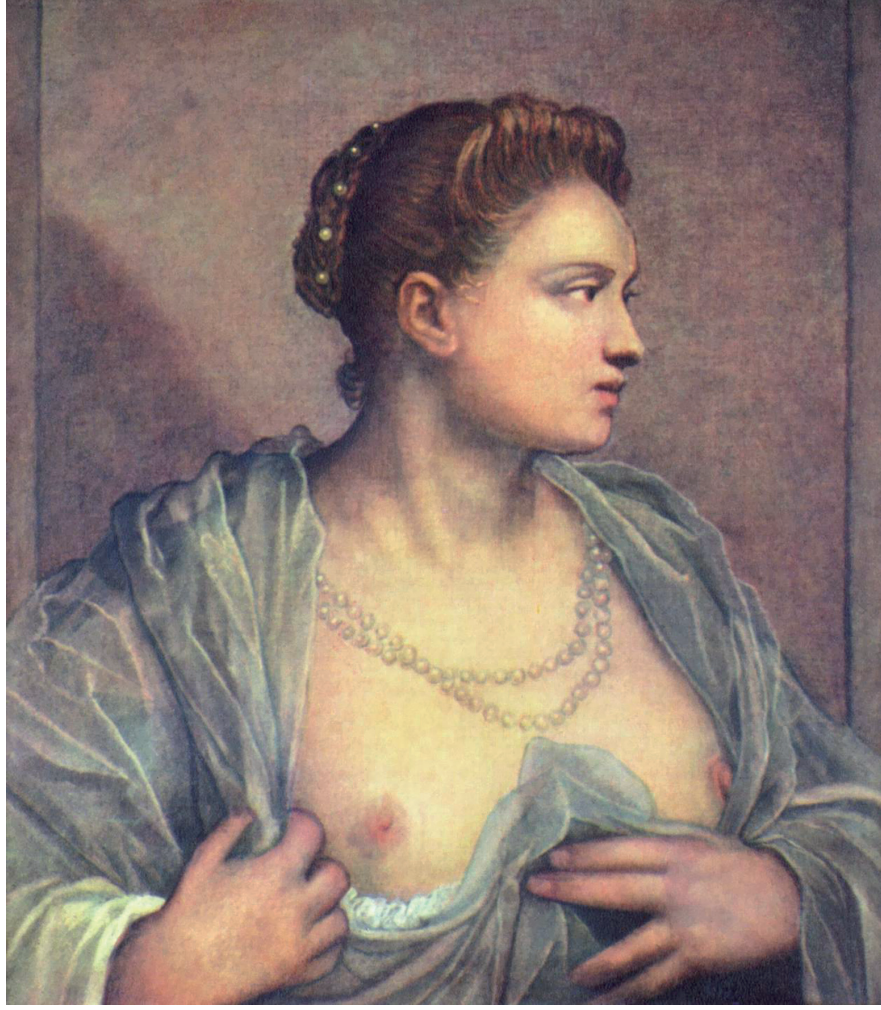


*Duas honestas cortesãs do renascimento italiano:
interseções da cultura humanista, da escrita de
mulheres e da sexualidade no século XVI*



Domenico Tintoretto. *Dama com o seio descoberto* (detalhe), c. 1580.

Ana Paula Vosne Martins

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2004. ana_martins@uol.com.br

Duas honestas cortesãs do renascimento italiano: interseções da cultura humanista, da escrita de mulheres e da sexualidade no século XVI

Two honest courtesans of the Italian Renaissance: Intersections of
humanist culture, women's writing and sexuality in the 16th century

Ana Paula Vosne Martins

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar a produção e discutir o sentido da escrita de duas mulheres notáveis do século XVI, as honestas cortesãs italianas Tullia D'Aragona e Veronica Franco. Ambas estiveram inseridas nos círculos humanistas do Renascimento Italiano, sendo admiradas e protegidas por homens poderosos e pelos poetas e artistas que compartilhavam de sua amizade ou que foram seus amantes. Contudo, as duas poetisas trilharam um caminho individual na produção da sua escrita ao recriarem o diálogo filosófico e a poesia de amor a partir de uma perspectiva completamente diferente, fundada na experiência amorosa e social de cortesãs e de mulheres.

Palavras-chave: Renascimento; escrita de mulheres; gênero.

Abstract

The aim of this article is to present the production and to discuss the meaning of the writing of two remarkable women of the Sixteenth Century, the honest Italian courtesans Tullia D'Aragona and Veronica Franco. Both were involved in the humanists circles of the Italian Renaissance, being admired and protected by powerful men and by the artists who were their friends or lovers. However, the two female poets followed an individual path in the production of their writing when they recreated the philosophical dialogue and the poetry of love from a complete different perspective founded in the amorous and social experience of courtesans and women.

Keywords: Renaissance; women's writing; gender.



Varchi: Quereis, portanto, que eu creia na autoridade.

Tullia: Não, senhor, mas na experiência, que é a única coisa em que acredito, muito mais do que em todos os argumentos de todos os filósofos.¹

Este artigo propõe uma aproximação da biografia e da escrita de duas mulheres que viveram no século XVI, Tullia D'Aragona (c. 1510-1556) e Veronica Franco (1546-1591). Ambas tinham em comum a paixão pela escrita, a ambição pela fama e exerceram a mesma profissão, foram cortesãs.

¹ D'ARAGONA, Tullia. *Sobre a infinidade do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 45.

Quando pensamos no Renascimento a memória histórica nos remete para alguns indivíduos que parecem ter um lugar “natural”, portanto indiscutível, naquela época. É como se os nomes não só representassem os feitos ou as ideias, mas também estabelecessem uma relação de sinonímia com o Renascimento. Maquiavel, Erasmo, Thomas More, Francisco I, Carlos V, sem esquecer os artistas, poetas e filósofos que estão decisivamente associados ao humanismo e às artes renascentistas.

A historiadora Margaret L. King afirmou, num ensaio que compõe a coletânea sintomaticamente intitulada “O homem renascentista”, que este possui “muitos rostos perfeitamente distintos, [enquanto a mulher do Renascimento] parece quase sem rosto”.² No terreno ideológico ou no plano multifacetado das relações sociais, as mulheres parecem pertencer ao domínio da carne, do tempo, da reprodução dos filhos e da honra familiar, ou então ao domínio da imaginação, do sonho e das alegorias. Contudo, quando o(a) historiador(a) procura ver além das representações mais tradicionais e hegemônicas, os corpos sem nome e sem rosto começam a aparecer com feições e vozes próprias, embora não se possa desconsiderar a discrepância entre homens e mulheres no acesso à palavra e à memória, mas é justamente tal discrepância que deve ser explicada e não simplesmente constatada.

Tais reflexões são o ponto de partida para discutir o lugar, a voz e a escrita de mulheres como Tullia D’Aragona e Veronica Franco, notáveis não só pelos atributos físicos pelos quais foram enaltecidas nos poemas de seus amantes e admiradores, mas igualmente pela inserção de ambas nos círculos literários e humanistas do Renascimento e pela produção poética, epistolar e ensaísta à qual se dedicaram ao longo de suas vidas. Admiradas, cantadas, amadas, elas aprenderam não só a dominar com maestria a pena e os cânones da poesia nas suas interseções com a Antiguidade clássica, o neoplatonismo e o petrarquismo, como também exercitar a arte da sociabilidade refinada, tal como os cortesãos e as damas que frequentavam os salões das cortes principescas do Renascimento. Por outro lado, elas foram alvo de intrigas, acusações e sátiras mordazes que não as perdoaram – particularmente Verônica Franco – por adentrarem no terreno masculino da escrita poética, relembrando constantemente sua origem social e a ligação com o mundo do sexo venal. *Puttana* ou *cortigiana onesta*, a ambiguidade foi uma marca indelével na vida dessas mulheres cultas, livres, sofisticadas que ousaram se expor no mundo público não só pelo ofício de cortesã, mas pela palavra escrita, o que elevava ainda mais o tom das críticas de seus detratores. Amadas e odiadas, elogiadas e execradas, essas duas cortesãs renascentistas nos levam a uma compreensão mais plural do passado bem como interpelar a memória histórica a partir de outras experiências, como aquelas que Tullia D’Aragona defendeu no seu diálogo com o filósofo Varchi: as experiências da cultura, da escrita, do amor e da sexualidade que elas tão bem vivenciaram e transformaram em poesia.

Cenas e personagens do humanismo renascentista italiano

A historiografia do Renascimento italiano cristalizou a imagem de filósofos, poetas e artistas servindo príncipes e papas como uma das explicações para o apogeu da cultura e da civilidade no Ocidente. O mecenato dos poderosos associado ao desejo de conhecimento, de criação e de fama

² KING, Margaret L. A mulher renascentista. In: GARIN, Eugenio (org.). *O homem renascentista*. Lisboa: Presença, 1991, p. 193.

³Cf. BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1991.

⁴Cf. GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

⁵Trata-se dos jardins das residências de alguns humanistas italianos, ou hortos, como os famosos Orti Oricellari, da família Rucellai, que também foi bastante destacada em Florença pelo mecenato, abrigando e protegendo importantes humanistas, entre eles Nicolau Maquiavel. Cf. VIROLI, Maurizio. *O sorriso de Nicolau: história de Maquiavel*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

por parte dos humanistas e artistas teria resultado numa das mais vigorosas e bem-sucedidas articulações entre a cultura e o poder, conforme a interpretação hoje clássica de Jacob Burckhardt.³ A cultura humanista do Renascimento teria, portanto, atores e espaços bem definidos. De um lado, homens que por diferentes meios ascenderam ao poder desejando alcançar a posteridade e a glória através do mecenato. Ao construir bibliotecas, palácios suntuosos, academias e patrocinar traduções de textos antigos do latim e do grego, poetas, filósofos, arquitetos e artistas, legitimavam, através destes gestos de magnanimidade, os poderes conquistados quase sempre com traições, guerras, assassinatos e cenas de muito sangue e violência. De outro lado, vemos os homens que foram patrocinados, muitos de extração social inferior, que deviam quase tudo – o nome, a fama, a glória – aos poderosos. Poder e cultura encenavam sua aliança em novos espaços de sociabilidade, alguns bastante refinados e organizados em torno de outros valores, como a beleza, o prazer, a amizade, que em nada deviam lembrar a violência e a banalidade do cotidiano. Esses espaços foram criados nas pequenas cortes das cidades de maior projeção e importância política e econômica da época, expressão da diversidade das formas políticas da Itália e que tinham em comum a personalização e a autoconfiança do poder de famílias e líderes político-militares como os Médici, os Montefeltro, os Gonzaga, os Este, os Sforza e o rico patriciado da República de Veneza, sem esquecer das cortes dos papas renascentistas, não menos ricas e poderosas.⁴

As cortes renascentistas italianas e seu ideal de sociabilidade inspiraram autores da época e alguns se tornaram muito famosos pela descrição e idealização destes espaços e dos indivíduos que neles viviam. É o caso de Baldassare Castiglione, que escreveu *O cortesão*, publicado em 1528, a partir de suas experiências na corte dos Montefeltro, em Urbino. Esse livro fala de um ideal de sociabilidade pautado pelo autocontrole, o refinamento dos gestos e das palavras, pelo decoro, mas igualmente pelo conhecimento das letras, das artes, da filosofia e das coisas práticas da vida social e política que distinguiam especialmente os homens que passaram a ser qualificados com uma palavra indicativa do seu meio social: os cortesãos.

No entanto essa cena não está completa. Nela algumas mulheres exerceram papéis tão importantes quanto os homens poderosos, os poetas, os artistas e os cortesãos. Em seu livro Castiglione reserva muitos elogios à dama da corte, à senhora em torno de quem circulavam os frequentadores, cortesãos e outras damas igualmente ilustres e refinadas das elites urbanas da Itália renascentista. Ele dedica um capítulo do livro à dama, que deveria ser, da mesma forma que o cortesão, uma mulher refinada, culta, agradável, que dominasse a arte da conversação, a música e a dança, que fosse, em suma, análoga ao cortesão, pelo menos em tudo que se referisse à vida do espírito, ao saber, à sociabilidade culta e agradável e, tema importantíssimo para a época, ao amor. Algumas damas amealharam tanta fama quanto seus maridos, só que em outro terreno, o da sociabilidade refinada e o da cultura, pois elas patrocinavam poetas, artistas e filósofos, que por sua vez procuravam estar sempre presentes nas cortes, espaços nos quais participavam de jogos e brincadeiras de salão, como vemos no livro de Castiglione, mas também de torneios verbais pelos quais apresentavam suas ideias, textos e assim construía suas reputações.

Tão importantes quanto as cortes foram os outros espaços nos quais a cultura humanista também vicejou com vigor, como as academias, os

hortos⁵ e as chancelarias, especialmente em cidades como Florença, Roma e Veneza. Espaços mais horizontais, porque apesar de contarem com o apoio dos ricos e poderosos mecenas, estiveram ligados a compromissos menos rígidos com os senhores de extração militar e, portanto, mais voltados para o debate e a produção de ideias, como também a divulgação de seus escritos. Cabe ressaltar, mesmo que brevemente, que esses outros espaços tinham um compromisso bastante destacado com a produção e a divulgação do conhecimento, particularmente das inovações tão admiradas dos *studia humanitatis*, da mesma forma que defendiam valores muito caros para a cultura humanista, como o ideal cívico das repúblicas – Florença e Veneza – a liberdade, a educação e a dignidade humana.⁶

Foram nesses espaços mais pluralistas e dedicados à divulgação do ideário e da cultura humanista que algumas mulheres participaram de forma mais atuante. Elas não foram só exemplos de virtudes morais ou de modéstia e beleza, como bem descreveu Castiglione em seu livro, mas participaram de debates expondo suas ideias e principalmente os seus escritos. A ascensão da mulher erudita e escritora se deu na cena humanista e muitas delas conseguiram publicar, alcançaram a notoriedade e foram reconhecidas pela qualidade de seus escritos e pelo talento com que se dedicaram às letras. A maioria delas viveu no século XVI, mas não se pode deixar de mencionar a pioneira entre as escritoras, Christine de Pizan. Mesmo não tendo vivido na Itália ela foi, na transição do Medievo para a Modernidade, a primeira mulher a ser reconhecida por sua prolífica escrita produzida em francês e também por conseguir viver e sustentar a si e os filhos com suas famosas publicações, sendo bastante reconhecida pela defesa das mulheres e por sua capacidade intelectual.⁷

Apesar da resistência à entrada das mulheres no meio erudito e intelectual, muitos humanistas, como o pai de Christine ou o pai da poeta veneziana Cassandra Fedele, defendiam que as mulheres deviam ter o mesmo tipo de educação intelectual que os homens. Otimistas em relação ao trabalho da educação sobre o intelecto e o espírito humano, boa parte deles deu uma educação humanista às filhas. Elas tiveram uma cuidadosa instrução que incluía o latim, a retórica, a história, o treino da escrita – tanto a prosa quanto a poesia –, treino este que se dava a partir da leitura de autores clássicos, especialmente Cícero, mas também autores estoicos e cristãos, e especialmente o famoso poeta humanista Petrarca, importante referência para os poetas dos séculos XV e XVI.

Segundo Sarah Gwyneth Ross, a díade pai-filha deu às escritoras as condições de respeitabilidade e de confiança para que pudessem participar de um mundo público e predominantemente masculino quando as limitações para as mulheres eram muitas e severas.⁸ Não satisfeitas somente com uma participação elegante e coadjuvante na cultura humanista, algumas delas conseguiram usar esta relação com os pais para ter uma sólida formação, reconhecimento, respeitabilidade e margens de manobra para lidar com a difícil, mas não incontornável questão do que se esperava das mulheres – o casamento e a maternidade – e o que elas ambicionavam para si próprias, como a escrita, o reconhecimento público pelo virtuosismo e a fama advinda de seus poemas e livros.

Foi nesse contexto humanista que algumas mulheres conheceram a fama e tiveram seus escritos publicados, lidos e comentados, recebidos geralmente com palavras elogiosas. Cassandra Fedele, Vittoria Colonna,

⁶ Cf. GARIN, Eugenio, *op. cit.*

⁷ Christine de Pizan (1365-1431) nasceu na Itália, mas ainda pequena foi com a família para a França, onde seu pai, médico e humanista, passou a servir o rei de França, Carlos V.

⁸ Ver ROSS, Sarah G. Her father's daughter: Cassandra Fedele, woman humanist of the Venetian Republic. *Collegium. Studies across disciplines in the Humanities and Social Sciences*, n. 2, 2007.

⁹ Cf. ROSENTHAL, Margaret F. *The honest courtesan: Veronica Franco, citizen and writer in sixteenth-century Venice*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1992.

Veronica Gambara, Gaspara Stampa e Moderata Fonte são algumas das mais notáveis que escreveram em vernáculo poemas, cartas, ensaios, demonstrando domínio e segurança com a escrita, como foram mulheres também reconhecidas como filhas, esposas e mães dedicadas, exemplos de como puderam articular suas ambições intelectuais com as expectativas que as famílias e a sociedade tinham delas. Por mais que as mulheres de então ocupassem as margens – do poder, da cultura, da sociedade – algumas conseguiram forçar os limites e mesmo escrevendo às vezes de maneira mais convencional e canônica, superaram algumas interdições seculares e religiosas tão resistentes e abriram espaço para uma participação na vida pública da cultura humanista.

Amor, sexo e cultura: as cortesãs renascentistas e a cultura humanista

Os viajantes do norte europeu que estiveram na Itália ao longo do século XVI narraram suas experiências não só com a cultura e as artes ou com a política e as atividades mercantis. Geralmente fascinados com o dinamismo da vida cívica nas maiores e mais importantes cidades italianas franceses, espanhóis, alemães, flamengos e ingleses que por lá estiveram construíram quadros do que então se chamava de costumes. Nem sempre elogiosos, mas quase sempre admirados pelos costumes italianos, em especial pela vida luxuosa e sofisticada dos grandes e poderosos, os viajantes também dedicaram algumas de suas reflexões e descrições ao cotidiano das ruas, das pessoas comuns, dos hábitos culinários e de higiene e também a algumas das pessoas mais fascinantes para a imaginação dos viajantes de todas as partes que visitavam as cidades italianas: as famosas cortesãs.

Essas mulheres tão presentes nas artes, na poesia, nos relatos dos viajantes, mas também nas calúnias e nas recorrentes vagas de acusação, perseguição e de regulamentações municipais, foram tão importantes para a fama das cidades quanto suas igrejas, palácios e monumentos. Visitar Veneza sem ter conhecido o bairro das cortesãs ou, caso o visitante fosse ilustre e tivesse dinheiro, sem ter passado algumas horas ou dias na companhia de alguma delas, era perder uma excelente oportunidade de ver um dos maiores espetáculos de beleza, refinamento, luxo e prazer pelos quais Veneza e outras cidades como Roma e Florença se tornaram famosas.⁹

Embora compartilhem da mesma etimologia, cortesãos e cortesãs são pessoas de mundos diferentes, mas entrecruzados. O cortesão é o homem refinado, de bom nome e boa fama que vive no mundo seletivo das cortes renascentistas. Sua *virtù* é definida por uma série de atributos como a educação humanista, a destreza nas armas, a coragem, a virilidade e, principalmente, a habilidade em saber servir um príncipe sem ser servil. A cortesã é uma mulher igualmente refinada, educada, mesmo que medianamente, mas treinada para conseguir manter uma conversação inteligente e interessante com os homens cultos, versada em música, dança, declamação e outros assuntos mais mundanos, mas que fossem de interesse de seus admiradores e amantes, como os assuntos políticos e as notícias do momento. Famosas igualmente pela beleza, pelo luxo de suas residências, de suas roupas e jóias, as cortesãs não compartilhavam da *virtù* dos cortesãos, pois eram mulheres que se dedicavam a um ofício profundamente marcado pela desonra e pelo preconceito. Por mais que

fossem admiradas e cantadas em verso e imortalizadas pelos mestres da pintura como Rafael, Tiziano e Tintoretto, a marca da sexualidade livre e da venalidade era indelével, embora nem sempre tão visível.

A associação entre a sexualidade e o refinamento da educação e dos comportamentos das cortesãs as distinguiu das outras mulheres que também viviam da prostituição, mas em condições muito diferentes. As prostitutas públicas, as meretrizes que ficavam nas ruas oferecendo seus dotes físicos e proezas sexuais, não eram confundidas com as cortesãs, em particular com uma categoria de cortesãs que se notabilizou no século XVI. Refiro-me às honestas cortesãs, mulheres muito cultas, que tiveram uma formação humanista tão sólida e bem cuidada como as damas de palácio ou as filhas dos humanistas. Mantidas por homens poderosos e ricos ou protegidas por humanistas que as admiravam e também foram seus amantes, elas jamais se expunham publicamente como as prostitutas. Sua fama foi construída habilmente em torno de dois poderosos atrativos: a arte requintada de amar e a cultura.

Diferentemente das mulheres das elites que deveriam ser vigiadas e ter a honra protegida pelos homens, permanecendo afastadas de um convívio social mais intenso e gratificante, as honestas cortesãs precisavam da vida pública, não só por motivos associados ao seu ofício, mas porque, por terem sido educadas na cultura humanista, algumas delas ambicionaram a *virtù* por intermédio do que então lhes era possível: a escrita. Nesse sentido é cabível uma comparação entre cortesãos e cortesãs, afinal ambos dependiam de outros homens, por motivos diferentes, sem dúvida, mas esta comparação é possível no que diz respeito à proteção, ao mecenato e à distinção social, já que ambos podiam frequentar os mesmos espaços de sociabilidade culta e de poder. Há também que se pensar como as honestas cortesãs se apropriaram das habilidades e dos conhecimentos dos cortesãos necessários para a vida pública, para o desenvolvimento intelectual e social. De acordo com Margaret Rosenthal, essa aproximação entre ambos – social e intelectual – redefine a própria categoria humanista de *virtù* abrangendo também a integridade intelectual da mulher cortesã e escritora.¹⁰ O que parece ser paradoxal – a honestidade associada à sexualidade livre – não o era para as honestas cortesãs. O mundo do sexo, dos prazeres e do poder não estava em oposição à cultura e nem era um problema moral incontornável. O mundo da cultura letrada e da produção da escrita não foi visto por elas, seus amantes e admiradores, como um mundo exclusivo de homens espiritualmente excepcionais, elevados acima da carne e dos desejos. Na experiência de suas vidas elas conjugaram os verbos amar e escrever com a mesma capacidade e sem as contradições que os cortesãos enfrentaram na conjugação da arte de escrever com a arte da guerra, por exemplo. Dessa forma o adjetivo honesta não se opôs ao substantivo cortesã porque a qualidade foi construída em torno da sua capacidade intelectual e também pela escrita por meio da qual se tornaram famosas e reconhecidas.

No entanto, as ambiguidades cercaram essas mulheres. Muitos humanistas foram seus declarados amantes e admiradores. Elas foram suas musas, mas, para além da inspiração e das convenções poéticas, eram mulheres reais que fascinavam porque discutiam com eles, conversavam sobre poesia, filosofia, o amor espiritual e claro, o carnal também. Seus corpos e rostos foram imortalizados como ninfas, musas, deusas, santas e madonas, ou simplesmente como elas mesmas, conforme se pode ver no

¹⁰ Ver ROSENTHAL, Margaret F. *Op. cit.*, p. 6.

¹¹ Cf. LAWNER, Lynne. *As cortesãs do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 184.

¹² Os mais notáveis poetas que escreveram em sintonia com essa tradição misógina e satírica são Pietro Aretino, Maffio e Lorenzo Venier, Tomaso Garzoni e Sperone Speroni. Ver ROSENTHAL, Margaret F., *op. cit.* No que diz respeito aos poemas eróticos, nem sempre a misoginia prevaleceu. Sobre uma visão mais igualitária entre cortesãs e amantes, servem como exemplo os poemas compostos por Aretino para acompanhar as 16 gravuras eróticas produzidas em 1525 pelo artista Giulio Romano e conhecidas como *I modi* ou as 16 posições do ato amoroso. Ver LAWNER, Lynne, *op. cit.*, cap. 3.

belo retrato pintado por Rafael, *La Fornarina*, em 1520, ou no retrato de Veronica Franco pintado por Tintoretto por volta de 1580.

A tradição satírica e erótica renascentista reservou páginas de ataques à beleza tão enaltecida das honestas cortesãs e principalmente aquilo que alguns poetas consideravam uma pretensão insuportável, ou seja, a escrita e o acesso ao mundo da cultura letrada que eles defendiam como seu domínio exclusivo. As sátiras contrárias às cortesãs reforçavam a imagem da *puttana*, da meretriz que macaqueava os poetas, responsável pela disseminação dos vícios, da luxúria e da corrupção dos homens e da sociedade como um todo. Em momentos de crise, como a ameaça da guerra, fome e epidemias, as prostitutas e as cortesãs eram apontadas como uma das principais causadoras do caos, atraindo a ira divina numa demonstração do desagrado de Deus com a luxúria, a desordem e a corrupção moral. A violência não encontrava guarida só nos versos satíricos, mas se manifestava de outras formas mais duras e cruéis, como a acusação de feitiçaria e de encantamentos, especialmente com o recrudescimento da reforma católica na segunda metade do século XVI; e dos estupros em massa de caráter sodomítico (*trentuni*) cujos alvos preferidos foram as cortesãs.¹¹ As manifestações satíricas e misóginas direcionadas preferencialmente às honestas cortesãs são reveladoras do que Rosenthal denominou de sentimentos ambíguos dos poetas cortesãos que, por sua vez, viviam suas próprias contradições frente ao ideal de liberdade constantemente ameaçado pela dependência dos poderosos mecenas. Muitos poetas acabavam redirecionando para elas a raiva e a frustração por não conseguirem viver sem a proteção dos mecenas e o sentimento de servilismo, da mesma forma que as cortesãs também precisavam deles e da sua proteção. Portanto, para além da misoginia, havia na execração, no escárnio e no excesso da violência verbal o que poderíamos chamar de um sintoma de identificação daqueles poetas com as honestas cortesãs, especialmente aquelas que escreveram e se notabilizaram por sua cultura refinada e pela inserção no terreno da poesia e das letras.¹²

Amadas ou odiadas, respeitadas ou humilhadas, as honestas cortesãs povoaram a imaginação e a escrita dos homens renascentistas. Dentre elas duas poetas, Tullia e Veronica, viveram no século XVI e tiveram experiências muito distintas em relação à profissão que exerceram, como também no que diz respeito à escrita e ao lugar que ocuparam nos círculos humanistas. Duas cortesãs renascentistas cujas vidas e escrita nos revelam as dimensões marcadas pelo gênero na cultura humanista e na sociedade urbana na Itália do *Cinquecento*.

A escrita da vida e do amor

Tullia D'Aragona e Veronica Franco viveram em épocas distintas e tiveram experiências bastante diferentes no que diz respeito às interseções de suas vidas de cortesãs, da produção escrita e da inserção de ambas na cultura humanista. Sem querer estabelecer comparações de estilo é necessário ressaltar que Tullia foi uma escritora de talento reconhecido e teve patronos muito poderosos e influentes (os Medici) que a protegeram das calúnias e perseguições. Veronica viveu na segunda metade do século XVI e igualmente foi reconhecida por seus contemporâneos como uma poeta de talento, mas enfrentou perseguições – teve que comparecer frente ao

Santo Ofício – acusações e difamações de outros poetas que ela conhecia e com quem travou um verdadeiro duelo poético não só para se defender, mas também para fazer a defesa das mulheres, em particular daquelas mais pobres e submetidas à violência dos homens. Assim, uma primeira distinção necessária entre ambas é que Veronica foi mais atenta e sensível para as desigualdades entre homens e mulheres e tanto na sua vida quanto na sua escrita tomou um partido, o de defesa da causa das mulheres submetidas pela pobreza e pela violência.

Tullia D’Aragona nasceu provavelmente em 1508 em Roma, filha da cortesã Giulia Campana e, segundo a própria Tullia fazia questão de anunciar, do Cardeal Luigi D’Aragona, embora sua mãe fosse casada com outro homem, o irmão do cardeal. Tullia viveu até 1556 e exerceu o mesmo ofício da mãe. Da mesma forma que as poetas e escritoras acima mencionadas, ela recebeu uma educação humanista patrocinada por seu pai, o cardeal, educação esta que a levou a buscar um delicado equilíbrio entre a profissão de cortesã e as atividades de poeta e pensadora. Tullia viajou para as principais cidades italianas e soube costurar ligações amorosas, de amizade e de proteção dos poderosos, especialmente de Cósimo de Médici e de sua esposa Eleonora de Toledo que mantinha uma academia em seu palácio florentino, a Academia dos Elevados, frequentada também por Tullia. Sua presença nestes círculos elitistas se deve em parte à sua profissão, mas principalmente porque ela foi reconhecida pelos contemporâneos como poeta de talento e como humanista. No entanto, é interessante notar que, ao ser retratada pelo artista Moretto da Brescia, que também pintou o retrato de Eleonora de Toledo, Tullia é representada como Salomé, ressaltando o pintor o seu vínculo com o ofício de cortesã e não com a cultura humanística. Indício do delicado equilíbrio entre a cortesã e a poeta humanista, mas também das ambiguidades suscitadas pelas honestas cortesãs.¹³

Tullia escreveu as “Rime”, poesias muito comentadas e elogiadas; o poema épico “Il Meschino” e o diálogo “Sobre a infinidade do amor”. Até as décadas de 1980 e 1990 seus escritos eram mais conhecidos pelos especialistas em poesia italiana renascentista. Foi a partir de então, quando começaram a ser produzidos estudos a partir de uma perspectiva feminista e de gênero sobre o lugar ocupado pelas mulheres na cultura renascentista, que os escritos de Tullia foram estudados não só pelos especialistas em literatura e poesia, mas pelas(os) historiadoras(es) do Renascimento.¹⁴ Não se analisa aqui o texto de Tullia a partir de uma definição essencialista de escrita feminina, mas procurando entender como o acesso desta mulher à escrita e o que ela escreveu podem nos levar a uma compreensão mais plural do Renascimento e ao questionamento da memória histórica.

Analizamos um texto de Tullia em particular e que se encontra disponível em língua portuguesa. Trata-se do diálogo *Sobre a infinidade do amor*, de 1547. Nele é possível perceber mais objetivamente as interseções entre cultura, escrita e sexualidade. Com este diálogo Tullia se insere numa tradição muito sofisticada que os humanistas italianos construíram a partir de suas apropriações dos diálogos clássicos, passando pelo neoplatonismo de Marsílio Ficino. Trata-se da tradição dialógica sobre o amor. O neoplatonismo renascentista colocou o amor no centro de suas reflexões filosóficas e para fazê-lo escolheu o diálogo, seja inspirando-se em Platão, seja em Cícero. Esta tradição valoriza o conhecimento como um caminho construído pela comunicação e a interlocução entre dois ou

¹³ Nesse sentido é interessante comparar os dois retratos pintados por Moretto. No retrato que fez de Eleonora ele ressaltou o poder da família Médici e o poder dela mesma, não só pela sobriedade e pelo luxo de seu magnífico vestido, mas porque ela posa junto com seu filho, o herdeiro do nome, do sangue e do poder da família. Eleonora é senhora e mãe, segura de seu lugar e poder. Tullia é retratada por Moretto com grande beleza, mas a representação é alegórica. Ela não é representada como ela mesma, mas sim pela controversa personagem bíblica de Salomé, que não tem nenhuma ligação com a poesia, nem com a cultura, mas com a luxúria, a traição e todas as representações negativas da feminilidade.

¹⁴ Ver especialmente a coleção publicada pela University of Chicago Press, *The other voice in Early Modern Europe*. D’ARAGONA, Tullia. *Complete poems and letters*. Tradução e edição de Julia Hairston. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

¹⁵ Cf. SMARR, Janet L. Dialogue of dialogues: Tullia D'Aragona and Sperone Speroni. *MLN* 113 (1998); CURTIS-WENDLANDT, Lisa. Conversing on love: text and subtext in Tullia D'Aragona: Dialogo della infinità d'amore." *Hypatia*, vol. 19, n. 4, Fall 2004. Ver especialmente o artigo de CURTIS-WENDLANDT, Lisa. Implications of the form, parte 3.

mais indivíduos. Outros notáveis diálogos de amor do começo do século XVI são *Os Assolani* (1505), de Pietro Bembo, os *Diálogos de amor* (1535), de Yehuda Abravanel, *O cortesão*, de Castiglione, cujo último capítulo dedica uma parte importante para a concepção espiritual de amor, e *Diálogo de amor* (1542), de Sperone Speroni. Em todos esses diálogos a abordagem é neoplatônica, ou seja, o amor definido como o caminho para a sabedoria e o aperfeiçoamento espiritual.

Nessa tradição renascentista as mulheres têm um lugar bem definido. Speroni, por exemplo, tem como personagem feminina do seu *Diálogo de amor* ninguém menos do que Tullia D'Aragona. No entanto, o papel delas é secundário. São os homens (ficcionais ou não) que desempenham o papel mais importante na condução do discurso filosófico sobre o amor. As mulheres geralmente são ativadoras do diálogo, fazem perguntas que permitem aos interlocutores masculinos o desenvolvimento de seus argumentos.

No *Diálogo de amor* de Speroni, Tullia D'Aragona ocupa um lugar marcado pelas convenções sociais da época sobre o gênero. Ela abre o diálogo numa conversa com seu amante Tasso e um intermediário, o Signor Grazia. A conversa gira em torno de seu receio que o amor dele por ela definhasse, referindo-se também ao seu ciúme, pois Tasso iria se afastar para servir o Príncipe de Salerno. Ela representa a personagem feminina que reclama a presença física do amante e o par que estabelece com Tasso ressalta uma definição sensual, carnal e temporal de amor, portanto distante das definições racionais e espirituais compartilhadas pelos autores e filósofos contemporâneos como o próprio Speroni. Tasso, por sua vez, afirma que a distância entre os amantes não representava nenhuma ameaça para o amor, pois permitiria que ele a imortalizasse na poesia. Estabelece-se, assim, uma dicotomia entre a mortalidade e sensualidade do amor físico demandado por Tullia e a racionalidade e espiritualidade do amor elevado que se imortalizaria na escrita poética de Tasso. Corpo e escrita se separam pela linha divisória do gênero replicando outros pares opostos como ativo/passiva; amante/amada; poeta/musa; racional/natural.

Contudo, Tullia D'Aragona era uma poeta já reconhecida por seus contemporâneos e como boa conhecedora dos diálogos de amor, dos poemas clássicos e principalmente de Petrarca, ela não se furtou ao diálogo, ou ao metadiálogo.¹⁵ Ao escrever *Sobre a infinidade do amor* ela deixou de ser a personagem de Speroni e inseriu-se como a autora-personagem Tullia D'Aragona de uma maneira muito peculiar.

Ela manejava os mesmos *topoi* da narrativa dialógica, mas o fez de maneira própria e uma análise de seu texto deve levar em consideração esta alteridade. A diferença narrativa não é aqui interpretada como exemplo de uma "escrita feminina". O que aqui se defende é que esta escrita cria um outro lugar na tradição dialógica porque Tullia interpela a própria tradição a partir de algo que lhe é muito valioso: sua experiência como cortesã e como poeta. Ou seja, a alteridade da escrita de Tullia está na sua posição "con-textual", na maneira como ela problematiza as marcações de gênero na cultura, nas relações sociais e também na escritura do amor.

Tullia escreveu um diálogo no qual figuram como interlocutores ela própria, seu amigo, o filósofo aristotélico Varchi, um de seus ex-amantes, Benucci, e como apêndice há uma carta de outro admirador seu, o poeta Muzio. O diálogo se passa na residência luxuosa de Tullia nos arredores de Florença e ficamos sabendo que outros homens estavam presentes e

ouviram a conversa entre os interlocutores. Como diz o título a questão motivadora do diálogo é saber se o amor tem fim ou não, questão filosófica a princípio e que parece já ter uma resposta se pensarmos nos quadros do neoplatonismo somente. Todavia, Tullia não deixa as coisas fáceis para nós leitores e nem para Varchi, seu convidado ilustre, filósofo-professor a quem foi endereçada a pergunta. Tullia manejava muito bem a narrativa dialógica e se coloca como a discípula que elabora as perguntas para que seu mestre-filósofo discorra sabiamente sobre o tema proposto. No entanto, esta é uma das estratégias discursivas de Tullia para que ela assuma outro papel ao longo do discurso, não mais de ativadora do diálogo, mas interpeladora e principalmente autora. Não se pode esquecer que Tullia escreveu o diálogo e é deste lugar que se pode observar a complexidade de temas e as múltiplas perspectivas arquitetadas por ela para falar não só do amor, mas das relações de gênero, dos processos de conhecimento e de comunicação e também de uma questão que é muito importante salientar. Trata-se do lugar da poesia e da experiência num cenário cultural que começava a se tornar mais fechado com a preponderância da verdade filosófica e dos dogmatismos religiosos.

O diálogo de Tullia é entretido por outros textos, e ela o faz para provocar o raciocínio lógico do aristotélico Varchi, mas também para revelar seus limites, suas incoerências, não só as de Varchi, mas igualmente as dos outros autores que foram lidos e citados por ela. Outra questão abordada diz respeito ao conhecimento, questão intrínseca a esta forma narrativa que é o diálogo renascentista. Ao estabelecer paralelos entre ela, Varchi, Sócrates e Diotima (esta é a importante personagem do *Banquete*, diálogo platônico muito conhecido na época, que ensinou a Sócrates o que ele sabia sobre o amor) Tullia envereda pelos caminhos da crítica ao aristotelismo de Varchi e questiona seu método professoral e autorizado ao insistir no método socrático-platônico da busca compartilhada e comunicativa pela sabedoria. Neste sentido Tullia cria um lugar crítico no próprio diálogo, um metadiálogo, como apontado acima.

Uma terceira e não menos importante possibilidade de análise do diálogo tulliano refere-se às hierarquias entre poesia, filosofia e experiência do amor. Reiteradamente Tullia insere no diálogo a realidade e coloca Varchi em xeque com suas definições estruturadas pela lógica. Isso não significa que Tullia negasse a reflexão em favor de uma atitude naturalista/realista, mas sim que ela aponta para os limites do douto saber e para as definições fechadas e que partem de uma perspectiva unilinear, sem levar em consideração as múltiplas fontes do conhecimento, entre elas a experiência e a poesia. Ou seja, Tullia diz sem dizer abertamente que a filosofia da maneira como era praticada por homens como Varchi, não tinha todas as respostas e não era a fonte única do saber e da verdade.

Segundo Lisa Curtis-Wendlandt, Tullia desempenhou um papel muito particular na tradição dialógica sobre o amor ao trazer a poesia para este debate filosófico. Acrescentamos que, além da poesia, Tullia trouxe para o debate um elemento central, que é a sua experiência de honesta cortesã, de amante/amada, conseguindo inserir-se num espaço masculino muito exclusivo no qual dificilmente uma mulher era admitida, a não ser como musa inspiradora ou senhora patrocinadora. Tullia podia desempenhar também o papel de musa, como gostavam de enaltecer os seus admiradores e como ela própria gostava de ser enaltecida, mas com sua inteligência, co-

nhcimento e escrita demonstrou que as mulheres não eram inferiorizadas por um motivo natural – *contemplationis defectus* – ou a privação natural de capacidades intelectivas. Se assim pareciam aos homens era porque poucas mulheres tinham acesso ao conhecimento, às conversações inteligentes e às experiências que os homens cultos tinham. Sua experiência diversificada como honesta cortesã e poeta, associada a uma educação bem conduzida pelos métodos humanistas da época, a colocaram num lugar diferenciado para participar dos debates filosóficos. Certamente que ela não foi admitida no debate como uma igual – seu lugar de gênero e como cortesã nunca foi apagado – mas sua escrita nos mostra as estratégias utilizadas, os questionamentos aos lugares e vozes estabelecidos como legítimos e autorizados. A escrita de Tullia colocou uma interrogação a essa tradição e ao fazê-lo forçou os limites das convenções e do cânone, bem como os limites do tempo e da memória histórica.

Veronica Franco nasceu em Veneza e sua família era originalmente da cidade, portanto gozavam dos privilégios da cidadania veneziana, estando associados às atividades burocráticas e a algumas ordens profissionais. Ela se casou muito jovem com um médico, vindo se separar logo em seguida. Teve seis filhos, dos quais três morreram ainda muito pequenos. Sua mãe, Paola, também foi cortesã, da mesma forma que a mãe de Tullia, e provavelmente a tenha introduzido no ofício. Diferentemente de Tullia, cujo pai cuidou pessoalmente de sua educação, Veronica não teve esses mesmos cuidados por parte da sua família. Contudo, desde muito jovem mostrou-se determinada a se educar, afinal sua profissão o exigia, mas ela queria ir além do refinamento e da elegância de uma honesta cortesã que sabia declamar poesias. Ela queria escrever suas próprias poesias. Se Veronica não teve um pai humanista ela encontrou no ilustre cidadão e humanista Domenico Venier um conselheiro, amigo e protetor incansável, mesmo nos momentos mais difíceis da vida de Veronica. Venier era um homem rico, ilustre e mantinha em sua residência um importante espaço da cultura humanista, um salão considerado então o mais importante espaço literário e intelectual de Veneza. Rosenthal comenta que Venier também apoiou outras mulheres poetas como Moderata Fonte, Irene Spilimbergo, Gaspara Stampa, Veronica Gambara e até mesmo a romana Tullia D' Aragona.

A entrada de Veronica na cena humanista de Veneza se deu, portanto, através deste amigo, mas ela não se acomodou. Numa de suas cartas familiares comentava como desejava aprender e se possível passar toda a sua vida e gastar o tempo docemente naquela *accademie degli uomini virtuosi*.¹⁶ A *virtù* almejada pelos cortesãos parecia ser para Veronica um bem a ser alcançado pelo conhecimento e pela escrita e nesta escola ela foi iniciada na poesia e no estudo dos autores clássicos.

A princípio Veronica Franco escreveu poemas mais convencionais em louvor a Veneza e aos seus homens valorosos, como Estore Martinengo, irmão de um dos amantes de Franco que foi um herói militar de grande destaque nas guerras contra os turcos. Morto em combate e lamentado como um verdadeiro herói de Veneza recebeu de seus conterrâneos muitas homenagens, mas uma delas foi considerada de grande valor e foi organizada por Verônica. Trata-se de uma antologia de poemas em louvor a Martinengo para a qual contribuíram Venier e muitos outros poetas que frequentavam o seu salão, bem como a própria Veronica. Contudo, o que é mais notável é como ela conseguiu negociar com os poetas, discutir a edição

da coletânea e principalmente levar o seu nome no frontispício da antologia. A honesta cortesã inaugurava sua escrita no terreno da poesia épica e em companhia ilustre. Outra coletânea demonstra a habilidade de Franco em bem se relacionar com os humanistas e poetas não só de Veneza, mas também de outras regiões da Itália. O poeta de Pádua, Bartolomeo Zacco organizou uma *Canzoniere* na qual participaram poetas de várias cidades e representando Veneza ninguém menos do que a honesta cortesã Veronica Franco. Essas interlocuções poéticas deram a ela segurança, notoriedade e visibilidade, bem como estabeleceram as bases para uma produção mais ousada e independente dos cânones clássicos ou renascentistas.

Veronica escreveu as *Terze rime* (1575) e as *Lettere familiari a diversi* (1580). Incluindo os poemas em louvor a Veneza e a participação em coletâneas toda a produção poética de Franco se deu num intervalo de dez anos. Vamos nos deter nas *Rime*, pois elas são uma excelente demonstração de como essa poeta manuseava com maestria o cânone poético, fosse ele clássico ou petrarquiano. No entanto, da mesma forma que Tullia, ao fazê-lo o modificava, o transformava numa escrita própria através da qual expunha suas concepções a respeito do amor, das relações entre homens e mulheres e principalmente articulava ao projeto poético a sua experiência como indivíduo, dando à palavra poética vigor, vitalidade, erotismo sem culpa, colocando-se, enfim, como uma mulher que viveu experiências amorosas com tudo que elas podiam ter de prazeroso, contraditório, doloroso e real.

Conforme exposto anteriormente, o amor era um tema filosófico no Renascimento, mas nunca deixou de ser a matéria-prima da poesia. As referências poéticas desta época na tematização do amor são diversificadas, mas nota-se a importância de alguns poetas clássicos como Ovídio, a lírica trovadoresca provençal e principalmente os sonetos de Petrarca acerca do amor que fizeram escola ao longo dos séculos XV e XVI, formando um movimento poético denominado petrarquismo. O *topos* poético petrarquiano apresenta uma díade formada pelo poeta-amante e pela mulher amada a quem ele dirige seus poemas-lamentos. O amor é uma busca espiritual, mas diferentemente da concepção neoplatônica, o poeta petrarquiano é invadido pelo desejo – *quel que piace* – que promete alegrias infinitas, mas que não se realiza nunca, que não pode se realizar, pois o lamento pelo amor não realizado ou negado pela amada distante é o que estimula a pena e a criação do poeta. Seu sofrimento é a fonte da criação poética.

As *Rime* demonstram de maneira muito criativa como Veronica toma uma posição em relação a este sistema poético. Para começar os poemas são construídos na forma de um diálogo e parte dele abriga um duelo poético entre ela e um de seus detratores, Maffio Venier, cortesão, poeta, sobrinho de Domenico e irmão de um dos amantes de Veronica, Marco Venier. Ela responde às difamações de ser uma *puttana* sem talento, de não ter nenhuma beleza e inteligência e de ser uma mulher insaciável que cobrava preços escandalosos por seus serviços sexuais. Sua resposta também é poética e o faz de maneira corajosa, enfrentando Maffio e sua misoginia. Ela não defende só a si mesma, mas as cortesãs e as mulheres que eram alvo das difamações, escárnios e violências físicas e verbais, como aquela que Maffio direcionou a ela.

Mas voltemos à questão do petrarquismo. As *Terze* começam com um poema escrito por seu amante Marco Venier. O poema é bastante convencional, reproduzindo o *topos* do amante petrarquiano que sofre pelo amor

¹⁷ Cf. ADLER, Sara Maria. Veronica Franco's petrarch-an Terze Rime: subverting the master's plan. *Itálica*, vol. 65, n. 3, Autumn, 1988. Disponível em <www.jstor.org/stable/478573>. Acesso em 10 mar. 2010.

¹⁸ *What Petrarch's pen has destroyed, Veronica's recuperates, vindicates, teaches her men and women readers alike to cherish.* ADLER, Sara Maria, *op. cit.*, p. 229.

de Veronica, representada como uma deusa distante que não corresponde ao seu amor e de quem ele depende para continuar vivendo (e escrevendo). O tom do poema de Marco ressalta o descontrole emocional de alguém que não só lamenta a dor de amor, mas uma disposição interna confusa, angustiada, dramática, frente à perda e à ausência. A resposta de Veronica é reveladora de uma atitude diametralmente oposta a esta disposição descontrolada e ao lamento de Marco. Seu poema-resposta expressa autocontrole, certa frieza e racionalidade que contrastam enormemente com o poema do amante petrarquiano. Outra ruptura efetuada por Veronica diz respeito à maneira como ela desmonta o ideal do par amoroso construído por Marco e pelos petrarquianos. Ela se apresenta como uma mulher real e não uma deusa instalada num frio e inacessível pedestal. Mas, como bem percebeu Sara Adler, ela vai além ao defender o amor real entre amantes que se igualam; Veronica só poderia ser feliz ao se sentir amada da mesma forma como amava.¹⁷

Mesmo quando ela assume a posição da amante que lamenta subverte o sistema poético. A princípio os poemas que tratam de seu exílio nos arredores bucólicos de Veneza parecem reproduzir o *topos* do amante petrarquiano, pois ela sofre, ela lamenta a distância e o silêncio de seu amado. Contudo, ela toma a palavra, algo que não acontece com as amadas dos poetas petrarquianos, pois seus poemas são monólogos. Os poemas de Veronica não só dão voz à mulher amante, como também são construídos na forma de um diálogo, no qual ela principalmente se expõe, fala de seu amor, de suas dores, mas principalmente de seus prazeres e do ideal igualitário de amor entre homens e mulheres.

Essa é uma questão muito interessante na poesia amorosa produzida por Veronica. Ela rompe com a passividade da amada; ela inverte o lugar tradicional da mulher na poesia, assumindo a voz poética como a amante; ela constrói uma imagética de ação, às vezes até violenta, chamando para o confronto; rompe também com a vitimização do poeta solitário ao declarar que o sofrimento por amor é universal. No entanto, a grande subversão que ela provoca na poesia de amor é a reabilitação do prazer e da amizade entre os amantes. Para Veronica o amor deve conduzir à alegria, à plenitude e à satisfação dos sentidos e do espírito, sem hierarquias. Se Petrarca não conseguia satisfazer seu desejo e nem encontrou paz e sossego, Veronica terminou suas *Rime* reconciliada consigo mesma e com a sua pena: “aquilo que a pena de Petrarca destruiu a de Veronica recupera, reivindica e ensina seus leitores e leitoras a igualmente compartilhar”.¹⁸

As duas poetisas corteses aqui apresentadas brevemente nos mostram através da escrita como souberam usar habilmente de estratégias para se firmar num meio cultural no qual as mulheres eram admitidas como musas inspiradoras e senhoras respeitáveis que estabeleciam a ordem para que os homens cultos, por sua vez, fizessem uso da palavra, lessem seus poemas, trouxessem a público suas ideias. Da mesma forma que os cortesãos, elas também souberam manusear as ferramentas humanistas da retórica, da poesia, do diálogo e das boas e refinadas maneiras para se tornarem conhecidas, respeitadas e consideradas pela sua *virtù*. No entanto, não o fizeram da mesma forma que seus amigos poetas e cortesãos. Defendemos que a maneira como ambas se apropriaram das formas poéticas então correntes foi subversiva ou no mínimo audaciosa, pois recriaram o diálogo filosófico e a poesia de amor a partir de uma perspectiva completamente diferente

fundada na experiência amorosa e social de cortesãs e de mulheres. Descontentes com o lugar que socialmente as mulheres como elas ocupavam, Tullia e Verônica mostraram que as ideias dos filósofos e dos poetas a respeito do amor, da vida, das relações entre homens e mulheres eram muito limitadas, quando não mesmo equivocadas e fortemente marcadas por sentimentos confusos, ambíguos e às vezes rancorosos.

A vida, com todas as suas alegrias, mazelas e banalidades, foi a grande inspiração destas poetisas. Suas vidas foram marcadas pela notoriedade, pela fama que amealharam por motivos associados ao ofício que exerceram e ao talento no terreno das letras, mas também pelas ambiguidades geradas pela sobreposição do mundo da sexualidade com as ambições literárias que ambas compartilharam. A escrita de Tullia e de Verônica expõe de forma hiperbólica as interseções entre sexo, amor e cultura num contexto no qual estes diferentes domínios foram entrecruzados na escrita e na arte produzida pelos homens. Tullia e Verônica ousaram ir além.



Texto recebido em abril de 2012. Aprovado em julho de 2012.