame de Maria e Marta como modelos para a vida contemplativa e ativa, Love aponta para a vida ativa como um processo que deve começar com o espírito desejoso de praticar “wipdrawing fro vices & profetyng in vertues”¹⁵ (Love 120). O Gawain que encontramos no início de *Sir Gawain and The Green Knight* parece fornecer

12. Ver a obra *Cloud of Unknowing* para uma descrição da vocação contemplativa como separada não apenas da vida ativa, mas das ferramentas devocionais imaginativas empregadas por Love, em direção a um esvaziamento de si mesmo para todos os estímulos, a não ser a presença de Deus.

13. “Lewd (common or unlearned) men and women and those that are of simple understanding” / “Homens e mulheres lascivos (comuns ou iletrados) e aqueles que são de compreensão simples”.

14. A primeira invocação de Love, emprestada de Boaventura, é para Santa Cecília, que se diz ter mantido o evangelho perto de seu peito: uma imagem evocativa considerando os retratos voltados para dentro mantidos perto de Sir Gawain.

15. “Withdrawing from vices and prospering in virtues” / “Afastando-se dos vícios e prosperando nas virtudes”.

um excelente modelo para um cavaleiro que, de uma vida religiosa e ativa, deu os primeiros passos em direção a considerações mais contemplativas.

O modelo de vida ativa virtuosa apresentado em *Sir Gawain* parece ser o do cortesão virtuoso. O poeta Gawain descreve seu protagonista como um herói ideal, ilustrando sua disposição de prestar serviço a seu rei, implorando ao constrangido e desafiado Arthur que “this melly might be myne”¹⁶ (Sggk 342). Christine Chism defende especialmente o papel de Gawain como uma representação da mudança do papel da nobreza sob Ricardo II. À medida que a corte ricardiana se tornava uma entidade mais centralizada, a posição de Gawain como “um cortesão que extrai seu poder direta e exclusivamente da generosidade do rei” (Chism 2002) ganha importância para os leitores de corte do poeta. A importância da devoção pessoal da corte de Ricardo II foi documentada pelo aumento das casas Cartuxas e pelas práticas de penitência pessoal registradas. Em *Lollard Knights and Carthusian Monks*, Tuck conclui que, ao contrário da suspeita de que a corte ricardiana era um viveiro de práticas heréticas, as características que os cavaleiros da corte tiraram do Lollardismo estavam mais de acordo com a mesma tendência de devoção pessoal refletida no *Mirror de Love* e em outras obras de devoção vernácula focadas na postura do indivíduo ao contemplar o divino. A tendência que Tuck vê na corte de Richard foi um momento em direção às “atitudes devocionais e moralistas dos primeiros lolardos, em vez dos ensinamentos mais especificamente anti-sacramentais, anti-hierárquicos e pacifistas...” (Tuck 1984). Usando esse modelo, Gawain atua como um substituto perfeito para o cortesão devoto que dominava a corte ricardiana.

O papel da devoção desempenhada dentro da narrativa de *Sir Gawain and The Green Knight* complica-se quando combinado com a concepção de cavalheirismo, tanto performada e quanto percebida, do poeta Gawain. Gawain se delinea por suas virtudes morais e cavalheirescas. Seu comportamento cavalheiresco é apresentado como tendo origem nos valores religiosos ilustrados por sinais externos de devoção popular. O leitor é informado sobre como a fidelidade estelar de Gawain e sua servidão ao monarca são baseados em “alle his afaunce upon folde was in the/ fyve wonundes/ that Cryst kaght on the croys, as the crede tells”¹⁷ (Sggk 642-644). O leitor é atraído para os sinais, preparado para a questão de como os símbolos externos de Gawain correspondem à sua alma interna. Essa exploração gradual de um símbolo é comparável à maneira pela qual Love escolhia quebrar um tema narrativo de uma porção selecionada da

16. “This could be my task” / “Esta poderia ser a minha tarefa”.

17. “All his thoughts in this earth were on the five wounds that Christ received on the cross as the Creed (the Gospel) says” / “Todos os seus pensamentos nesta terra estavam nas cinco feridas que Cristo recebeu na cruz, como diz o Credo (o Evangelho)”.

Bíblia em elementos comparativos¹⁸. Como Love, o poeta Gawain lida com as escrituras de uma maneira criativa e adaptativa, em uma leitura não por interpretação estrita, mas como uma orientação por meio de temas espirituais distintos. Ao discutir como o poeta Gawain usa sua teologia, particularmente em *Pearl* e seus tratados sobre *Patience* e *Cleanliness*, Richard Newhauser nota semelhanças com Nicholas Love na maneira como ele “comprimia o texto onde necessário, ou rearranjava passagens para criar temas e narrativas” (Newhauser 1962). Gawain demonstra que seu personagem assumirá o projeto, descrito por Love, de se mover através da vida ativa em direção a Cristo.

A sombra decorativa do drama romântico torna-se perceptível à medida que o poeta Gawain explora seus temas. A busca abreviada à qual o poeta se lança não é composta por uma série de aventuras mágicas, mas leva o cavaleiro “para Northe Wales / alle the iles of Anglessay em lyft he holdes”¹⁹ (Sggk 696-698), cruzando uma paisagem familiar aos leitores originais do poema como um lugar selvagem no centro de um conflito contemporâneo no qual “a pequena nobreza local estava em um fogo cruzado quando se tratava de expandir a influência real” (Chism 2002). Neste cenário realista, Gawain não tem culpa pela forma externalizada com que agiu durante sua estada em Bertilak. Quando seu jogo com a esposa de Bertilak passa a representar maiores tentações e apostas, Gawain muda o jogo com Bertilak para um retorno de beijos dados; sua pressa em cumprir parte da barganha acordada serve para “indicar a consciência culpada de Gawain” (Haines 1982). Contanto que ele possa obedecer às restrições das regras do jogo, Gawain pode adiar a tomada de qualquer ação, seja em relação a um caso com sua anfitriã, seja para impedir seus avanços. Sua atuação como convidado também lhe permite adiar qualquer exame sério do que suas interações com a esposa de Bertilak significam para seu sentimento interior ou essência, como um modelo de cavaleiro cristão.

Como DS Brewer explica em sua introdução ao *Companion to the Gawain Poet*, a paisagem literária do inglês médio não permite a distinção entre o religioso e o secular. O poeta demonstra o personagem de Gawain como uma ilustração de como as armadilhas externas da cavalaria podem ser o início de uma jornada em direção a posições contemplativas. Sua aparência externa sugere um desejo de perfeição interna. Somos informados de que seu escudo voltado para fora, exibindo o pentagrama, protege uma imagem interna de “hende heven quene... that quen he blushed therto

18. Por exemplo, o capítulo de Love sobre a Anunciação inclui uma divisão de cada linha da oração da Ave-Maria em uma meditação sobre como cada aspecto do discurso sinaliza o mistério de Cristo se tornar homem por meio de Maria, o que é acarretado pela bem-aventurança e o poder da oração intercessora.

19. “Into Northern Wales, keeping the isles of Anglesey on his left” “No norte do País de Gales, mantendo as ilhas de Anglesey à sua esquerda”.

his belde never payred”²⁰ (Sggk 647 e 650). Gawain leva essa imagem a sério. Em sua busca abreviada pelos desertos familiares, ele ora, em sua confusão, para Cristo “and Mary, that is myldest morder so dere, / of sum herber ther heghly I myght here masse”²¹ (Sggk 754-755). Enquanto Gawain acredita que está meramente imitando os modelos dados a ele pela prática espiritual adequada, e ilustra suas crenças em sua insígnia pessoal, sua atuação o torna um modelo para os cavaleiros e cortesãos que leem seu romance. Em seu estudo sobre os temas penitenciais em romances menos conhecidos, Hopkins ilustra como “temência e devoção são constantemente encontrados e referidos como qualidades essenciais para um cavaleiro” (Hopkins 1990). O corpo em que Gawain habita é aquele com o qual o público letrado da corte pode se identificar, mas sua transição descreve um movimento matizado em direção a atos de performance devocional.

Se a autoridade de Arthur deve servir como espelho para Ricardo II, é importante ver quais consequências uma história de penitência pode ter sobre uma audiência de corte. O comportamento de “sumquat childgered”²² de Arthur - exigindo a aventura que convocou o Cavaleiro Verde para propor seu jogo perigoso, enlouquecendo-o quando levemente insultado fazendo com que ele tenha que ser controlado por um de seus cavaleiros -, tem consequências extremas para todos. Como Haines explica, o fato de Arthur ser chamado e atender a uma missão que é, em última análise, uma missão penitencial “torna difícil para os membros da corte, como vimos, de evitar sua culpa” (Haines 1982). Por mais que Gawain represente um “leitor substituto do Poema” sob as tensões da devoção afetiva (Cooper, 1999), ele é imediatamente trazido para representar a corte de Camelot nos confins selvagens da missão do romance. O leitor trazido nessa jornada pela leitura do romance entenderia o peso da representação que Gawain carrega consigo dentro de um romance cortês; ele nunca pode ser apenas um cavaleiro em uma busca pessoal. Os passos de Gawain como um cavaleiro penitencial tornam-se essenciais para o que acontecerá com a imaginária corte de Camelot e os leitores de romances aristocráticos dentro da corte de Richard.

A tensão no romance de *Sir Gawain and the Green Knight* é revelada no movimento que Gawain realiza, das formas ativas de devoção à compreensão real da Divindade. O corpo de Gawain, suas belas características, sua armadura carregada de significado e os discursos que ele faz funcionam como ideais de qualidades essenciais, e ainda assim ele não obteve as

20. “The fair queen of heaven... since he regarded that queen, his courage never failed” / “A bela rainha do céu ... desde que ele mirou aquela rainha, sua coragem nunca falhou”.

21. “And Mary that is the dearest and mildest mother, I might here have a measure of your heavenly help” / “E Maria, a mãe mais querida e meiga, eu poderia ter aqui um pouco da sua ajuda celestial”.

22. “Playful with a sense of childishness” / “Brinçalhão com senso de infantilidade”.

diretrizes de sua missão. Seu significado é revelado quando Gawain parte para Hautdesert e passa a atuar em uma nova corte sob restrições de penitência. O poeta Gawain nos permite saber da jornada espiritual pela qual Gawain passará quando a corte de Bertilak o informa “this penance now ye take/ and eft hit schal amend”²³ (Sggk 897-898). Gawain se contorce para desempenhar seu papel de penitente para que o poeta possa ilustrar como seus leitores podem incorporar melhor a mesma posição. Como Guevara descreve, o achatamento da realidade externa e interna é essencial para uma performance eficaz. As experiências vividas e as posições corporificadas na sociedade “fazem parte de uma continuidade dentro do meu corpo... e todas ocupam algum processo semelhante” (Guevara 2011). O movimento corporificado de Gawain em seu romance se dá no sentido de reconciliar sua performance externa a uma realidade interna de devoção. Se ele ainda está agindo como um cortesão, então a presença de Gawain em Hautdesert, e seu subsequente mergulho no diálogo da narrativa sobre ações penitenciais, têm tudo a ver com a corte que ele representa. Como Chism argumenta em seu exame das realidades políticas que inspiraram o poeta Gawain, a luta pela identidade de Camelot e de seus vizinhos à luz de uma corte em consolidação significa que Gawain está “reduzido a um menino de recados” (Chism 2002). Se visto pelas lentes da devoção afetiva, no entanto, o papel de Gawain como intermediário é muito mais significativo. Ele atua como um representante de todos aqueles feitos para encarnar a postura de penitência.

ATRAVESSANDO ESPAÇO E TEMPO NO PALCO ESPIRITUAL

O elemento mais importante da devoção imaginativa, conforme descrito no tratado de Love, é a capacidade dos devotos de se colocarem na mente do material devocional com o qual estão trabalhando. O objetivo de uma postura criativa e afetiva é experimentar uma revelação na presença de Deus fora dos limites do tempo linear e antropocêntrico *Mirror*, de Love, apresenta as cenas de suas meditações diárias sobre a vida de Cristo, para que seus leitores se sintam conectados aos mistérios espirituais manifestados em atividades mundanas compartilhadas com as figuras humanas de Jesus e sua família. As concepções humanas de tempo são postas de lado em favor de um arco narrativo cíclico e espacial, com a salvação da humanidade por Deus como um tema central apresentado e representado ao longo do ano cristão. Tanto a peça *The Second Shepherd* quanto *Sir Gawain and The Green Knight* acontecem à época do Natal. A estação estéril e morta do calendário natural é também uma estação carregada com o mistério da Encarnação no ciclo devocional cristão; uma estação de devoção que leva às festas, sinalizando um “Ano Novo” e uma oportunidade para transformação. Personagens atraídos para este cenário medieval da época do Natal estão lidando com uma paisagem

23. “You undertake this penance now, and it will serve afterwards” / “Você cumpre esta penitência agora, e ela lhe servirá depois”

simbólica de várias camadas e naturalmente enfrentam jornadas que os levam ao mistério divino.

Em sua coleção inovadora de ensaios sobre as práticas performáticas medievais tardias de misticismo e devoção, Suydam aponta que as tradições litúrgicas da missa medieval são fundamentais para compreender como “os três elementos do ritual religioso - espaço, tempo e história - encontraram sua expressão mais proeminente” (Suydam 1999). O espaço que a ação de *The Second Shepherd's Play* ocupa cria um achatamento da experiência, onde a ação da farsa com a ovelha roubada ocorre no mesmo lugar onde Cristo nasceu. A peça também manipula o tempo histórico, comprimindo a performance do passado bíblico e o reconhecimento do presente medieval na escala de tempo cíclica e redentora da história cristã. O espaço fornecido dentro das convenções do drama medieval tardio cria um ambiente fecundo para expor questões espirituais ao seu público.

O Mestre Wakefield usa métodos semelhantes aos empregados por Love em *Mirror* para identificar ações e eventos da Natividade, a fim de ajudar o público de *The Second Shepherd's Play* a se aproximar do significado dos eventos descritos. Cada um dos pastores inicia suas queixas sobre a condição de vida dos homens trabalhadores com um pronunciamento a respeito de uma paisagem e um clima bem conhecidos por um público no norte da Inglaterra à época do Natal. Seu diálogo cria um cenário para a qual o público pode facilmente se transportar em sua imaginação. Os ventos e chuvas na planície de Belém “ar spytus... and the frostys so hydus”²⁴ (*The Second Shepherd's Play* 83-85) refletindo uma paisagem semelhante ao que Love aponta em sua descrição da natividade²⁵. Cristo escolheu nascer em ““þe tyme þat was most noyus and hard, as þe cold wyntour”²⁶ (Love 38) como um gesto para os erros do mundo pelos quais se deve fazer penitência. Na realidade, o tempo frio em *The Second Shepherd's Play* atua como um prelúdio para uma série de relações sociais fragmentadas que seriam imediatamente reconhecíveis ao seu público. Os pastores fazem juramentos por “nossa senhora” e preocupam-se que os atos contemporâneos de confinamento os tenham tornado “nerehandys / oute of the doore”²⁷ (*Second Shepherd's Play*, 16-17). O frio do inverno em Belém e as condições de trabalho inóspitas que os pastores enfrentam sinalizam ao público que eles estão caminhando em um território familiar enquanto a comédia avança para Belém.

24. “Are spiteful... and the frosts so hideous” / “São rancorosos ... e as geadas tão horríveis”.

25. Usado como ilustração das circunstâncias humildes em que a Divindade escolheu se tornar um homem e invocar devoção por Jesus e sua mãe.

26. “The time that was the most harmful and hard, as the cold of winter.” / “Na época mais dolorosa e difícil, como o frio do inverno”.

27. “Nearly out of doors (homeless)” / “Quase fora de casa (sem-teto)”.

A paisagem de inverno que irrita os personagens em *The Second Shepherd's Play* também cria uma poderosa metáfora do nascimento de Cristo como uma invasão que altera a realidade no tempo vivido. Rick Bowers nota que o frio de que os pastores reclamam demonstra a frieza em seus relacionamentos uns com os outros e com sua comunidade. As porções encenadas da experiência dos pastores, de acordo com Bowers, ilustram “um mundo desesperado por uma intervenção da graça cósmica” (Bowers 2002). Como Liam Purdon observa em seu exame da área ao redor de Townley, onde o Mestre Wakefield apresentou suas peças, os entendimentos sobre o valor espiritual do trabalho, sobre uma “dignidade psíquica para o trabalho, bem como para as coisas usadas para facilitar o trabalho” foram elevados pelas pessoas comuns que desejavam realizar a prática espiritual em suas experiências vividas (Purdon 2003). Esta é uma tendência semelhante àquela que Nicholas Love ilustra em todo o *Mirror*, em sua preocupação com o trabalho e a vida ativa principalmente de Cristo e Maria; mas também ao retratar Marta, a irmã de Lázaro, como um modelo digno de incorporar a devoção à experiência ativa. A compreensão moderna de como o teatro é encenado e estruturado ajuda a ilustrar como as tensões espirituais e econômicas em *The Second Shepherd's Play* são introduzidas, subvertidas e, em seguida, redimidas. Apresentar a injustiça vivida em um espaço teatral aberto e mutável permite que os atores, na obra do Mestre Wakefield, “combatam não apenas a rigidez dos ambientes construídos, mas também os poderes que os moldam” (Hannah 2011). O uso do espaço frio e árido do trabalho de então, onde a dignidade espiritual está ameaçada pela consolidação de terras e abuso do trabalho pela aristocracia local, permite que seu público veja o milagre da encarnação invadindo sua realidade vivida.

A progressão dos personagens e da narrativa presente em *Sir Gawain and the Green Knight* e em *The Second Shepherd's Play* começa com um deslocamento físico. A ação só muda para uma transformação espiritual após uma transformação das lentes emocionais através das quais os personagens vivenciam suas experiências. As mudanças que ocorrem no breve *The Second Shepherd's Play* são talvez mais perceptíveis do que em *Sir Gawain and the Green Knight*, onde há referências constantes à comédia e festividade. No entanto, tais obras são semelhantes na maneira como refletem as ações dos sacramentos enquanto comédia redentora. Ao discutir a criação de um espaço teatral, os estudos da performance enxergam um espaço conceituado que deve ser negociado como “entre o ordinário e o extraordinário, o sutil e o espetacular, o banal e o épico” (Hannah 56). O mundo real, tanto em *The Second Shepherd's Play* como em *Sir Gawain and the Green Knight*, é representado ao lado de profundas preocupações, até mesmo protestos contra o status quo das realidades sociais, políticas e espirituais que ocuparam a virada do século XV.

Sir Gawain and The Green Knight realiza movimentos semelhantes ao trabalho do Mestre Wakefield no início da narrativa. Através do uso de tropos românticos e alusões contemporâneas, os leitores encontram pontos de identificação. O poeta Gawain introduz a história mítica da Grã-Bretanha antes de convidar seus leitores a ouvi-lo, enquanto ele os apresenta “an outrage aventure of Athures wonderes/ if ye wyl listen this laye bot on little quile”²⁸ (“Sggk 29-30”). Com esse gesto, o poeta Gawain convida seus leitores a se envolverem interativamente, como uma pessoa que escuta histórias. A recompensa pelo envolvimento são as “maravilhas” que transcendem os limites de uma simples história de aventura. Nos estudos da performance, a natureza interativa da narrativa é considerada inata. Mesmo em um formato distanciado de narrativa, como o relato de um romance, onde “o lado da interação do público é amplamente silencioso, ainda há uma reciprocidade integral... uma troca está implícita” (O’Grady 2011). A natureza interativa e contemporânea de *The Second Shepherds’ Play* e de *Sir Gawain and The Green Knight* criam um espaço viável para a realização de devoção afetiva.

Sir Gawain and the Green Knight brinca com elementos de espaço e tempo para alertar um público devoto da corte ricardiana de que uma jornada mais profunda está em jogo do que aquela contida nas convenções de um romance. O poeta Gawain demonstra seu fascínio por viagens ao mesmo tempo imaginativas e espirituais em sua consolação de teologia, *Pearl*. O narrador enlutado deste poema, que começa sua jornada pelo luto reconhecendo que ele sabe o que deve fazer como um cristão praticante, “hagh kynde of Kyrst me comfort kenned”²⁹, não conseguiria fazê-lo:

“my wreched wylle in wo ay wraughte”³⁰ (*Pearl* 55-56). A jornada do narrador começa com uma compreensão lógica da redenção de Deus, mas a jornada para a consolação deve ser realizada por meio de uma prática de interioridade. O narrador se move em espaços imaginativos e espirituais por meio de seus diálogos com a donzela Pearl. Ele afirma como “fro spot my spyryt ther sprang in space;/ my body on balke ther bode in sweven./ My goste is gon in Godes grace/ in adventure ther mervayles meven”³¹ (*Pearl* 61-64). Esta criação de espaço espiritual por meio de paisagens imaginativas é um tema dominante na obra do poeta Gawain. Como o narrador de *Pearl*, Gawain também deve passar por um movimento de compreensão racional de sua prática como o Cavaleiro do Pentagrama para um envolvimento profundo com a ação redentora de Cristo nas vidas

28. “An extravagant adventure concerning Arthur’s extraordinary deeds, if you would listen carefully to this story for just a little while.” / “Uma aventura extravagante sobre os feitos extraordinários de Arthur, se você ouvir atentamente esta história por um tempo”.

29. “Though he knew the kindness of Christ” / “Embora ele conhecesse a bondade de Cristo”.

30. “My wretched will is forged in woe” / “Meu destino foi forjado na desgraça”.

31. “From that spot into space my spirit quickly sprang, my body remained on the mound” / “Daquele ponto no espaço meu espírito saltou rapidamente, meu corpo permaneceu na colina”.

de indivíduos pecadores. Sua atuação como um cavaleiro o conduz, inevitavelmente, a uma jornada ao interior de sua compreensão espiritual.

Antes de sair para enfrentar sua morte, Gawain faz uma confissão que, de acordo com Aers, “é apresentada como válida, e que a absolvição do padre estaria de acordo com o ensino da Igreja sobre o poder salvador do sacramento” (Aers, 1999). O problema para Gawain, assim como para o narrador de *Pearl*, é que o desempenho de devoção de Gawain não indica uma compreensão da caridade e da graça de Cristo. Como Blenker descreve, a jornada da alma do narrador em *Pearl* “corresponde à divisão agostiniana da alma racional em três faculdades - memória, compreensão e vontade - ascensão a Cristo” (Blenkner 1970). No momento em que o narrador de *Pearl* tem um vislumbre da verdade sobre consolação da donzela de Pearl, ele é incapaz de descrever o que está experienciando. Ele fala sobre o paraíso “anunder mone so great merwayle/ no fleschly hert ne might endeure”³²(Pearl 1081-1083). No cerne dos textos místicos, destinados apenas à alma contemplativa, o leitor é levado ao inefável. O poeta de Gawain continua dedicado ao seu exercício imaginativo, que lhe permite apenas afirmar que há questões tão profundas que não podem sequer ser formuladas.

Sir Gawain and The Green Knight lida com uma jornada em direção ao coração de Cristo, não como em *Pearl*, em uma paisagem espiritual imaginada, mas dentro do coração de um indivíduo que está em busca. A falha final em compreender adequadamente o impacto da graça afeta tanto o orador de *Pearl* quanto Sir Gawain. A poesia de *Pearl* não pode descrever adequadamente a beleza do Paraíso. O narrador apressa-se com furor em sua direção apenas para ser expulso do seu próprio objeto de desejo, sabendo que a única forma de retornar é através da devoção diária e comum, encontrada na Eucaristia, onde “in the forme of bred and wyn/ The preste uus schewes uch a daye/ He gef uus to be His homly hyne”³³ (Pearl 1209-1211). Gawain também se apegar à ideia de uma completa ascensão a Cristo, o que fez com que seu desempenho como cortesão e cavaleiro perdesse o sentido. Ele é levado a repetir sua história de volta à corte, onde sua jornada de penitência ganha uma nova lente na narrativa, e Gawain é considerado um excelente jogador. É apenas através da repetição de sua performance como um penitente que ele pode começar a se aproximar do significado completo da jornada de sua alma.

32. “So great a marvel that no earthly heart might be able to endure it” / “É uma maravilha tão grande que nenhum coração terreno seria capaz de suportá-la”.

33. “In the form of bread and wine the priest shows us each day the form [God] gives us as his homely (recognizable or comfortable) presence on earth” / “Pelas formas de pão e vinho, o sacerdote nos mostra a cada dia a forma com que que [Deus] nos dá sua presença acolhedora (reconhecível ou confortável) na terra”.

REVOLTA CÔMICA E AS FESTIVIDADES DA REDENÇÃO

O cenário do Natal em *The Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and the Green Knight* permite um espaço para uma “brincadeira” expansiva que pode ser estranha para um leitor não acostumado com a paisagem criativa da literatura religiosa do inglês médio. As peças de mistério eram um espaço para criticar livremente a ordem social, inverter as expectativas da hierarquia normal e estreitar os laços da comunidade³⁴. Figuras nas margens dos mais sérios mistérios bíblicos frequentemente proferem injúrias escatológicas, discutem e lamentam as dificuldades de suas existências. É nesse cenário proto-realista, usado muitas vezes para rir e mostrar a humanidade em sua forma mais vil, que a grandeza e a alegria do arco da redenção cristã se apresentam³⁵. A performance farsesca de Mak no falso presépio e seu frequente uso de diferentes disfarces constroem um paralelo óbvio para a “encenação”, que prepara o terreno para que a comédia salvadora prospere, embora exemplos de distorção e reviravolta baguncem um pouco as duas obras. Gawain é cercado, em todos os seus empreendimentos, por uma leveza e frivolidade que o permitem arriscar sua vida e sua alma sem trepidações paralisantes. Ele pode estar desempenhando o papel do cavaleiro zeloso, mas todos ao seu redor, incluindo o Cavaleiro Verde e o Rei Arthur, são preparados para atuar no que acaba por se tornar um grande jogo de absolvição. Os cortesãos que afastam Gawain com alegria e festividade fazem um jogo de seu retorno heroico, a tal ponto que seus sentimentos de indignidade começam a fazê-lo parecer um pobre sujeito. Tanto nas trapalhadas cômicas dos pastores quanto no ar festivo imprudente da corte de Arthur, abre-se um espaço teatral que permite que as realidades da existência sejam derrubadas. Nessas interrupções, o público encantado deve testemunhar um vislumbre do reposicionamento radical oferecido pela Narrativa da Salvação.

Os jogos e “brincadeiras” que ocupam *The Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and The Green Knight*, sinalizam e representam momentos profundos de graça espiritual com implicações para toda a comunidade. Encenar o espetáculo na carroça exige que o espaço físico onde a farsa ocorre se transforme no estábulo onde os pastores encontram a Sagrada Família, o que só é possível na leitura performativa da peça se “o castigo e a derrubada do falso Mak leva sequencial e causalmente ao nascimento do menino Jesus” (Edminster 2005). Essa sequência parece contraintuitiva e só pode ser compreendida no processo de uma jornada espiritual como aquela empreendida pelos pastores e por Sir Gawain. Ao discutir a linguagem penitencial que infunde uma grande parte da escrita espiritual na

34. O Massacre dos Inocentes no Ciclo de Townley, por exemplo, faz com que as mães não apenas chorem, mas que também lutem pelas crianças mortas por ordem de Herodes, o que pode gerar um ruidoso tumulto, já que as mulheres acusam as autoridades de terem “roubado” seus filhos.

35. A compreensão clássica da comédia, conforme definida em Poética (<https://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm>) é suplantada pela Comédia da Salvação, mais familiar aos leitores de Dante, que se espalhou pela paisagem cristã ao final da Idade Média.

virada do século XV, tanto ortodoxa quanto menos ortodoxa, David Aers vê que o tema da totalidade espiritual em um indivíduo deve envolver uma “transformação das relações na comunidade e [que] as demandas podem certamente ser radicais” (Aers, 1999). A distância segura de jogos e encenações cria um convite para se envolver com algumas das demandas mais radicais de transformação espiritual e comunitária.

Os personagens que ocupam o espaço dramático em *The Second Shepherd's Play* não são apenas vítimas de um sistema quebrado, mas também ajudam a perpetuar suas injustiças. Coll amaldiçoa as ofensas cometidas contra trabalhadores como ele, mas não há lugar em sua concepção de injustiça ou na de Daw para estender a compaixão a seu jovem assistente Gib. O comportamento apavorado e sobrecarregado do menino o fez ser rotulado de “ledyr hyne” (Second Shepherd's Play, 214), aquele cujos delírios o fazem mais atrapalhar do que ajudar. Gib, injustiçado, é então o primeiro a atacar Mak, chamando-o de demônio alertando os demais para que “take hede to his thing”³⁶ (Second Shepherd's Play 290). Claro, Mak é um ladrão, um enganador que pelo menos parece tentar usar feitiçaria para roubar vizinhos tão pobres quanto ele. Na realidade vivida por aqueles que viram *The Second Shepherd's Play* em sua encenação original, e para quem a vida poderia ser “muitas vezes brutal, humilhante e curta” (Edminster 2005), a advertência que Gyll dá a seu marido de que seu crime o fez “lyke for to hyng”³⁷ (Second Shepherd's Play 446) não é exagero. A ameaça de que Mak deveria e seria enforcado por seu roubo era uma realidade que muitos na plateia aceitariam tão facilmente quanto os pastores mais velhos abraçam descarregar suas frustrações em Gib. A natureza festiva da subversão em *The Second Shepherd's Play* é uma tremenda reversão da injustiça para “homens cuja necessidade desesperada de Cristo é aparente pelo seu cansaço da vida e de seus processos” (Helterman 1999). Os pastores dão o primeiro passo para escapar do cansaço e da brutalidade da experiência vivida e realizam uma ruptura radical com a crueldade mundana. Mak não é enforcado por seus crimes. Como Bowers aponta, “Mak nunca sabe quando parar de brincar” (Bowers 2002), mas para sua sorte, a inversão lúdica da paródia permite que ele receba uma caridade que começa a parecer divina. Como Helterman explica, a configuração cósmica da primeira metade da peça requer que “[apenas] expulsando o Mak de si mesmos os pastores podem expulsar o inverno espiritual” (Helterman 1999). O rude perdão que os pastores dão a Mak serve não só para redimir o personagem cômico, mas todo o espaço que os outros participantes que presenciam o presépio ocupam.

Se em Second Shepherd's Play a alegria espiritual da natividade é abordada por meio de mudanças no que Bowers e Helterman identificam como o

36. “Tomarem posse de suas coisas”

37. “Likely to hang” / “Passível de enforcamento”.

aspecto carnavalesco na encarnação da trama do roubo de ovelhas, a comédia de Sir Gawain é destilada através das convenções românticas que ela transforma ou rejeita. A comédia da redenção e do perdão final de Gawain parece quase perder seu protagonista, deixando espaço para o público cortês negociar se Gawain ainda precisa ou não de punição por tentar salvar sua própria vida. Esse diálogo cria um enorme potencial para os leitores do romance negociarem questões em sua própria performance devocional. O que é criado por essas questões é um espaço teatral e performativo onde exemplos criativos podem ser representativos de questões maiores. A questão da penitência no romance torna-se um ciclo de dramas interativos. As várias penitências ao longo da narrativa servem a um propósito semelhante, como situações estabelecidas dentro das convenções do teatro interativo, onde “os membros do público são convidados a compreender os fatores envolvidos na criação do problema e a ajudar o protagonista e outros a encontrar caminhos positivos para o futuro” (Sommar, 2011). Colocar o público nas dificuldades dos personagens tanto de *Second Shepherd's Play* quanto de *Sir Gawain and the Green Knight* é a chave de como seus poetas atraem seus leitores para interações com temas devocionais.

Em seu exame da teologia empregada pelo poeta Gawain, Nicholas Watson começa sua análise examinando a devoção e a justiça restaurativa apresentadas em *Piers Plowman* como um exemplo de envolvimento simbólico e imaginativo com a mesma questão que ocupa *Sir Gawain and The Green Knight*: o que a sociedade deve fazer para ser salva? Mas, ao contrário da linguagem de Langland, ou mesmo da linguagem mística mais tradicional empregada por Julian of Norwich ou Nicholas Love, Watson argumenta que “as escolhas dialéticas e estilísticas do poeta Gawain apontam em uma direção oposta para estabelecer contato próximo com um público leigo capaz de entender (talvez até mesmo constituído em torno de sua capacidade de compreender) um vocabulário ornamentado e regionalmente específico” (Watson, 1999). Esta escolha de linguagem, intrinsecamente ligada ao espaço regional e sociopolítico comum aos leitores pretendidos é a chave para compreender como a devoção imaginativa funciona no romance. Sir Gawain experimenta uma transformação espiritual por meio do complicado envolvimento com seus deveres como cavaleiro e com o mundo estranho de jogos mortais que ele escolheu habitar. Christine Chism vê um significado na variedade de jogos de investigação e amor realizados ao longo do romance até a corte de Ricardo II. Ricardo, especialmente em sua juventude, demonstrou sua afiliação ao “menino” Arthur através de seu fascínio por passatempos lúdicos, e a farsa como um gesto simbólico de governo (Chism 2002). Neste modelo, é difícil dizer quando os movimentos de Gawain devem se tornar sérios. Seu jogo perigoso com sua anfitriã é descrito a princípio como “dere dalyaunce ... with clene

cortays carp closed fro fylthe”³⁸ (Sggk 1012-1013). Como Mak em *Second Shepherd’s Play*, os personagens de Gawain não criam um limite claro onde a “encenação” deve terminar, até que Gawain seja forçado a enfrentar sua mortalidade na Capela Verde.

A jornada empreendida em *Sir Gawain and The Green Knight* tira o cavaleiro “deste reino seguro de diversão cortês e o envolve em um mundo onde a vida é vivida vividamente” (Chism 2002) tanto por meio dos desafios à virtude de Gawain quanto na jornada espiritual que Gawain tenta negociar no fim. É apenas ao final do romance que Gawain começa a entender sua “falha em compreender além das armadilhas externas de sua busca, ignorando sua insistência fundamental no compromisso moral consistente com os ideais professados” (Hark 1962). Gawain se sente compelido a se reintegrar à comunidade antes que Bertilak tenha espaço para condená-lo. Sentindo a incongruência de seu papel como *Pentangle Knight*, por um ato que ele define como ganancioso e covarde, Gawain diz a Bertilak que se sente “fawty and falce, and ferde haf been ever”³⁹ (Sggk 2382). Por um crime muito menor do que o truque perpetrado por Mak e sob nenhuma das mesmas ameaças, Gawain faz um apelo semelhante por misericórdia. Infelizmente, ele não compreende quando a misericórdia é concedida a ele. Embora execute os atos que devem absolvê-lo de qualquer culpa remanescente da aventura do julgamento, Gawain luta para aceitar seu perdão. Quando Gawain “compartilha o conhecimento de sua culpa primeiro com O Cavaleiro Verde ... e finalmente com Arthur e sua corte, e faz penitência pública por isso” (Barrow 1999), o leitor devoto do romance é deixado para preencher o quão completo ou mesmo necessário o perdão de *Pentangle Knight* deve ser.

A chave que o poeta Gawain dá a seus leitores é o retorno à alegria agora redimida da corte para a qual Gawain retorna em segurança. A contenção de Gawain com seus erros, sua transição para a devoção afetiva ativa torna-se um símbolo na corte de Arthur que “was acorded the renoun of the Rounde Table”⁴⁰ (Sggk 2519). É a reação da corte, e não a estatura de auto-aversão de Gawain como “cego à misericórdia cômica ... o alvo da piada divina” (Haines 1982), que recebe a última palavra no romance. Isso sugere que a comunidade vê o arco da jornada de Gawain como, em última instância, salvífico e digno de ser lembrado como um modelo de ação cavalheiresca e devota. Tendo passado por uma ruptura sobrenatural e sido forçado a entrar no mundo das brincadeiras traiçoeiras, a corte de Arthur pode se redefinir por meio da postura de penitência e da linguagem do perdão.

38. “A gentle pastime with clean, courteous talk free of filth” / “Um passatempo suave, com uma conversa limpa e cortês, livre de sujeira”.

39. “Wicked, dishonest and cowardly have always been” / “Maus, desonestos e covardes sempre foram”.

40. “Became renown around the Round Table” / “Tornou-se reconhecido na Távola Redonda”.

CONCLUSÃO: AGAYNST FALS HERETIKS?

A tensão central para grande parte da produção devocional de 1380 até o primeiro quarto do século XV está relacionada a quanto o texto escolhe estar ciente, ou mesmo simpático, às críticas oferecidas pela heresia lolarda ao estabelecimento da igreja. Nicholas Love deliberadamente distingue sua obra como destinada à proteção contra a crença herética, enquanto Julian de Norwich é forçada a tomar várias medidas em seu texto que pudessem “autorizá-lo”, situando apropriadamente parte de sua teologia mais radical dentro dos parâmetros ortodoxos. O imaginativo assume uma prática devocional, lida com essas questões de uma forma muito mais livre e potencialmente mais complicada do que as oferecidas em uma obra demarcada como “devocional”. Por um lado, tanto *Second Shepherd’s Play* e *Sir Gawain and the Green Knight* demonstram maneiras criativas em que “torna-se possível para os mediadores serem espiritualmente transformados, até mesmo atraídos para uma experiência unitiva extática com o divino” (Suydam 1999), mas não é tão claro como essas experiências se encaixam nos parâmetros contestados da ortodoxia de seu tempo.

Lauren Leprow defende os dramas de ciclo como uma reação do norte às incursões da heresia lolarda. Leprow vê o fato de os ciclos se desenrolarem em torno da festa de *Corpus Christi* como um sinal de que as performances deveriam fortalecer os sacramentos ortodoxos, e que “seriam a antítese da espiritualidade lolarda e singularmente abomináveis para os seguidores de Wyclif” (Leprow 1990). Por mais que a reflexão sobre a encarnação em *Second Shepherd’s Play* pareça estar de acordo com a crença ortodoxa, há algo a ser dito sobre as maneiras pelas quais os pastores disputam com a Palavra de Cristo sobre práticas falsas. Edminster desafia a leitura de Leprow e explica como os elementos subversivos da peça sugerem que “[O Mestre Wakefield] certamente compartilha muitas das preocupações [dos lolardos] sobre a igreja católica ortodoxa” (Edminster 2005). O engano de Mak se alinha o suficiente às parábolas do “falso pastor” para sugerir que ele representa um modelo do tipo de mau clérigo que os críticos lolardos consideram incapaz de realizar os sacramentos. Não é por acaso que nas mãos pastorais de Mak, o “cordeiro de Deus” se torna objeto de comédia. A disposição manifestada por Gyll ao dizer “ete this chylde”⁴¹, parodiando a Eucaristia para reforçar a mentira que ela está contando, sugere que o objetivo principal do Mestre Wakefield não é apoiar a veneração ortodoxa de todos os sacramentos. Os pastores, no entanto, terminam seu encontro com a grande caridade de Cristo em um estado de graça que sugere que os erros dos falsos clérigos foram redimidos e o mundo foi renovado a um estado que eles nunca haviam testemunhado.

41. “Eat this child” / “Coma esta criança”.

O modelo fornecido em *Sir Gawain and The Green Knight* traz uma questão mais complicada a respeito dos sacramentos oferecidos pela igreja ortodoxa atenderem as necessidades espirituais do leigo devoto. Ao longo do seu romance, Gawain contorceu-se para colocar e tirar os armamentos de sua prática espiritual e deveres de cavaleiro. Grande parte de sua jornada espiritual é a sua transição para um momento em que o sacramento da penitência passa a ser examinado. A luta de Gawain e, portanto, o dilema do leitor na compreensão dos inícios e fins de uma devoção adequada, começa com o fato de que não é a confissão de Gawain ao padre que o leitor vê. Vemos Gawain, em vez disso, pronto para cumprir seu dever como um herói cavalheiresco, então vemos sua confissão seguida de sua absolvição pelo mercurial Cavaleiro Verde “of the poynt of [his] egge”⁴², quando Gawain é dito ser “pured as clene as thou hades never forfeled”⁴³ (Sggk 2392-2394). Não é o padre, mas sim a imagem silvestre de um banquete de Natal que dá a Gawain a penitência da virilidade, e diz que ele está livre de seus pecados em parte devido à sua coragem. A performance da penitência foi colocada em um contexto puramente cavalheiresco para que o desbravador Gawain a interprete.

Se ele for absolvido de todos os seus pecados, sua contínua performance da postura penitente vergaria-se a uma conotação dramática, considerada pelo público como muito exagerada para ser sincera, segundo Pitches. No entanto, mais do que o sacramento da penitência, Gawain recebe uma confirmação do Cavaleiro Verde de que seu trabalho, engajado com os princípios de sua crença, está na direção certa. Ao se engajar na devoção afetiva, Gawain pode mover seu espírito, assim como os pastores de Belém, em direção a uma compreensão de sua conexão transcendente com o divino.

TRADUTORA
Paula Bessa

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brantley, Jessica. *Reading in the Wilderness: Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Brewer, Derek, and Jonathan Gibson. *A Companion to the Gawain-Poet*. Suffolk: DS Brewer, 1999.
- Bowers, Rick. “Comedy, Carnival, and Grace: The Performance of Mak in the Second Shepherds’ Play.” *ESC: English Studies in Canada*. Volume 28: Issue 4, December 2002. 583-602.
- Chism, Christine. *Alliterative Revivals*. University of Pennsylvania Press, 2002. [EBSCOhost, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74742&site=eds-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74742&site=eds-live).
- Edminster, Warren. *The Preaching Fox: Festive Subversion in the Plays of the Wakefield Master*. New York: Routledge, 2005.
- Gibson, Gail McMurray. *The Theater of Devotion: East Anglian Drama and Society in Late Medieval England*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

42. “The blade of his weapon” / “A lâmina de sua arma”.

43. “Washed as clean as if you had never sinned” / “Limpo, tão puro como se nunca tivesse pecado”.

- Haines, Victory Yelverton. *The Fortunate Fall of Sir Gawain: The Typology of Sir Gawain and the Green Knight*. University Press of America, 1982.
- Hopkins, Andrea. *The Sinful Knights: A Study of Middle English Penitential Romance*. Clarendon Press, 1990.
- Julian of Norwich. *A Revelation of Love. The Writings of Julian of Norwich*. Edited by Nicholas Watson and Jacqueline Jenkins. Pennsylvania State: Pennsylvania State University Press, 2006.
- Leprow, Lauren. *Enacting the Sacrament: Counter-Lollardy in the Townley Cycle*. Cranbury: Associated University Presses, 1990.
- Levy, Ian Christopher. *John Wyclif: Scriptural Logic, Real Presence, and the Parameters of Orthodoxy*. Marquette Studies in Theology No. 36. Edited by Andrew Tallon. Milwaukee: Marquette University Press, 2003.
- Love, Nicholas. *Mirror of the Blessed Life of Jesus Christ*. Edited by Michael G. Sargent. New York: Garland Publishing Inc., 1992.
- The Middle English Pearl*. Edited by John Conley. Notre Dame: The University of Notre Dame Press, 1970.
- Pearl & Sir Gawain and the Green Knight*. Edited with an Introduction by AC Cawley. London: Dent 1962.
- Performance and Transformation: New Approaches to Late Medieval Spirituality*. Edited by Mary A. Suydam and Joanna E. Ziegler. New York: St. Martin's Press, 1999.
- Performance Perspectives: A Critical Introduction*. Edited by Johnathan Pitches and Sita Popat. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Purdon, Liam O. *The Wakefield Master's Dramatic Art: A Drama of Spiritual Understanding*. University Press of Florida, 2003.
- The Shepherds (2)*. Edited by Garrett PJ Epp. In *The Townley Plays*. 2017. TEAMS Middle. English Texts Series. The University of Rochester, 2017. <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/epp-the-shepherds-2>
- Tuck, J. Anthony. "Carthusian Monks and Lollard Knights: Religious Attitude at the Court of Richard II." *Studies in the Age of Chaucer*. Published by The New Chaucer Society Proceedings: No. 1, 1984. 149-161.

Elizabeth Perry é doutoranda em Inglês Texas A&M University. Possui interesse de pesquisa sobre textos devocionais e místicos do inglês médio, bem como no antigo drama inglês. Apresentou seu trabalho "Visceral Spectatorship and the York Mystery Cycle" no *Whither Wander You? —New Directions in Premodern Performance*, organizado pela University of Derby em Junho de 2021. Realizou Mestrado em Literatura na University of St. Andrews, sobre *Shakespeare and Early Modern Literary Culture* com tópicos especiais na literatura escocesa primitiva e piedade afetiva vernácula. E-mail: efperry992@tamu.edu

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Aprovado: 23/07/2021