

ERNST ROBERT CURTIUS

LITERATURA EUROPÉIA
E IDADE MÉDIA LATINA

TRADUÇÃO
Teodoro Cabral
Paulo Rónai

Edição de Teodoro Cabral

EDITORA HUCITEC
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
São Paulo, 1996

reis e heróis, os mártires e camponeses são atores do grande teatro do mundo. Poderes sobrenaturais intervêm nos destinos. Tudo é dominado pelo encadeamento da graça e da sabedoria de Deus.

Calderón criava e produzia num mundo em que a estrutura monárquica e católica ainda parecia firme, inabalável até. A incipiente decadência do Estado e da nação ocultava-se na pompa imperial e eclesiástica. A situação histórica de Hofmannsthal foi precisamente distinta. Ele nascera num mundo decomposto, materialista e relativista. Como homem, assistiria à sua dissolução até o fim catastrófico. A tarefa - quase sobre-humana - era descer até "a raiz permanente das coisas": tirar força curativa dos tesouros soterrados da tradição; reerguer enfim as imagens de um mundo restaurado. Convencera-se profundamente de que "a vida só é possível com vínculos autênticos". Purificar e glorificar esses vínculos - eis sua incumbência, sua dolorosa e árdua missão no tempo: vínculo entre homem e mulher no casamento; vínculo entre povo e governo no Estado; vínculo entre homem e Deus na dimensão da eternidade. Nessa trajetória, a sabedoria da Ásia⁵⁵ só podia ser um estágio e um símbolo - não, porém, meta nem solução, que só se podiam achar na revelação provinda do Ocidente e do Oriente: no cristianismo. Era o caminho que se abria diante de Hofmannsthal por vários motivos: a tradição do povo e da terra, seu espírito neoplatônico, um chamamento secreto a que devia obedecer. Querendo Hofmannsthal ligar seu teatro cristão a uma grande corrente, só podia ser à de Calderón.

Hofmannsthal não tomou à Idade Média e ao teatro espanhol a cor histórica local, mas aquela mitologia europeia independente de época que ele nos revelou. "Existe certa mitologia europeia intemporal: nomes, conceitos, formas a que se ligam um sentido superior, forças personificadas de ordem moral ou mítica. Esse estrelado céu mitológico cobre toda a Europa antiga." Aos olhos de Hofmannsthal, todavia, o retorno a essa Europa antiga era um movimento que sobrepujava em muito a poesia e o teatro. Era apenas uma imagem dentro do enorme processo histórico que Hofmannsthal via chegar: "uma reação interior contra a grande transformação do espírito no século XVI e que costumamos denominar, por seus dois aspectos, Renascença e Reforma...".

55. Em *Semiramis*.

Capítulo VIII

POESIA E RETÓRICA

O tratado de Dante sobre a poesia em língua vulgar intitula-se *De vulgari eloquentia*. É, pois, corrente, ainda pelo ano de 1300, conceber a poesia como uma espécie de eloquência. Não há nenhum termo genérico para designar a poesia. Como devemos interpretar esse fato historicamente?

1. Poética Antiga

A moderna "ciência da literatura" até agora ainda não lançou os fundamentos sobre os quais poderia erigir um edifício sólido: uma história da terminologia literária. Que significa o vocábulo "poesia"? Não há nele nada que indique a essência da coisa definida, pois é uma denominação formada posteriormente. Em Homero o poeta é o "cantor divino"; entre os romanos chama-se *vates*, adivinho. Toda profecia, porém, expressa-se em linguagem rítmica. Daí a possibilidade de se aplicar a expressão *vates* ao caso do poeta. Para o romano, "escrever poesia" era "cantar". A *Eneida* começa com as palavras:

Arma virumque cano...

Horácio, por sua vez, chama de "canto" a linguagem empregada em suas sátiras, que se aproxima da fala cotidiana (*Sat.*, II, 3, 4). Não havia outro termo. O grego ποιεῖν significa "fazer" no sentido de "preparar", "fabricar". Em Heródoto se

acha ποιήματα ("o feito") para obras de ouro, ποιήσεις ("o fazer") para preparação do vinho. Sobre a fala corrente ensina Platão: toda fabricação de coisas é *poiesis*. Poetar está para o conjunto como uma parte está para o todo. Chamam-se poetas "aqueles a quem coube esta pequena parte da *poiesis*" (*Symp.*, 205 c). O poeta é, pois, "aquele que faz", κατ'ἐξοχήν. Isso, porém, é aceitação posterior. Nos tempos mais antigos, o poeta recitava sua própria obra. Só mais tarde se criou uma divisão de trabalho: os aedos declamavam poesias "feitas" por outros. Em sentido estrito, esses preparadores de textos são chamados "fazedores". ποιητής designava o "criador da obra" e corresponde à idéia de "compositor", em contraposição ao músico "executante"¹. Em Isócrates πεποιημένος quer dizer "artístico"; e o autor de discursos escritos λόγων ποιητής. Quem traduz ποιήσεις por "criação" introduz algo estranho no conceito grego: a doutrina judaico-cristã da Criação. Quando chamamos um poeta de criador, estamos empregando uma metáfora teológica. As palavras gregas para *poesia* e *poeta* têm um sentido técnico, não metafísico nem religioso. No entanto, nenhum povo sentiu com mais intensidade do que os gregos o caráter divino da poesia. Esse elemento divino – justamente por ser divino – é algo que existe além e acima do homem, que, como musa, como deus, como delírio divino, nele irrompe e o domina. A poesia recebe sua dignidade metafísica, não da subjetividade do poeta, mas de uma instância sobre-humana.

O conceito de "fazer", no sentido de "preparar", adquire significação fundamental no sistema das ciências de Aristóteles. Ele divide a filosofia em teórica, prática e "poiética". Em sua aplicação do sistema, procede Aristóteles com certas dubiedades que aqui podem ser omitidas. É importante, entretanto, a distinção que estabelece entre as disciplinas práticas e as "poiéticas". A prática relaciona-se com a ação humana (na escolástica, *agibilia*) e a "poiética" com o "fazer" (*factibilia*), de onde provém a doutrina das artes úteis e das belas-artes: tecnologia e o que – segundo Aristóteles – denominamos em sentido estrito "poiética". A doutrina aristotélica da arte poética deve ser vista, portanto, em conexão com todo o seu sistema filosófico: como disciplina paralela à ética, à política, à retórica e à economia. Buscar em toda ação e em toda obra humanas o conteúdo racional e valorativo, eis o alvo da investigação universal de Aristóteles.

Platão banira de seu Estado filosófico ideal a poesia – salvo algumas exceções insignificantes – porque, segundo sua concepção, ela era pedagogicamente perniciosa. Aliás, tanto mais perniciosa quanto mais "poiética" (387 b). Aristóteles a reconduziu, então, ao círculo dos mais altos bens espirituais e reconheceu-lhe valor não somente moral como filosófico. Criou assim a poética como uma ciência

1. H. Weil, *Études sur l'antiquité grecque*, 1900, 237.

filosófica da poesia, o que representa ao mesmo tempo o auge e o termo do pensamento clássico grego, e explica também por que, desde o meado do século XVI, a poética aristotélica figura no âmago da discussão sobre a essência da poesia em quaisquer trabalhos filosóficos. Por mais circunscrito que esteja à sua época, o pequeno livro encerra pontos de vista que a todo momento podem recobrar atualidade.

Pouco influenciou ele, sem dúvida, na fase que se seguiu a Aristóteles, fato ligado à grande transformação cultural do helenismo. Da unidade da filosofia separaram-se os diferentes ramos das ciências: a gramática, a retórica, a filologia, a história da literatura. A filosofia passa dos filósofos para os professores de filosofia e degenera em questões acadêmicas tradicionais. A escola peripatética inclui a *Poética* e a *Retórica* entre os escritos lógicos do Mestre (*o Organon*). Mas já depois da morte do segundo chefe da escola, Teofrasto (†287), o Peripato caía em decadência, os textos aristotélicos tornavam-se inacessíveis e só reapareceram no primeiro século d. C. Com o helenismo começa uma nova etapa na teoria poética grega. Estoícos e epicuristas abrem debate sobre processos artísticos, efeito e missão da poesia. Escassas mostras dos escritos originais nos são acessíveis, mas seu conteúdo conservou-se na *Arte poética* de Horácio. Esta assinala – e nisso aproxima-se da poética de Aristóteles – o auge e, ao mesmo tempo, o termo de uma evolução. Depois de Horácio, não há mais nenhum poema didático romano sobre poética, visto que, depois do fim do século I, emudecem todos os "grandes" gêneros da literatura romana: a tragédia com Sêneca, a epopeia com Estácio, Valério Flaco e Sílio, a história com Tácito². Já no começo da época imperial, o ensino da poesia passa para o domínio da gramática e da métrica (que quase sempre aparecem vinculadas). O conceito de uma poética como disciplina autônoma perde-se no Ocidente por um milênio e só ressurge, episodicamente, por volta de 1150, com a obra *De divisione philosophiae* de Dominicus Gundissalinus, junto com as outras ciências do sistema aristotélico, que esse autor recolhera da tradição islâmica³. Como, porém, mesmo através do período "mais escuro" a poesia latina continuasse, pois encontrou firme apoio na escola e na Igreja, foi possível, assim, ensinar arte poética, suas formas métricas, seus gêneros e ornatos: logo, uma "poética". E ensinar também uma prosa: portanto, uma elementar "teoria e prática da literatura".

2. O sirio Amiano Marcelino pertence, como o egípcio Claudiano, ao segundo florescimento do século IV.

3. De sua poética, naturalmente, só o nome é aristotélico; o conteúdo é medieval.

2. Poesia e Prosa

Segundo antiga concepção, a poesia e a prosa não constituem formas de expressão fundamentalmente separadas. Ambas estavam compreendidas dentro do conceito de "discurso". Poesia é discurso metrificado. Mas, desde Górgias, com ela rivaliza a prosa artística. Já nos tempos de Isócrates se discutia a questão de saber qual a "mais difícil", a poesia ou a prosa. Aproximadamente a partir do ano 100 d. C., introduz-se nas escolas de retórica, como exercício, a transposição da poesia em prosa. Quintiliano recomenda-a aos oradores (X, 5, 4). Agostinho, como estudante, teve de parafrasear passagens da *Eneida* (*Conf.*, I, 17, 27). No fim da Antiguidade romana e grega, bem como na Idade Média bizantina, a paráfrase torna-se uma finalidade em si. Estácio elogia o pai, porque não só explicou os poetas difíceis como também suportou "o mesmo jugo que Homero", transformando seus versos em prosa, "sem ficar atrás um só passo".

Não se tem prestado a devida atenção ao fato de que grande parte da primitiva poesia cristã é continuação da antiga paráfrase retórica. Encontramos em primeiro lugar a transposição de livros da Bíblia em versos hexâmetros. Assim procede o espanhol Juvenco (cerca do ano 330) com os Evangelhos, o egípcio Nono (século V) com o Evangelho segundo São João (em grego), o liguriano Arátor com os Atos dos Apóstolos. Com a recitação pública de sua obra na igreja de São Pedro *ad vincula* (San Pietro in Vincoli), em Roma, em 544, colheu ele calorosos aplausos. O mesmo processo podia ser aplicado às biografias de santos. A *Vida de São Martinho*, do aquitano Sulpício Severo (cerca do ano 400), foi metrificada na segunda metade do século V por Paulino de Périgueux, que denominou sua obra de *translatio* ou *transcripta oratio* (IV, I e V, 873); foi novamente versificada por Fortunato no século VI. Nada impedia, além disso, que um poeta pudesse "traduzir" seus próprios versos em prosa. Foi o que fez o empolado e vaidoso italiano Sedúlio (que escreve entre 425 e 450), que a seu *Carmen paschale* acrescentou *Opus paschale*. Essa prática de dupla versão fez escola entre os anglo-saxões (Aldhelm, *De virginitate*; Beda, *Vida de Cuberto*; Alcuino, *Vida de Willibrord*). Com o humanismo inglês passa a moda à França: Rábano Mauro (*Poesia da Cruz*); Sedúlio Escoto (*De christiana vita*). Na Alemanha pertence a esse grupo Walther de Espira com sua *Vida de Cristóforo* (cerca de 90). Por volta de 1050, compõe Onulfo de Espira suas *Rhetorici colores*, em prosa, e conclui uma refundição em versos com as palavras: *idem idem eidem de eodem*⁴. Esse é o último exemplo da transposição de estilo que a Idade Média adotara como sucessora da antiga escola

4. "O mesmo [conta] o mesmo ao mesmo [ouvinte] sobre o mesmo [assunto]."

de retórica. Mostra-nos que eram considerados como permutáveis o discurso em verso e o discurso em prosa artística.

Mas a correlação entre retórica e poesia não se manifesta apenas nesse setor. Assentava no retoricismo da poesia romana desde Ovídio e fortaleceu-se com a explicação gramatical e retórica dos poetas. Virgílio serviu de modelo para toda a retórica dos antigos romanos, como Homero para os gregos. Os participantes das *Saturnais* de Macrôbio afirmam de comum acordo que Virgílio tinha o mesmo valor como orador e como poeta (*Vergilium non minus oratorem quam poetam habendum, in quo et tanta orandi disciplina et tam diligens observatio rhetoricae artis ostenderetur*; V, 1, 1)⁵.

O domínio da retórica sobre a poesia manifesta-se ainda, na Idade Média, de formas inteiramente diversas.

3. Sistema do Estilo Medieval

Teoricamente, a *ars dictaminis* compreendia tanto a prosa como a poesia. As artes *dictandi* costumam expor preliminarmente essa definição, mesmo quando tratam apenas do estilo epistolar em prosa. Firma-se, assim, a concepção de que poesia e prosa são duas formas diferentes do discurso. Como a Idade Média conhecia dois sistemas poéticos, o da medição de sílabas ou métrico e o da acentuação ou rítmico, deu-se a divisão da *ars dictaminis* em *dictamina* métricos, rítmicos e prosaicos. Posteriormente impôs-se, como quarta modalidade reconhecida de estilo, a prosa rimada (*mixtum sive compositum*)⁶. Essa divisão pressupõe também que poesia e prosa são discursos artísticos submetidos a regras: a prosa está sujeita ao ritmo e a poesia ao metro (ou ao ritmo e à rima).

A divisão da *ars dictaminis* acarretou a substituição da diáde poesia-prosa por uma tríade ou tétrede. Os limites entre poesia e prosa tornam-se cada vez mais indistintos. Agrava-se ainda a confusão por causa da ambigüidade do conceito própria de "prosa". Em sentido mais lato, define-se a prosa como discurso livre (Isidoro, *Et.*, I, 38, 1). Há, porém, diversos níveis de prosa. A mais nobre é a forma que desde Norden vem sendo denominada "prosa artística". A denominação

5. "Virgílio deve ser considerado orador não menos do que poeta, por se encontrarem nele tamanha ciência oratória e uma observação tão diligente da arte retórica."

6. Assim chamada por Tomás de Cápua (cerca de 1230). Prosa rimada é a "prosa comum, cujos membros da oração ou *cola*, limitados pelas pausas da leitura, são rimados no fim do *colon*" (K. Polheim, *Die lateinische Reimprosa*, 1925, IX). (*Colon*, plural *cola*, palavra grega que significa, em retórica, membro ou cláusula de uma sentença. - N. do T.)

antiga era *rhetoricus sermo* (em Sédúlio) ou *eloquentiae prosa*. Assim define Isidoro o estilo de Isaías. Enódio usa, para designar a prosa artística, a significativa expressão *fabricata latinitas*. Mas pouco se observou até agora que, ao lado da prosa artística, causa de grande dispêndio de tempo, energia e erudição, havia também uma prosa simples, destinada às comunicações objetivas. Já Sêneca recomendava (*Epístola XL*, 4) fosse a língua dos filósofos *incomposita⁷ et simplex*; Plínio queixa-se (*Ep.*, I, 10) de que a premência dos negócios o constrange a enviar cartas desprovidas de forma literária (*inlitteratissimas litteras*). A prosa simples era inevitável quando havia urgência, e Jerônimo a denominava *subita dictandi audacia*, em contraste com a *elucubrata scribendi diligentia* (*PL*, 26, 200). Agostinho dedica-se à *communis loquendi consuetudo*, que também chama de *sermo usitatus et simplex*. Compreendem-no eruditos e não-eruditos (*PL*, 34, 173). Enódio distingue entre *sermo simplex* e *sermo artifex*, dizendo também *plana e artifex locutio⁸*. A mesma diferença estabelece Aldhelm (*cursim pedetemptim, non garrulo verborum sirenitate*)⁹. Torna-se, pois, a linguagem de cunho artístico, a partir do século V, mais e mais artificial, até que finalmente só a compreendem os eruditos. Quem alimentava a esperança de contar com um vasto público leitor e precisava dominar um assunto extenso não podia servir-se desse meio, tendo de escolher o *sermo simplex*, aproximado da fala cotidiana. Assim se deve entender uma passagem muito citada do prólogo da *História dos Francos*, de Gregório de Tours. Quando Gregório afirma não haver *grammaticus qui haec aut stilo prosaico aut metrico depingeret versu* ("nenhum literato que descreva estas coisas em prosa artística ou em versos metrificados") e ele próprio escreve *inculto effatu* ("incultamente"; falsa modéstia!), quer apenas dizer que, na composição de sua obra, se aproximou da fala cotidiana¹⁰, em contraste com o retórico latim artístico de seu contemporâneo Fortunato. Um historiador não podia proceder de outro modo. Disso não se deduz "fosse a extensão de seus conhecimentos literários bastante limitada"¹¹. Traube refere-se à passagem como "grandiosa" e acrescenta: "Devem-se tais desculpas ao estilo; tais incriminações e desprezos aparentes ou rejeições da gramática não passam de artificios retóricos". Gregório chegara ao auge da erudição de seu tempo, e sua queixa, tantas vezes citada, sobre a falta de

7. Corresponde ao grego ἀτεχνίτευτος.

8. Enódio, ed. Hartel, 521, 18; 93, 26; 405, 24; 58, 18-23.

9. "Correndo, pé ante pé, sem o estrépito garrulo da verbosidade." - Aldhelm, ed. Elwald, 478, 3 e ss. Cf. M. Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, 295.

10. Ele emprega "um latim realístico, hesitante entre a língua do povo e a língua da escola" (E. Löfstedt, *Syntactica*, II, 1933, 365).

11. Manitius, I, 217.

"gramáticos" não deve ser considerada precipitadamente como um testemunho histórico do obscurecimento da Idade Média. O próprio Fortunato, na dedicatória de seus escritos ao papa Gregório, o Grande, julgou de seu dever alegar "inexperiência" (*imperitia mea*), expressão que substitui as fórmulas usuais de "minha modesta pessoa", "minha mediocridade".

Em princípios da Idade Média, emprega-se também o termo prosa no sentido de "poema rítmico". Nesse gênero, distinguem-se igualmente diversos níveis. Num poema, datado talvez de 698, do Reino da Lombardia, declara o autor não dominar a métrica e por isso escreve "em prosa como um discurso" (*scripsi per prosa ut oratiunculam; Poetae*, IV, 731, estr. 18). Trata-se do texto mais antigo em que a palavra *prosa* é aplicada à poesia. O poema em apreço não pode, todavia, ser acomodado a nenhum esquema rítmico, e usou-se o vocábulo "prosa" na falta de outro. Acha-se mais ou menos a meio caminho da significação de "poesia rítmica". A "transição" efetua-se numa poesia regularmente constituída de versos de quinze sílabas, do século VIII ou do IX, e qualificada de *prosa compositum* (*Poetae*, I, 79)¹².

O emprego da palavra *prosa* para designar poesia recebeu novo campo de aplicação com o invento da seqüência no século VIII. Seqüência, originariamente, é termo musical e significa a melodia artificialmente prolongada com que foi alongado o *a final* no *Aleluia* da missa. Adaptava-se a série de notas (*sequentia*) sem palavras a um texto, "que contava tantas sílabas quantos tons tinha o trecho correspondente da melodia; esse texto naturalmente não era poesia métrica nem rítmica, mas simples prosa, e na França era e é como tal designado" (Strecker). O desenvolvimento posterior obedece ao seguinte processo: em princípio, passa-se a dotar a *sequentia* inteira de um texto; e finalmente novas melodias, com os respectivos textos, são criadas simultaneamente. "Como as seqüências eram cantadas por dois semicoros, repetindo o segundo a melodia do primeiro, tornou-se uma característica da nova forma poética a correspondência isossilábica entre duas seções do texto em prosa, pois os dois trechos deviam contar igual número de sílabas. A inovação foi de extraordinária importância, porque representava uma primeira tentativa de libertação do jugo métrico e rítmico, preceitos acessíveis a poucos"¹³.

12. Ensina Wilhelm Meyer: "Os versos da... poesia rítmica são prosa com uma cadência final" (III, 12). Isso equivale a suprimir a diferença que existe entre o sistema rítmico regular e o irregular. Cf. também W. Meyer, II, 183 n.

13. Karl Strecker, em Merker-Stammier, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, II, 1926/1928, coluna 391 b.

A seqüência constitui, pois, a origem da lírica moderna, oriunda do espírito da música.

Se lançarmos um olhar sobre a evolução, logo veremos que a divisão tripartite da *ars dictaminis* não oferece um quadro completo da diversidade das formas artísticas da linguagem na Idade Média. O *dictamen prosaicum* é prosa artística. Mas a prosa "simples" (*sermo simplex*) permanece naturalmente como o veículo normal para cartas, crônicas, histórias, ciência e hagiografia. Além disso, existe a já mencionada prosa rítmica e, finalmente, a prosa mista, isto é, textos em que a prosa alterna com intermédios poéticos. São chamados *prosimetra*¹⁴. Acrescente-se ainda a poesia métrica e a rítmica.

O quadro torna-se, porém, muito mais variado com a introdução dos finais rítmicos de frase na prosa artística. A antiga prosa artística obedecia a leis métricas (isto é, a escansão de sílabas) no final das frases. No fim da Antiguidade, o final de sentença passou de métrico para rítmico (acentuado) e foi chamado *cursus*. Desde o século VIII, o *cursus* degenerara. No fim do século XI foi renovado pela cúria papal, relacionado, aliás, com o estilo epistolar de Leão, o Grande: daí as denominações *leoninus cursus* e *leonitas*, que também fornecem o nome dos tão populares hexâmetros com rima interna (*versus leonini*)¹⁵. Que do *cursus leoninus* se pudesse chegar à denominação do hexâmetro com rima interna é mais um fato a confirmar a observação de que na Idade Média facilmente se confundem ou se trocam os termos poesia e prosa. Significativo testemunho oferece, a respeito, a *Poetria* de João de Garlandia, que distingue três estilos poéticos e quatro estilos "modernos" de prosa¹⁶.

Característico do sentimento artístico - não formulado, mas vivo - da Idade Média é o gosto de combinar e cruzar esses estilos. Uma das combinações é o *prosimetrum* proveniente do fim da Antiguidade (Mênipo de Gábara, as sátiras menipeias de Varrão, Petrónio, Marciano Capela, Boécio), em que os intermédios em verso devem ser de diferentes medidas (polimétricos). A rima e a prosa cruzam-se na prosa rítmica.

Particularmente encantador é o cruzamento da métrica e da rima no hexâmetro com rima interna, o *versus leoninus* acima mencionado. Exemplo:

14. Cf. F. Dornseiff em *Zs. f. d. alttestamentliche Wissenschaft*, 11, 1934, 74.

15. Indicação de Carl Erdmann (*Corona quereña*, 16 e ss.).

16. *Stilus gregorianus, tullianus, hilarianus, ysidorianus*. João faz a tentativa de distingui-los segundo os finais das cláusulas, mas não a leva a cabo: *In stilo tulliano non est observanda pedum cadentia, sed dictionum et sententiarum coloratio; quo stylo ununtur vates prosayce scribentes...* ("No estilo tuliano deve-se observar, não a cadência dos pés, mas a coloração das palavras e das sentenças; usam-no os poetas que escrevem em prosa.") "Poetas que escrevem em prosa." Doutrina extremamente desconcertante em que o discípulo dificilmente se orientava (*RF*, 13, 1902, 928).

*Lucifer ut stellis, sic es praelata puellis*¹⁷.

Esse efeito pode elevar-se a uma espécie de sussurro grandioso no hexâmetro rimado aos pares, com dupla rima interna, como no poema de Bernardo de Morlas sobre o Juízo Final e o paraíso:

*Hora novissima, tempora pessima sunt, vigilemus.
Ecce minaciter imminet arbiter ille supremus:
Imminet, imminet, ut mala terminet, aequa coronet,
Recta remuneret, anxia liberet, aethera donet...
Patria splendida terraque florida, libera spinis,
Danda fidelibus est ibi civibus, hic peregrinis*¹⁸.

A rítmica e a métrica cruzam-se na chamada "estrofe goliardesca com *auctoritas*", união de três versos amétricos com um verso clássico, geralmente hexâmetro ou pentâmetro, de igual rima. Dou como exemplo uma estrofe de Walter de Châtillon sobre os vícios do clero:

*A prelati defluunt vitiorum rivi,
Et tantum pauperibus irascuntur divi;
Impletur versiculus illius lascivi:
Quicquid delirant reges, plectuntur Achivi*¹⁹.

Ocorrem transições entre a métrica e a rítmica²⁰. Está nesse caso a mescla, tão popular na França e na Alemanha dos séculos XI ao XIII, de versos em língua vulgar e latim. Todas essas combinações e transições refletem o mesmo sentimento. Não logram dissimular a alegria pueril do jogo e do cromatismo. Essa inclinação para o cruzamento das formas corresponde, quanto ao conteúdo, à tão popular mistura, na Idade Média, de gracejo e seriedade, e mesmo do sagrado e do burlesco²¹.

Compreende-se, do exposto, que a Idade Média não possuía palavra para designar ao mesmo tempo a poesia métrica e a rítmica. O termo *poesis* não era

17. "Como Vênus sobre as demais estrelas, tu te elevas sobre as demais donzelas."

18. "É a última hora, péssimo é o tempo, vigiemos. Aproxima-se, ameaçador, o juiz supremo: aproxima-se para dar fim ao mal, coroar a justiça, recompensar a equidade, livrar da ansiedade, oferecer o céu... Pátria radiante, terra de flores, livre de espinhos, será oferecida aos crentes. Lá são eles cidadãos, aqui peregrinos."

19. "Dos prelados correm rios de vício, mas os deuses só se irritam com os pobres. Cumpre-se o verso daquele poeta brincalhão: Por mais que os reis delirem, são os laicos que sofrem."

20. Cf. *Poetae*, III, 674, 1032.

21. *Vet infra*, Excurso IV.

adequado, porque na teoria antiga, para nós representada por Lucílio (fr. 339 e ss.), entendia-se por *poesis* um poema extenso (*Iliada*, Ênio) e por *poema* uma pequena produção poética²². Essa terminologia corresponde ao verso final do *Waltharius*:

*Haec est Waltharii poesis. Vos salvet Jesus*²³.

Aliás, *poesis*, *poema*, *poética*, *poeta* aparecem pouco na Idade Média, quando a poesia não era reconhecida como arte independente. Para *dichten* ("compor poesia") não havia absolutamente nenhuma palavra na Idade Média. "Poesia métrica", "poema métrico", "metrificar" são assim parafraseados: *metrica facundia*; *metrica dicta*; *textus per dicta poetica scriptus*; *dictum metrico modulamine perscriptum*; *versibus digerere*; *lyrico pede boare*; *poetico cothurno gesta comere*; *metrica amussi* ("régua", "esquadro") *depingere*; *metrorum versibus explanare*; *metricare*²⁴. "Fazer versos" pode ser interpretado por *ponere* (*Poetae*, IV, 357, 30, cujo comentário alude ao *reponere* de Horácio, *A. P.*, 120, e de Juvenal, I, 1). O autor de poemas métricos chama-se *versificus metricae artis peritia praeditus*; *dictor*; *positor*; *compositor*²⁵. Ao lado de *poesis* surge, por volta de 1150, a palavra *poetria*, que sobrevive no inglês *poetry* e na *deutsche Poeterey* de Opitz. Pretendeu-se ver nessa palavra um novo conceito da poesia. Mas a verdade é muito diferente. Em grego "poetisa" é ποιήτρια. Nesse sentido, a palavra, latinizada como *poetria*, aparece ocasionalmente em Cícero, Ovídio, Pérsio e, pelo menos uma vez, em Marciano Capela (§ 809, Dick, p. 427, 14). Vê-se, a julgar pelo aparato de variantes, que essa palavra rara nem sempre foi compreendida, tendo sido tomada por muitos leitores como "poesia". Assim a emprega Odo de Cluny († 942) em seu poema didático *Occupatio*, verso 1219. O Arquipoeta (por volta de 1160-65) usa-a com frequência no sentido de "poesia" e "poema". Como terceira significação sobrevém "poética". A *ars poetica* de Horácio é comumente denominada *poetria*. Galfredo de Vinsauf, autor da *Poetria nova* (cerca de 1210), quer dizer apenas, com esse título, que propõe uma nova poética. No mesmo sentido costumava-se denominar a *De inventione* de Cícero *Rhetorica vetus* ou *prima* ou *prior*; a *Rhetorica ad Herennium*, ao contrário, era denominada *Rhetorica nova* ou *secunda* ou *posterior*. Não só isso: encontramos em oposição, na jurisprudência,

22. Ver *infra*, Excurso V.

23. "Esta é a poesia de Valtário. Cristo vos salve."

24. Aldhelm, ed. Ehwald, 232, 4; *Poetae*, IV, 964; *Poetae*, V, 263; Froumund, ed. Strecker, 133, 37; Fortunato, ed. Leo, 293, 93; *Poetae*, I, 468, 132; Ermenrich an Grimald, *MG. Ep.*, V, 566, 30; *Poetae*, V, 63, 267; *Poetae*, I, 95, 1. Odo de Cluny, *Occupatio, praef.* a I, verso 19.

25. Aldhelm, 75, 21; *Poetae*, II, 464, 1421; *Poetae*, IV, 78, 1; prefácio a *Heliand*.

Digestum vetus e *Digestum novum*; no estudo de Aristóteles, *Metaphysica vetus* e *Metaphysica nova*, *Ethica vetus* e *Ethica nova*, *Logica vetus* e *Logica nova*²⁶. Evidentemente há, nesse sistema de paralelismos, uma alusão aos dois Testamentos da Bíblia. Pode-se encontrar a explicação em Isidoro (*Et.*, VI, 1, 1): *vetus testamentum ideo dicitur, quia veniente novo cessavit*²⁷. Além disso ele cita II Cor., 5:7: *vetera transierunt, ecce facta sunt omnia nova*. Precisamente a essas palavras se referem os representantes da "nova poética"²⁸. "As coisas velhas já passaram; eis que tudo se tornou novo": essa era a consciência cultural da época de transição por volta de 1200. Simultaneamente à *poetria* aparece um vocábulo novo para significar "fazer versos" – *poetari* (também *poetare*). Prisciano acima-a de obsoleta. Aparece também uma vez em Ausônio (*ineptia poetandi*; Schenkl, p. 121, nº 1, 6). Na *Ars versificatoria* de Mateus de Vendôme (composta em cerca de 1170) recomenda-se o emprego de palavras raras (Faral, p. 163). A essa moda se deve atribuir a volta de *poetari* bem como de *poetria*. *Poetari* se encontra em Walter Map (*De nugis curialium*, James, 13, 1 e ss.); Dante usou-a frequentemente no *De vulgari eloquentia* e numa ocasião usa o "preciosismo" *poire*²⁹.

4. O Discurso Forense, Político e Panegírico na Poesia Medieval

Devemos perguntar-nos agora se a concepção retórica da poesia assimilou algo da antiga divisão da *materia artis* em discurso forense, político e panegírico. Embora as "poéticas" francesas dos séculos XII e XIII muito se tenham emancipado do antigo sistema, este permanecia ao alcance dos leitores nas obras de Cícero, de Sêneca, o Antigo, e de Quintiliano. Mesmo durante os séculos mais obscuros, não desapareceu inteiramente o interesse pelo discurso forense no país que, na Antiguidade romana e, depois, na "Renascença do século XII", era o baluarte da jurisprudência: a Itália. Por volta do ano 900, o gramático Eugênio Vulgário escreveu em Nápoles um poema didático sobre a retórica forense em vinte hexâmetros (*Poetae*, IV, 426, nº XXI). Cerca de 1050, Anselmo de Besate falava, em sua *Retorimachia*, da discussão de um caso litigioso fictício. Só na Itália se aliava, então, o estudo do direito com o da gramática e da retórica³⁰. Vimos, há pouco, o

26. Cícero: Schanz-Hosius, I, 589; *Digestum*: Paul Kretschmar em *Zeitschrift der Savigny-Stiftung, Rom. Abt.*, 58, 1938, 210; *Metaphysica e Ethica*: Überweg-Geyer, 345 e 347; *Logica*: Duckett, 161.

27. "Chama-se Velho Testamento porque perdeu o efeito com o advento do Novo."

28. Faral, 181.

29. Na *Segunda Écloga*, verso 97.

30. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendland*, II, 69-71.

panegírico acadêmico³¹ de um jurista italiano (proferido provavelmente em 1186). Já na Roma da época imperial, o discurso forense descera à condição de exercício retórico. Inventavam-se casos litigiosos (*controversiae*) que nada tinham a ver com a realidade. Pressupunha-se um direito imaginário e até leis fictícias. A introdução de piratas e mágicos devia realçar o encanto do fantástico. Na escola versavam-se os mesmos temas em forma poética. Algumas dessas obras chegaram até nós³². Na Idade Média esses litígios simulados eram concebidos como relatos novelescos. As *Controversiae* de Sêneca, o Antigo, são a fonte principal da coleção de *Gesta Romanorum*³³, tão popular na Idade Média. Muitos sobreviveram por mais tempo ainda. Um romance de Mlle de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641), baseia-se na *Controversia de archipiratae filia* (I, 6) de Sêneca. Uma novela em versos, que remonta a um discurso escolar (*declamatio*) de Quintiliano, é o *Mathematicus* ("Astrólogo"), incluído entre as obras de Hildebert³⁴. Desde a época de Nero, o discurso político passa por transformação semelhante à do discurso forense, tornando-se deliberativo fictício (*suasoria* ou *deliberativa*)³⁵. Questões de interesse geral eram discutidas, como a de saber se devemos ou não casar³⁶. Na Idade Média, sob a alegação da maldade das mulheres, prevalece a resposta negativa, daí resultando um discurso persuasivo (*dissuasio*). Um destes (*Dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat*), que se encontra na variegada coleção de anedotas de Walter Map, "Recreios dos Cortesãos" (*De nugis curialium*, cerca de 1190), circulava também separadamente e era muito popular; possuímos cinco comentários escolásticos sobre ele.

O discurso laudatório influenciou com muito mais vigor sobre a poesia medieval. Seu objetivo principal é o elogio. A parte respectiva da retórica foi sistematicamente desenvolvida no último período da sofística. Como objetos de elogio, conheceu essa época deuses, homens, países, cidades, animais, plantas (loureiro, oliveira, roseira), estações do ano, virtudes, artes e profissões. A simples enumeração já deixa entrever

31. Publicado por Hermann Kantorowicz no *Journal of the Warburg Institute*, II (1938-39), 22 e ss.

32. Por exemplo, *Anthologia latina*, nº 21, nº 198. Dracônio, *Romulea*, 5.

33. Ludwig Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, II^o, 205.

34. Segundo Bliemetzrieder, *Adelard von Bath* (1935), 224 e ss., o autor seria Bernardo Silvestre. Assim também julga Faral em *Studi medievali*, 1936, 77. Encontra-se outro discurso forense em verso em *PL*, 171, 1400 B e ss. (segundo Hauréau, obra de Serlo de Wilton).

35. Ver Cap. IV, § 3.

36. Dessa questão já trata a filosofia popular estoica (Hérocles, Dion Crisóstomo e outros), cujos argumentos adotou Jerônimo em sua obra *Adversus Jovinianum*. Cf. P. de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne*³, 1947, 542 e ss. Ao escrito de Jerônimo e *Dissuasio Valerii* de Walter Map alude Chaucer (*The Wife of Bath's Prologue*, 671 e ss.). A obra mais expressamente misógina da Idade Média são as *Lamentationes Matheoli* (século XIII); cf. Gröber, *Grundriss*, II, 431. O debate sobre a mulher e o casamento é um dos temas centrais do *Tiers livre* de Rabelais (cf. Georges Lote, *La vie et l'oeuvre de François Rabelais*, 1938, 140 e ss.).

quão de perto se tocavam a poesia e a retórica panegírica. Um dos mais importantes autores de tratados didáticos de retórica, Hermógenes de Tarso (nascido em 161 d. C.), definia a poesia como panegírico e acrescentava que ela é "o mais panegírico de todos os *logoi*" (ed. Rabe, 389, 7). Embora Isidoro condenasse o estilo panegírico como invenção do leviano e mentiroso povo grego (*Et.*, VI, 8, 7), já em seu tempo e por toda a Idade Média havia grande necessidade de poemas laudatórios ou que glorificassem os magnatas seculares e eclesiásticos. Na sociedade da corte merovíngia, Fortunato queimava incenso em seus versos a condes, duques e príncipes. Reclamavam também esse tributo os carolíngios e, mais tarde, todos os príncipes, arcebispos, bispos e abades.

Os poetas carolíngios conheciam a palavra *panegyricus*³⁷:

*Materie fandi series panegyrica abundat*³⁸.

Ermenrich de Ellwangen (*MG Scriptores*, XV, 156, 39) compreendia por panegírico o conjunto da poesia pagã. O autor desconhecido das *Gesta Berengarii imperatoris* (entre 915 e 924) denomina sua obra, no título, de *Panegyricon* (*Poetae*, IV, 357). Da mesma maneira um anônimo do século XII, numa homenagem (*NA*, 2, 392, 37):

*Dum tibi, dulcis homo, breviter panegyrica promo,
Contige nobiscum vernos flores et hibiscum*³⁹.

Mas com muito maior freqüência aparece em latim: *laus, laudes, praeconia*, já na poesia pagã do fim da Antiguidade. Na leitura de poemas medievais, o crítico deve observar se a palavra *laus* é usada em sentido geral ou como termo técnico retórico-poético, que é o caso, por exemplo, não só na *Laus temporum quattuor* e na *Laus omnium mensuum* (Buecheler-Riese, *Anthologia latina*, nº 116 e 117), mas também no poema didático de Esmaragdó sobre a gramática (*Poetae*, I, 615, XV):

*Partibus inferior iacet interiectio cunctis,
Ultima namque sedet et sine laude manet*⁴⁰.

37. Aparece também como *panegyricus* e *panegyricus*.

38. "O gênero panegírico abunda em assuntos." (*Poetae*, III, 628, 427.)

39. "Enquanto, homem querido, te faço um breve panegírico, vem colher comigo as flores da primavera e o hibisco."

40. "Triste é o destino da interjeição, pois ocupa o lugar mais baixo entre todas as partes da oração e ninguém a louva." Na passagem do latim para o francês, desapareceu a penúltima sílaba dos proparoxítonos. Mallarmé ficou tão impressionado com isso, que escreveu um poema em prosa sobre a "Morte da penúltima" (*Le démon de l'analogie* em *Divagations*). Assim conclui: *Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième*. A gramática

Essa passagem liga-se a um contexto maior, se nos ficar claro que os elementos estilísticos do panegírico podem encontrar-se em todos os gêneros e em todos os temas da poesia; a tendência é de grande importância para a compreensão da literatura medieval. Observemos alguns exemplos. Poder-se-ia pensar que o louvor a Deus tenha origem puramente bíblica. Lemos em Dracôncio, *De laudibus dei* (III, 735 e ss.):

*Servatum reparare iube pietate sueta,
Ut merear cantare tuas per carmina laudes.
Quamvis nemo tua praeconia congrua dixit
Aut unquam dicturus erit, nam formula laudis
Temporibus tribus ire solet, tu temporis experts⁴¹.*

Para bem compreender esse trecho, é preciso lembrar que, no caso do panegírico a seres humanos, a técnica (*formula laudis*) prescrevia a gloriosa exaltação dos antepassados, dos feitos da juventude e da idade viril. Deviam, pois, ser tomados em consideração três espaços de tempo (*temporibus tribus*). Ensina o retórico Empório (século V): *laudatur aliquis ex his quae sunt ante ipsum, quae in ipso quaeque post ipsum. Ante ipsum, ut genus et patria... in ipso, ut nomen, ut educatio, ut institutio, ut corporis species, ut ordo factorum: post eum, ut ipse exitus vitae, ut existimatio mortuum consecuta⁴²*. Essa idéia passou a Isidoro (*Et.*, II, 4,5). Não se pode aplicar este esquema a Deus, pois ele está fora do tempo (*temporis experts*). Frequentemente se encontra também o cruzamento de elementos panegíricos e eclesiásticos nas vidas metrificadas de santos, que, no mais, têm sua tópica própria.

Encontramos uma ligação imediata, nos panegíricos de cidades e países, entre a *epideixis* antiga e a poesia medieval. Já na poesia romana são, como se sabe, muito populares as *laudes Italiae* e as *laudes Romae*⁴³. Prescrições para o panegírico de cidades foram elaboradas minuciosamente pela teoria do fim da Antiguidade⁴⁴. Tratava-se inicialmente da localização da cidade, em seguida mencionavam-se todas as suas qualidades, sem descuidar de sua importância para

também conhece tragédias.

41. "Com tua costumeira piedade manda-me separar o que guardei para que eu mereça cantar teus louvores em meus cantos, embora ninguém tenha ainda feito elogios dignos de ti, nem venha a fazer, pois a fórmula do louvor costuma processar-se em três tempos e tu estás acima do tempo."
42. "Qualquer um deve ser louvado pelo que há antes dele, nele e depois dele. Antes dele, como a família e a pátria, nele, como o nome, a educação, a instrução, a beleza do corpo, a sucessão de seus feitos; depois dele, como a conclusão de sua vida, a opinião que o segue depois de morto." (Jahn, 567.)
43. Em Estácio (*Silvae*, III, 5, 78-104) encontramos umas *Laudes Neapolis*.
44. Pormenores em Th. C. Burgess, em *Studies in Classical Philology*, Chicago, III, 1902, 89-248, e em Gementz, *Laudes Romae*, Rostock, 1918.

o cultivo da arte e da ciência. Na Idade Média este último *topos* adquiriu um sentido eclesiástico. Agora formam a glória máxima de uma cidade seus mártires (e suas relíquias), seus santos, seus príncipes da Igreja e seus teólogos.

Num *rhythmus* lombardo sobre Milão⁴⁵, são celebrados: 1) a localização numa planície fértil; 2) as muralhas, torres e portões; 3) o fórum⁴⁶, o calçamento das ruas, as termas; 4) as igrejas; 5) a piedade dos habitantes; 6) os túmulos de santos; 7) Ambrósio e os bispos posteriores; 8) o cultivo da ciência, arte e liturgia; 9) a prosperidade e a caridade dos habitantes; 10) o governo do rei Liutprando († 744); 11) o arcebispo Teodoro II († 735); 12) as façanhas dos cidadãos na luta contra os infiéis. A maioria desses *topoi* corresponde diretamente ou *mutatis mutandis* às antigas prescrições para o panegírico de cidades. Mas aqui o antigo discurso panegírico se tornou uma vigorosa e metódica declaração do orgulho cívico italiano no princípio da Idade Média. São afins os *Versus de Verona* (*Poetae*, I, 119, compostos por volta de 810), nos quais (estr. 8) o piedoso autor se admira de que os pagãos - *mali homines* - pudessem construir edifícios tão belos. Precisamente da Itália, onde somente a tradição das cidades romanas sobreviveu por toda a Idade Média, é que conservamos poesias laudatórias, algumas das quais são verdadeiras pérolas da poesia medieval.

A teoria e a prática da Antiguidade ofereceram também algumas prescrições para o panegírico de países. Significativa veio a ser, depois, a *laus Spaniae* com que Isidoro abre sua crônica, criando assim uma tradição nacional espanhola⁴⁷. Isidoro se inspirou na antiga descrição e história dos países, e ela, por sua vez, serviu de base não só para os historiadores como também para os poetas épicos medievais. Abrir uma poesia narrativa com o panegírico de cidades ou países tornou-se um uso que parece ainda raramente observado. Representa um cruzamento do panegírico com a epopéia. Como exemplo primitivo serve o poema de Alcuino, *De sanctis Euboricensis ecclesiae* (*Poetae*, I, 170, 16 e ss.). Com um elogio de Auxerre começa a *Vida de Germano* de Heiric (*Poetae*, III, 438); com um elogio da Hungria e dos hunos o *Waltharius*; com um elogio de Paris a poesia histórica de Abbo de Saint-Germain (*Poetae*, IV, 19, 1 e ss.); com um elogio da Inglaterra a poesia de Letald de Micy (fim do século X) sobre o pescador Swithin⁴⁸. Encontramos um elogio da Espanha como digressão (estr. 144 e ss.) no *Poema de Fernán González* (cerca de 1250). Frequente em toda parte está, naturalmente, o

45. *Poetae*, I, 24. Composto pouco depois de 738 (L. Traube, *Karolingische Dichtungen*, 1888, 114).

46. Na estr. 6, 1, Traube lê *forti*.

47. Gifford Davis em *Hispanic Review*, 1935, 149 e ss. - Stach (*Hist. Vjft.*, 30, 1935, 429, n. 22) duvida da autoria de Isidoro; segundo W. Levison (por carta) com razões insuficientes.

48. Edit. por Wilmar em *Studi medievali*, 9 (1936), 193 e ss.

elogio do soberano, cuja tópica exige um estudo especial. Como o panegírico do país, ele pode entrar na epopéia – exemplo: poema *Karolus Magnus et Leo papa* (*Poetae*, I, 316)⁴⁹ – tanto como na écloga⁵⁰ e na elegia fúnebre⁵¹. No gênero da écloga, o irlandês Dungal intercala um elogio da poesia no estilo dos antigos panegíricos, coisa muito rara na Idade Média. Quando as coisas devem ser louvadas, escolhem-se as virtudes (Aldhelm, *De virginitate*; Milo, *De sobrietate* e semelhantes), e não as artes.

A influência do estilo panegírico atinge também a lírica. A maioria dos temas líricos, que o poeta moderno “cria” a partir de sua “vivência”, já está incluída na lista dos *topoi* epidicticos elaborada pela teoria literária do fim da Antiguidade. Eram matéria de exercício retórico. Como tais são também empregados no ensino medieval da poesia. Podemos comprová-lo, às vezes, pelas circunstâncias exteriores; possuímos, por exemplo, duas descrições do inverno que apresentam as mesmas rimas finais. Estas foram, pois, impostas e ambas as versões são exercícios escolares⁵². Do caráter retórico da poesia da Idade Média resulta que, na interpretação de uma poesia, não devemos questionar a “vivência” em que ela se apóia, mas o objeto de que se trata, o que resiste a fazer o crítico moderno, sobretudo se tem de analisar poemas sobre a primavera, o rouxinol ou a andorinha. E, no entanto, esses eram precisamente temas prescritos pela retórica. Assim, por exemplo, o tratado do Pseudo-Demétrio, *De elocutione* (composto por volta do ano 100 d. C.), na seção sobre o caráter do estilo “amável” (*charientismos*), menciona como temas especialmente adequados os jardins, as andorinhas e o amor. Grande influência exerceram os *Progymnasmata* (exercícios retóricos preliminares) de Hermógenes, traduzidos pelo gramático Prisciano com o título de *Praeexercitamina* e, desse modo, transmitidos à Idade Média. A frequência de poemas sobre andorinhas e rouxinóis⁵³ explica-se por essas recomendações dos manuais de retórica. No poema sobre andorinha⁵⁴, do bispo Radbod de Utrecht, pretende um moderno crítico inglês⁵⁵, amavelmente, encontrar a índole alemã (*das deutsche Gemüt*). Vamos examiná-lo. A andorinha fala em primeira pessoa⁵⁶ e dirige-se ao leitor (verso 19).

49. O fragmento divide-se assim: versos 1-12, exórdio; 13-94, elogio de Carlos; 95-136, sua atividade construtora em Aachen; 137-325, a caça; 326 e seguintes, o papa Leão.

50. Muadwin em *Poetae*, I, 385 e ss.

51. *Poetae*, I, 430, é um bom exemplo (*formam laudis describere*, verso 7).

52. W. Meyer, *GGN*, 1907, 237.

53. Por exemplo, *Poetae latini minores*, Bachrens, IV, p. 206; V, 363 e 368. – Eugênio de Toledo em A. h., 50, p. 89. – Aleuino, *Poetae*, I, 274. – Fulberto de Chartres (Cf. Manitius, II, 690). – Outros exemplos em Strecker, *Carm. Cant.*, p. 32. – Farta coleção de passagens da literatura antiga em Burgess, 188 e ss.

54. *Poetae*, IV, 172 e s.

55. Raby, *Secular Latin Poetry...*, I, 1934, 250.

56. A peça é também uma *conformatio* (quando rei alicui contra naturam datur persona loquendi, Keil,

Ela trata: 1) da adequada conformação de seu corpo; 2) de sua importância para a agricultura; 3) de suas qualidades medicinais⁵⁷, no que é superior a Pitágoras; 4) de sua arte de construir ninhos; 5) de seu modo de viver. Segue-se 6) a *probatio* de que a existência da andorinha pode servir de instrução ao homem; 7) forma o fecho a *peroratio*: o homem deve obedecer a seu criador. Logo, uma bem-articulada dissertação com adorno erudito e tendência edificante!

Passemos à tópica do panegírico pessoal. Sobre o assunto poder-se-ia escrever todo um livro. Mas aqui, como alhures, só nos limitaremos a apresentar a matéria indispensável para a compreensão e para o prosseguimento de nosso estudo.

5. Os Topoi do Indizível

A raiz dos *topoi* que assim denominamos é a “acentuação da incapacidade de dominar o assunto”. Ocorre em todos os tempos, desde Homero⁵⁸. No panegírico o orador “não encontra palavras” para louvar convenientemente a pessoa homenageada. Este é *topos* corrente no elogio ao soberano (*βασιλικός λόγος*)⁵⁹. Ramifica-se já na Antiguidade o *topos*: “mesmo Homero, Orfeu e outros seriam incapazes de elogiar o homenageado”. A Idade Média acumula nomes de autores célebres que não estariam à altura da tarefa⁶⁰. Pertence também aos *topoi* do indizível a afirmativa de que o autor apresenta apenas um pouco do muito que tem para dizer (*pauca e multis*)⁶¹, encontrada

II, 437, 32).

57. Alusão à celidônia ou erva-de-andorinha. A fonte é Isidoro (*Et.*, XVII, 36): *celandonia idco dicitur vel quod adventu hirundinum videtur erumpere, vel quod pullis hirundinum si oculi auferantur, matres eorum illis ex hac herba mederi dicuntur.* (“Chama-se celidônia ou porque parece brotar quando chegam as andorinhas, ou porque, quando se furam os olhos dos filhos das andorinhas, as mães curam-nos com essa erva, segundo a tradição.”)

58. *Iliada*, II, 488. Cf. W. Schadewalt, *Von Homers Welt und Werk*, 1944, 312, n. 3. – *Eneida*, VI, 625 e s. – Macrobio, *Sat.*, VI, 3, 6. – Dracônio, *De laudibus dei*, III, 568 e ss. (com o aproveitamento de *Eneida*, IV, 181 e ss.), converte o “indizível” em “inumerável”. – *Aliscans*, ed. Guessard e Montaiglon, 150.

59. Burgess, 122. – Elogio de Juliano a Constâncio: Hertlein, p. I, § I – Pacato, em Bachrens, *XII panegyrici latini*², 1911, 90. – Nazário, *ibid.*, 157. – Coripo, *Johannis*, I, 2. – Enódio, Hartel, 509, II, 9. – Dudon, *PL*, 141, 731 A.

60. Walahfrid, *Poetae*, II, 352, 7 e ss. – *Ligurinus*, II, 219. – Benzo de Alba, ed. Pertz, 598, 47 e ss. oferece a fórmula mais rica do *topos* pela enumeração de autores que teriam falhado: Daniel, Túlio, Demóstenes, Maro, Lucano, Estácio, Píndaro, Homero, Horácio, Grílio, Quintiliano, Terêncio. – Foulché-Delbos, *Cancionero Castellano del siglo XV*, II, 83 a. – Mais portmoteiros em *D-Vjft.*, 16, 1938, 471 e s.

61. Virgílio, *Geórgicas*, II, 42 – e *Eneida*, III, 377, ofereceu pontos de partida. – Élio Donato, na carta-dedicatória de seu comentário a Virgílio: *de multis pauca decerpit.* – Prudêncio, *Apotheosis praef.*, I. No texto da obra, verso 704. – Fortunato, ed. Leo, p. 172, XVII, 4. – Coripo, *Johannis*, VIII, 530. – O gramático Clemente: *Poetae*, II, 670, XXIV, 1. – Prólogo aos *Gesta Berengarii*: *Poetae*, IV, 357, 30. – Regino de Prüm, ed. Kurze, I. – Etienne de Bec, *Draco Normannicus, Prooemium*, 56. – E

com particular freqüência nas *vidas de santos* – gênero que apareceu no século V e tinha enorme necessidade de fraseologia panegírica, pois o santo devia ter praticado o maior número possível de milagres. Muitas vezes as vidas de santos consistem na repetição de lugares-comuns. “Não só os motivos de certos relatos passaram de mão em mão”, diz Wilhelm Levison, “como também havia numerosas locuções que se repetiam literalmente incontáveis vezes; e mais de uma vida de santo consiste, em maior ou menor parte, num mosaico de fragmentos destinados à descrição da vida de outros santos”⁶².

Outra forma de valorizar a pessoa homenageada consiste em dizer que todos participam da admiração, das alegrias e tristezas. A arte do autor mostrar-se-á na especificação e desenvolvimento do conceito “todos”. Uma das flores mais raras do estilo retórico era a afirmação de que cada sexo e cada idade festejavam o encomiado, como se houvesse tantos sexos quantas idades. *Omnis sexus et aetas* torna-se fórmula corrente⁶³ que ainda encontramos em Diderot e Manzoni⁶⁴. Mas vai-se ainda além, e há quem ouse afirmar: “Todos os povos, países e tempos enaltecem Fulano”⁶⁵. Do rei Chilperico, como de São Martinho, assegura Fortunato que ele é conhecido até na Índia; e de Santo Hilário: na Índia e em Tule⁶⁶. Ser conhecido na Índia é, evidentemente, o máximo da glória. A Índia, ainda acoplada a Tule, é, na verdade, a região mais remota do mundo (da China pouco se sabia). Servia como *pars pro toto* “ao globo terrestre” inteiro. Essa preferência pela Índia foi atestada por Virgílio. Não predisse ele a Augusto (*Eneida*, VI, 794) que seu domínio se estenderia sobre os indianos? Mas, se o soberano é incapaz de dominar a própria alma, de que lhe serve então “que mesmo a distante Índia trema ante seu poder, que Tule obedeça a suas ordens”? Essa frase é de Boécio (*Consolatio*, III, 5) e encontrou muitos imitadores, entre os quais Fortunato. Do *topos* “todos o enaltecem” podemos derivar um “*topos* da Índia”. A poesia latina da Idade Média o repetiu amíde. Na crônica de Novalis ele é empregado com referência a

plurimis unum diz o lema do selo público dos Estados Unidos, fixado desde 1776.

62. NA, 35, 1910, 220. – São expressões estereotipadas de *mirabilibus praetermissis et quod nullus sermo ad eius omnia opera sufficiat* (“dos milagres esquecidos e de como nenhum discurso poderia bastar-lhe a todas as obras”); *Poetae*, IV, 960.

63. Cf. *Bulletin Du Cange*, 1934, 103. – Exemplos: Júlio Capitolino, *M. Antoninus*, 18, 5; Jerônimo, *Epistola I*; Dracôncio, *De laudibus dei*, III, 394; Coripo, *In laudem Justinii*, III, 40; *Poetae*, I, 67, 31; *ibid.*, 132, 12 ss. e 386, 41.

64. Diderot critica os jesuítas pelo modo como tratavam os índios no Paraguai: *Ils marchaient au milieu d’eux un fouet à la main, et en frappaient indistinctement tout âge et tout sexe* (*Supplément au voyage de Bougainville*). – Manzoni, Cap. IV: *signori d’ogni età e d’ogni sesso*.

65. Merobaudes, ed. Vollmer, 9, 21. – Coripo, *In laudem Justinii*, II, 218. – Fortunato, ed. Leo, 219, 16; 239, 5 e s.

66. Chilperico: Fortunato, ed. Leo, 201, 13 e ss.; Martinho, 296, 48; Hilário, 178, 15.

Waltharius (*MG Scriptores*, VII, 85, 49). Penetrou também na fase posterior da épica francesa antiga. Pede-se ao imperador Carlos que tire de Ganelon uma vingança tal que mesmo na Índia seja contada⁶⁷.

O esquema “*todo o globo terrestre o enaltece*”⁶⁸ firmou-se como *topos*. Frequentemente os poetas carolíngios aplicam-no em relação a Carlos⁶⁹. Trata-se de usual hipóbole retórica, quando os monges de Saint-Quentin afirmam que os feitos de São Quintino foram cantados por todos os povos (*Poetae*, IV, 997, 11). O primeiro historiador dos normandos, Dudon de Saint-Quentin, que escreveu por volta de 1017, diz de um duque normando que sua gesta foi muitas vezes recitada (*historia gestorum eius saepissime recitata*; PL, 141, 657 G). Dudon costuma empregar abundantemente a tópica convencional do panegírico de príncipes. Muitas vezes copia literalmente autores mais antigos, como, por exemplo, Fortunato. A frase citada deve ser uma variante do conhecido *topos*. Quem conhece a avidez que animava os pesquisadores de epopéia do século XIX por “depoimentos da perdida poesia heróica” admira-se de não terem registrado esse “depoimento”, decerto muito indeterminado⁷⁰.

Sobre a antiga poesia heróica germânica, costuma-se considerar como documento o que disse Cassiodoro acerca do godo Gensimundo (Mommsen, *Variae*, 239, 3 e ss.). Gensimundo era servo tão fiel da família Hamal que é digno de ser cantado em todo o globo terrestre (*toto orbe cantabilis*). Rejeitou o trono, dando exemplo de lealdade goda. Celebram-no, por isso, os godos (*ideo eum nostrorum fama concelebrat*), pois “vive sempre nas narrativas quem alguma vez desprezou as coisas mortais” (*vivit semper relationibus, qui quandoque moritura contempsit*). Esta sentença estabelece umnexo causal, e não um fato histórico determinado. Não se deve, pois, escrever, como fez um historiador⁷¹: “A sentença *ideo eum nostrorum fama concelebrat: vivit semper relationibus* prova que Gensimundo é, como tal, efetivamente celebrado”. Aqui a citação foi mal interpretada, omitindo-se a última parte. O menosprezo de tudo o que é transitório, por ser mortal, não se ajusta ao caráter alemão. Com isso não quero negar, de modo algum, que Gensimundo possa ser celebrado – embora a renúncia à dignidade de rei dificilmente enseje uma canção heróica. Quero apenas mostrar que se deve ser prudente na

67. Aymeri de Narbonne, 1284.

68. Mais modesta é a expressão *dignus ubique cani* no epitáfio de um gramático (NA, I, 1876, 181, nº III, 17).

69. *Poetae*, I, 91 e 483, nº XXV, 1; *Poetae*, IV, 1007, nº II, 9 e 1008, 23.

70. A exposição dessa idéia desenvolve-a em meu ensaio *Zur altfranzösischen Epik V*, em ZRPf, 68, 1952, 179 e ss.

71. L. Schmidt, *Geschichte der deutschen Stämme bis zum Ausgang der Völkerwanderung. Die Ostgermanen*, Munique, 1934, 254.

interpretação de tais passagens. O *topos* retórico “todos o enaltecem”, “ele é digno de ser cantado”, passa facilmente à afirmação “há cantos sobre ele”. Um exemplo: escreve o bispo Hildegário de Meaux († 875) em sua *Vida de São Faro de Meaux* († 672), a respeito de um triunfo de Clotário, rei dos francos, sobre os saxônios, que *ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora*⁷². Não é só isso! Hildegário é capaz de citar o princípio e o fim do poema latino sobre Clotário. Um irrefutável depoimento de canto heroico merovingio. Infelizmente a crítica histórica provou, fora de dúvida, que todo o relato é uma falsificação. Hildegário apenas fez frutificar o popular *topos*. É, pois, o precursor das falsificações daqueles monges do século XI que fizeram do conde Guilherme de Toulouse († 812) um santo milagroso. O bravo falsificador de Meaux desorientou gerações de pesquisadores de epopeias⁷³.

6. “Sobrepujamento”

Se uma pessoa ou coisa deve ser “louvada”, é preciso mostrar que ela supera tudo o que lhe é semelhante, servindo-se, para esse fim, de uma forma especial de comparar⁷⁴ que denomino “sobrepujamento” (*Überbietung*). Para provar a superioridade e até a unicidade do homem ou do objeto elogiados, fixemo-nos na comparação com os casos famosos tradicionais. Dentro da poesia latina, Estácio fez desse tópico uma verdadeira mania; no epitalâmio para Estela e Violentila, ele renuncia à comparação com as “mentirosas” lendas dos deuses e declara que o noivo sobrepuja todos os exemplos tradicionais de amor. A *villa* de Manílio Vopisco “sobrepuja” os jardins de Alcino. As festas de Domiciano “sobrepujam” a idade de ouro⁷⁵. Como fórmula de sobrepujamento, prefere Estácio a locução “agora... que ceda” (*cedat nunc*)⁷⁶.

Desde Estácio, o *topos* panegírico do sobrepujamento – bem como a fórmula *cedat* – converte-se em permanente elemento do estilo. Virtuoso do “sobrepujamento” é Claudiano. Estilicão sobrepuja Perseu e Hércules, aliás toda a Antiguidade: *taceat superata vetustas (Contra Rufinum, I, 280 e ss.)*⁷⁷. Seguem-se-lhe Sidônio e Fortunato⁷⁸. Diz uma apreciada lisonja que o homenageado (ou a homenageada) suplanta os deuses⁷⁹. A beleza da paisagem pode também ser assinalada pelo “sobrepujamento”. Segundo Ausônio (*Mosella, 287 e ss.*), o vale do Mosela é superior ao Helesponto. Ao louvar homens, o sobrepujamento refere-se à força, valentia, sabedoria e outros dons semelhantes⁸⁰.

Temos um caso especial desse *topos* panegírico, muito digno de nota, quando, no elogio póstumo de um poeta ou literato, se diz que seus trabalhos ofuscaram as maiores obras do passado. Já em Estácio encontramos esse motivo. Ele põe Lucano (morto prematuramente) acima de Ênio, de Lucrécio e até de Virgílio (*Silvae, II, 7, 75 e ss.*). É verdade que o mesmo Estácio conclui sua *Tebaida* com palavras de profundo respeito à “divina *Eneida*”, que só de longe imita e cujas pegadas adora. Seria descerto ver contradição nessas duas asserções. Ao sobrepor Lucano a Virgílio, Estácio segue nisto a convenção da poesia panegírica. Quando fala em seu próprio nome, deve homenagear a Virgílio como superior. Louvando um colega, diz Ausônio que os versos da juventude dele sobrepujam as poesias de Simônides (Schenkl, 65, nº 14, 6). Walahfrid Strabo exalta um certo Probo por escrever melhores poemas que Virgílio, Horácio, Nasão, Lucano, Ausônio, Prudêncio, Boécio e Arátor⁸¹. O procedimento perdura em todos os séculos medievais. No estilo panegírico, usam-se os mais audaciosos “sobrepujamentos”; no mais, reconhece-se, agradecidamente, a primazia dos antigos. Assim João de Salisbury também não hesita em festejar hiperbolicamente seu mecenas Thomas Beckett (*Policriticus, Webb, I, 2, 17 e ss.*) dizendo que ele é, espiritualmente, superior a Platão, Quintiliano e outros. Quando, porém, no curso de seus estudos filosóficos, Salisbury coteja antigos e modernos, modifica seu julgamento (*Metalogicon, Webb, 136, 8 e ss.*).

Em conclusão, quero apontar ainda um problema. Precisamente em plena florescência da Idade Média, tiveram os poetas inteira consciência de que podiam objetar contra o “sobrepujamento” ou pelo menos contra seu emprego indiscrimi-

72. “Por causa dessa vitória, um carne publico ressoava pela boca, por assim dizer, de todos entre a gente do campo.”

73. Cf. *ZRPh*, 1944, 248. – Sobre falsificações na Idade Média, cf. W. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, II*, suplemento II.

74. Sobre a relação entre comparação e *enkoinon* (panegírico), ver F. Focke em *Hermes*, 58 (1923), 327 e ss., e especialmente 335 e ss. A expressão técnica helenística para “sobrepujamento” é ὑπεροχή. O emprego sistemático desse artifício começa com Isócrates. Focke acompanha o fenômeno até Plutarco. – Quintiliano, VIII, 4, 9: *amplificatio... quae fit per comparationem, incrementum ex minoribus petit.* (“A ampliação, baseada na comparação, pede aumento aos menores.”)

75. *Silvae*, I, 2, 27; *ibid.*, 90 e 213 e ss.; I, 3, 81 e ss.; I, 6, 39 e ss.

76. *Silvae*, I, 1, 84; I, 3, 83; I, 5, 22; II, 2, 61; II, 7, 75; III, 1, 142; III, 4, 84. – Propércio, II, 34, 65: *cedite, Romant scriptores, cedite Grai.* A fórmula convencional εἴθε está na origem da poesia grega antiga. Cf. O. Weinreich, *Epigrammstudien I* (Heidelberg, 1948), p. 105, n. 1.

77. Outros exemplos: *De consulatu Stilichonis*, I, 97 e ss. e 368 e ss.; *ibid.*, III, 30 e ss.; *De sexto consulatu Honorii*, 331 e ss.

78. Sidônio, c. II, 149 e ss. e 288 e ss.; Fortunato, ed. Leo, 159, 1 e s.

79. Walter Map, *De nugis curialium*, ed. James, p. 136, 31. – *Gesta Friderici metrica*, 1109 e ss.

80. Arquipoeta, Manilius, 29

81. *Poetae*, IV, 1079, nº VIII. – Semelhante afirmação em Sedulio Escoto: *Poetae*, III, 200, nº XXXV, 7. – Notker Bálbulo: *Poetae*, IV, 1097.

nado. Um poeta desconhecido adverte que seu louvor não é hiperbólico, mas corresponde a verdadeiro merecimento:

*Ne quid iperbolice
Dixerim, conspiciere
Nec dubita,
Quin omnis ad merita
Se velit laus optari
Quin omnis indebita
Debeat retractari*⁸².

Será o panegírico hiperbólico moralmente permitido? Esta questão suscitou, por volta de 1140, controvérsia interessante do ponto de vista da história da civilização. O monge cluniacense Pierre de Poitiers dedicara ao abade Pedro, o Venerável, de Cluny, diversos poemas laudatórios em que fizera largo uso do sobrepujamento⁸³. Foi, por isso, atacado. Pedro, o Venerável, defendeu-o numa poesia intitulada "Contra os caluniadores". Argumenta ele (PL, 189, 1005 e ss.): "Seria censurável um poeta por louvar? Então, merecem censura os mais célebres poetas e eruditos. Prescindamos dos pagãos! Jerônimo, Agostinho, Ambrósio, Cipriano, Sidônio e Fortunato dominaram também o estilo panegírico". Sua figura principal é a hipérbole. O estilo hiperbólico foi legitimado pelos autores pagãos, assim como por toda a Bíblia. Renovam-se, assim, ainda ao tempo das Cruzadas, a retórica e a poética bíblicas da primeira cristandade⁸⁴.

Muito mais ainda poderíamos extrair do topos do sobrepujamento, se analisássemos um número maior de exemplos, em vez de apenas indicá-los em notas, como o fizemos, em consideração ao leitor. Desejaria apontar ainda um. Os acontecimentos históricos podem também crescer de importância pelo sobrepujamento. Lucano descreve as fortificações que César estendeu em Dirráquio, em torno do acampamento de Pompeu. Prossegue pateticamente: "Agora, que a lenda antiga glorifique os muros de tijolo de Babilônia..." Wido de Amiens (351 e ss.) registra a batalha de Hastings como a mais importante, "desde que Júlio César venceu Pompeu pelas armas e se apoderou dos muros de Roma". A batalha de Mollwitz (1741), segundo Willibald Alexis⁸⁵, foi celebrada com os seguintes versos:

82. "Para que nada te diga hiperbolicamente, não deixes de considerar que todo louvor quer adaptar-se aos merecimentos, e que todo louvor indevido deve ser retratado"; ZRP, 50, 84, estr. 10.

83. Cf., por exemplo, PL, 189, 50 D. - O final do poema foi publicado pela primeira vez por Dom Wilmart (Revue bénédictine, 51, 54 e ss.).

84. O uso da hipóbole foi defendido mais tarde por Henrique de Avranches (Russel e Heironimus, 119, 13 e ss.). - Na Índia antiga também se discutiu sobre até que ponto pode ir a hipóbole. Cf. Georges Dumézil, Servius et la fortune, 1943, 157.

85. Pseudônimo de Wilhelm Häring. (N. do E.)

*Pharsalus ist nun nichts, und Cannä gar kein Name,
Denn Mollwitz! ruft allein der Blinde wie der Lahme*⁸⁶.

Até o grande sobrepujador Lucano é sobrepujado por Dante. Decerto para este - como para nós - Virgílio é o maior poeta romano. Mas com isso se esquece facilmente de que no *Inferno*, na descrição de cenas cruéis e fantásticas, Dante rivaliza com Lucano e Ovídio. Um dos mais célebres episódios no poema de Lucano é a descrição das serpentes africanas. Dois soldados do exército de Catão, Sabélio e Nassídio, sofrem uma morte horrível, mordidos por serpentes, no deserto líbio (IX, 761 e ss.). Ovídio descrevera a metamorfose de um homem numa serpente (*Met.*, IV, 562 e ss.). Dante "sobrepuja" a ambos (*Inferno*, XXV, 94 e ss.):

*Taccia Lucano omai là dove tocca
Del misero Sabello e di Nassidio,
E attenda a udir quel ch'or si scocca.
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio;
Chè se quello in serpente e quella in fonte
Converte poetando, io non lo' nvidio;
Chè due nature mai a fronte a fronte
Non transmutò, si ch'amerdue le forme
A cambiar lor matera fosser pronte*⁸⁷.

Os comentaristas costumam indicar as passagens de Lucano e de Ovídio a que Dante se reporta. Não apontam, entretanto, que lhes serve de modelo o esquema do sobrepujamento e que até a fórmula *taccia* existia na tradição, como, por exemplo, em Claudiano (*Contra Rufinum*, I, 283):

Taceat superata vetustas.

Só atentando nisso se pode compreender - e explicar - historicamente o estilo de Dante.

86. "Farsália não é mais nada, Canas não é mais nome sequer, agora temos Mollwitz! - exclamam tanto o cego como o coxo."

87. "Cale-se o bom Lucano, onde Jourina / Sobre Sabélio misero e Nassidio / e a voz ressoe que mor portento ensina. // Cale-se as artes pelas quais Ovídio / em fonte fez, num átimo, Aretusa, / e Cadmo transformou em triste ofídio. // Como ali, não mostrou a sua musa / duas raças diversas, frente a frente, / tomarem uma da outra a forma infusa." (Trad. de Cristiano Martins. *A Divina Comédia*. 4ª ed., BH, Itatiaia, 1984, pp. 318-319.)

7. Elogio dos Contemporâneos

O esquema do sobrepujamento deprecia o passado em favor do presente. Expressam-no as fórmulas *taceat* e *cedat*. Nasceu daí outro *topos*: “Não só o passado merece louvor; o que é novo e moderno também deve ser louvado”. Esse *topos* apareceu primeiramente entre os romanos⁸⁸, nos tempos flavianos. Declara Tácito (*Ann.*, II, 88) que Armínio era desconhecido dos gregos e romanos, “pois só glorificamos os tempos antigos e nenhum interesse tomamos pela história recente”. Com palavras semelhantes inicia ele seu *Agricola*. Queixa-se Marcial (V, 10) de que os vivos são privados de glória⁸⁹. Plínio admira os antigos, sem todavia, “como muita gente”, desprezar os talentos de seus contemporâneos. E não é verdade, continua ele, que a Natureza, entibiada, já não produza nada digno de louvor (*Ep.*, VI, 21, 1). Sidônio (*Ep.*, III, 8, 1) repete essa idéia, adaptando-a a seu tempo. Sob a forte impressão do advento histórico de Carlos, reaparece o *topos* (*Poetae*, I, 74). No prefácio de sua *Vida de Carlos*, volta-se Eginardo contra os depreciadores do presente. Em algum caso (*Poetae*, I, 400, n^o V) chega a afirmar que se torna anacrônico o louvor do passado. Na historiografia, Regino de Prüm adota o *topos* no prefácio de sua *Crônica* (908), como mais tarde o fará Guibert de Nogent (*PL*, 156, 183). O *topos* volta a aparecer no *rhythmus* latino sobre El Cid, composto por volta de 1100 (primeira impressão em E. Du Méril, *Poésies populaires latines*, 1847, p. 302; reimpressão em Menéndez Pidal, *La España del Cid*, 1929, p. 889 e s.), que começa assim:

*Ella*⁹⁰ *gestorum possumus referre*
*Paris*⁹¹ *et Pyrrhi nec non et Eneae*
*Multi poetae plurimum laude*⁹²
Que conscripsere.

Sed paganorum quid iuvabunt acta,
Dum iam vilescant vetustate multa?

88. Entre os gregos, já o emprega Isócrates, *Euagoras*, § 5 e ss.

89. Esta passagem foi usada como epigrafe de uma composição satírica de Hogarth no catálogo da “Exposição de Pinturas de Londres”, 1761. Rudolf Wittkower em *Journal of the Warburg Institute*, II (1938/39), 82.

90. Como se pode reconhecer pelo fac-símile comunicado por Menéndez Pidal (p. 7), a letra E está escrita como inicial. É de supor que a minuta do copista tivesse *ella* com a inicial capitular. Deve-se ler *Bella*. Corresponde a *bella* no verso 8.

91. Páris, como guerreiro, também no Arquipoeta (Manilius, 34, estr. 18). Pela mão de Páris cai Aquiles (*Ilíada*, XXII, 359 e Dares). Cf. K. Reinhardt, *Das Parisurteil* (1938), 18.

92. P. Friedländer corrige, por carta, *plurima cum laude*.

Modo canamus Roderici nova
*Principis bella*⁹³.

Do velho *topos* não se deve concluir seja “modernista” a atitude do poeta (Menéndez Pidal, 609). O *topos* reaparece em Pedro, o Venerável (*PL*, 189, 1010 C):

Nam, si sunt digni, nec vivi laude carebunt,
*Ne dicam laudes nil nisi mortis opus*⁹⁴.

O argumento apresentado por Plínio, de que a força criadora da Natureza não está entibiada no presente, ressurgiu em Fontenelle, em sua *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688). Assim, um *topos* que se desenvolveu nos tempos flavianos pôde servir para legitimar a auto-afirmação da literatura francesa sob Luís XIV.

Passemos agora ao tema principal do estilo panegírico: o elogio dos heróis e soberanos.

93. “Poderíamos referir as guerras e os feitos de Páris, Pirro e Enéias, que muitos poetas relataram com louvores. Mas de que servirão os feitos dos pagãos, que já empalideceram pela sua grande antiguidade? Cantemos antes as novas guerras do príncipe Rodrigo.”

94. “Pois, se forem dignos, os vivos tampouco carecerão de louvor, para que eu não diga que louvas apenas a obra da morte.”