

FORMAS SIMPLES

André Jolles

Filiando-se àquela orientação dos estudos literários a que chama "morfológica" e que melhor rotularíamos hoje de "estrutural" — orientação que, para além de quanto seja produto do tempo ou da invenção pessoal, busca determinar e interpretar, na literatura, suas Formas mais gerais de manifestação —, André Jolles estuda, neste livro, as "formas simples" enraizadas na linguagem como "gestos verbais" elementares e que se originam de "disposições mentais" básicas do Homem em face do mundo e da vida. Dessas formas simples (que incluem a legenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto e o chiste) analisa Jolles, aqui, a natureza, as características e as formas históricas de atualização, mostrando que delas derivam as formas literárias mais complexas: assim, por exemplo, o romance policial é a atualização moderna da adivinha.

Nascido na Holanda em 1874, André Jolles optou pela nacionalidade alemã no começo da Primeira Guerra Mundial, tendo lecionado história da arte e literatura geral e comparada em Leipzig, onde morreu em 1946. A publicação, em 1930, da edição alemã original de FORMAS SIMPLES tem sido comparada, pela sua importância, à da publicação da *Morfologia do Conto*, de Propp. Eis por que este é um livro cuja leitura se impõe a quantos queiram estar em dia com o que haja de realmente fundamental no campo da Teoria da Literatura.

André Jolles

FORMAS SIMPLES

Legenda
Saga
Mito
Adivinha
Ditado
Caso
Memorável
Conto
Chiste

EDITORA CULTRIX

Cultrix

Outras obras de interesse:

- TEORIA DA FORMA LITERÁRIA * —
Kenneth Burke
- INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS
LITERÁRIOS — *Erich Auerbach*
- O CASTELO DE AXEL — *Edmund Wilson*
- ABC DA LITERATURA — *Ezra Pound*
- ANATOMIA DA CRÍTICA — *Northrop Frye*
- A TÉCNICA DA FICÇÃO * — *Percy Lubbock*
- O TEMPO NO ROMANCE * — *Jean Pouillon*
- ESTILÍSTICA ESTRUTURAL — *Michael
Riffaterre*
- RETÓRICA GERAL * — *J. Dubois e outros*
- ESTRUTURA DA LINGUAGEM POÉTICA *
— *Jean Cohen*
- LINGÜÍSTICA E POÉTICA * — *Jean Cohen*
- ESTRUTURALISMO E POÉTICA —
Tzvetan Todorov
- ESTRUTURAS LINGÜÍSTICAS EM
POESIA * — *Samuel R. Levin*

A LUTA PELA EXPRESSÃO * — *Fidelino de
Figueiredo*

DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS
— *Massaud Moisés*

INTRODUÇÃO AO ESTUDO CRÍTICO DA
LITERATURA * — *Danziger e Johnson*

NOVOS ENSAIOS CRÍTICOS / O GRAU
ZERO DA ESCRITURA — *Roland
Barthes*

INTRODUÇÃO À TEORIA DA
LITERATURA — *Antônio Soares Amora*

* Co-edição com a Editora da USP

Peça catálogo gratuito à

EDITORA CULTRIX

Rua Conselheiro Furtado, 648, fone 278-4811
01511 São Paulo, SP

ANDRÉ JOLLES

FORMAS SIMPLES

*Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso,
Memorável, Conto, Chiste*

Tradução de
ÁLVARO CABRAL



EDITORA CULTRIX

SÃO PAULO

Título do original alemão:

EINFACHE FORMEN

Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus,
Memorable, Märchen, Witz

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1930

MCMLXXVI

Direitos de tradução para a língua portuguesa
adquiridos com exclusividade pela

EDITORA CULTRIX LTDA.

Rua Conselheiro Furtado, 648, fone: 278-4811, 01511 São Paulo, SP,
que se reserva a propriedade literária desta tradução.

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

SUMÁRIO

<i>Prefácio</i>	11
INTRODUÇÃO	
I. As três direções dos estudos literários: beleza, sentido, forma	13
II. Linguagem e literatura	18
III. A Linguagem como trabalho: cultura, produção, interpretação	20
IV. As formas literárias	28
A LEGENDA	
I. Os santos dos <i>Acta Sanctorum</i>	30
II. O processo de canonização	32
III. Virtude ativa e falta condenável. Objetivação. Milagre. Relíquia	34
IV. A disposição mental da Legenda. Imitação e imitável	38
V. Pessoa. Objeto. Linguagem. Hagiografia e biografia histórica	42
VI. Exemplo: O gesto verbal: tripla construção. Legenda e hagiografia: forma potencial e forma atual. A Forma Simples. A Forma Simples atualizada	44
VII. Exemplo desenvolvido: São Jorge	48
VIII. Antiforma: o anti-santo e a antilegenda	50
IX. Outras localizações da atividade de imitação: as odes triunfais de Píndaro; as lendas de fundação	54
X. A legenda em nossos dias	57
A SAGA	
I. Transição e depreciação no significado dos nomes de Formas	60
II. A saga islandesa	63
III. A disposição mental da Saga. Suas palavras-chave: família, clã, vínculo de sangue	67

IV. Contra-Exemplo. Exemplo. O gesto verbal na Saga: sua mobilidade. A saga helênica. Forma Simples. Saga e forma atualizada. Gesta	70
V. História dos temas e "Formas primitivas". Saga e epopéia. <i>A Canção dos Nibelungos</i> .	76
VI. A Saga no Antigo Testamento. Anti-Saga. O pecado original. Darwinismo e romance da hereditariedade. Objeto e pessoa na Saga	79
O MITO	
I. Definições. O conceito de mito em Jacob Grimm	83
II. Mito e mitologia. Um exemplo do Gênese. Pergunta e resposta. O oráculo. Mito e os mitos. Qualidade essencial e criação	86
III. Mito. Conhecimento. μῦθος: Profecia: sua disposição mental. Palavras-chave: saber, ciência	91
IV. O mito do Etna em Píndaro. Mitologia	93
V. A forma relativa. Exemplo. Os mitos platônicos	95
VI. O evento no mito. Singularidade do gesto verbal	99
VII. Guilherme Tell. Mitos errantes. Os mitos do Ser Salvador	101
VIII. O Mito da destruição final. O símbolo	107
A ADIVINHA	
I. Coletâneas e métodos de investigação respeitantes à Adivinha	109
II. Mito e Adivinha	111
III. Exame. Audiência judicial. Enigma da Esfinge. Adivinha de Ilo. Adivinha crucial	112
IV. Fundamento da cifra. Iniciação e associação	115
V. O que é cifrado?	117
VI. Como se cifra? A linguagem especial. O gesto verbal das adivinhas	119
VII. Linguagem especial e forma da adivinha. A dupla solução	123
VIII. A disposição mental do Saber. Exemplo. A runa	125
O DITADO	
I. Definições. <i>A Deutschen Sprichwörterkunde</i> de Seiler	128
II. A disposição mental da experiência. Suas atualizações	132
III. O universo do empirismo. A sentença arguta	133
IV. O provérbio: origem "popular" e "teor pessoal"; a natureza enunciativa; a linguagem do provérbio; recursos estilís-	

ticos; linha melódica; "imagem"; sua atualização e sua disposição mental; o apotegma ou aforismo; o emblema	136
O CASO	
I. O sistema das Formas Simples. Novos nomes	145
II. Exemplo. A medida qualitativa e quantitativa do legal e ilegal. A norma "parágrafo da lei". Exemplo e modelo. A disposição mental do Caso. Dispersão das normas	146
III. Os elementos permutáveis. A passagem à Forma artística. A novela	152
IV. Outros exemplos. O espírito e a letra da lei	154
V. O caso indiano	157
VI. O Caso no domínio do gosto e do sentimento. A lógica. O amor cortês. A teologia. A recompensa como objeto. Casuística. Psicologia	161
O MEMORÁVEL	
I. Exemplo: um acontecimento cotidiano. Reportagem e recorte de imprensa	167
II. Um recorte de História	170
III. O escalonamento e a coagulação: memorável e História	173
IV. A disposição mental relativa à realidade fatural. O concreto. O documento como objeto	175
V. Exemplos. A credibilidade. O universo da História	177
O CONTO	
I. Nome. Espécies. O gênero de Grimm. Linguagem e poesia	181
II. Grimm. Arnim. Poesia natural e poesia artística. Forma simples e forma erudita	183
III. A novela toscana. História do conto	188
IV. O Conto como Forma Simples. As leis constitutivas da forma na Novela e no Conto	192
V. Solidez, singularidade, unicidade. Mobilidade, generalidade, pluralidade. O gesto verbal	194
VI. A disposição mental: moral ingênua. O universo trágico. Os gestos verbais do conto trágico. O maravilhoso como coisa natural. Os gestos verbais do Conto. O objeto do Conto	197
O CHISTE	
I. Espécies. Disposição mental: desfazer e desenlaçar, na linguagem, na lógica, na ética	205

II. O Cômico. O Insuficiente. A Zombaria	209
III. Sátira. Ironia. Nas formas artísticas. O rigor. O gracejo	211
IV. Dupla função. Figuras autônomas. O universo do cômico. A caricatura como objeto	214
PERSPECTIVAS	217
Recapitulação. Ampliação da esfera. O gesto verbal. Ordenação e orientação ulteriores	217

PREFÁCIO

Para André Jolles

As informações contidas neste livro só podem alcançar a sua finalidade se todas elas, sempre dentro do possível, forem ao encontro da Idéia pura de Ciência, de modo que a solidão e a liberdade constituam os princípios dominantes nessa esfera. Entretanto, não devemos esquecer que o labor espiritual da humanidade só pode frutificar pelo trabalho comum; não se trata de uma pessoa completar aquilo que falta a outra mas de a atividade bem sucedida de alguns entusiasmar outros, de forma que a todos se faça visível a necessidade de um esforço conjunto e ininterrupto, sempre renovado e sem propósitos egoístas, para que a força convincente do que é exposto seja bem aproveitada.

WILHELM VON HUMBOLDT

Através da solidão e da liberdade, um novo pensamento sobre os fenômenos do Espírito e uma reflexão sobre os domínios próprios da Literatura encontraram aqui o caminho da divulgação pública. Este livro é a última estação e, simultaneamente, o caminho que se alarga pouco a pouco, desde o seu criador e explorador a um pequeno círculo de amigos e discípulos, logo à esfera mais ampla dos colégios acadêmicos e agora, por fim, ao grande público científico.

FORMAS SIMPLES é um livro fácil de ler — e, à sua maneira, eficaz para ensinar e convencer — mas difícil de estudar porque, com cada definição, com cada pensamento expresso, e ainda com cada exemplo, obriga-nos a continuar pensando até alcançar uma visão completa. Das duas possibilidades existentes para introduzir uma novidade, sendo a primeira através de um sistema fechado e a segunda por meio de um discurso propedêutico e demonstrativo, foi escolhida a última, por ser a mais viva e a menos difundida. Mas também porque, na seqüência dos vários tratados

individuais, é mais esclarecedor efetuar uma conexão com cada problema per se, contrariando o método até agora consagrado, o qual tem de ser aperfeiçoado e desbastado em vários aspectos. Assim acercamo-nos daqueles pontos a partir dos quais a própria continuação do trabalho só se processará com o desenvolvimento de discussões e debates em outros campos e escolas.

Interna e paralelamente, temos aqui o Pensamento e a Imagem, a sentença e o exemplo, a pergunta que antecede a resposta, o resultado com fundamento, e a ἀποστροφή será, pedagógica e estilisticamente, Condutora e Figura.

Para finalizar, não deixaremos de sublinhar que o caminho científico sério, aquele que não se detém em ínfimos detalhes, possui um princípio irracional que pode, contudo, ser ponderado, ser levado em consideração, na medida em que supera os domínios comuns da mente é um modo ideológico de pensar ou um credo.

Por isso, somos de opinião que os que escreveram e ajudaram a divulgar o Verbo falado em dissertação e em livro, com essas palavras indagaram de novo, e foram ensinados, receberam e deram o Todo como resposta e ensinamento, como exposição, interpretação e tratado final — ἀλλ' ἐπείπερ γε καὶ τᾶλλα ἐπέρινα, καὶ τοῦτο πέρανον.

7 de agosto de 1929

DRA. ELISABETH KUTZER

DR. OTTO GÖRNER

INTRODUÇÃO

I

A ciência da Literatura está orientada em três direções. Para empregar uma terminologia algo corriqueira, poder-se-ia dizer que a sua missão é estética, histórica e morfológica. Em termos mais claros: a ciência literária procura interpretar os fenômenos literários segundo a sua beleza, o seu sentido e a sua forma.

Conquanto essas três tarefas estejam destinadas a constituir uma trindade, pode-se-lhes aplicar o conhecido ditado: cada um por si e Deus por todos. Em outras palavras: elas empenham-se em apreender conjuntamente o fenômeno literário em sua totalidade, trabalhando cada uma de acordo com o método que lhe é próprio. Por outro lado, se se atentar para a evolução histórica da crítica literária, fica-se com a impressão de que cada um desses métodos tende a exercer hegemonia sobre os demais, durante algum tempo.

No século XVIII, toda uma parte da ciência literária se dedicava predominantemente à investigação estética; de Christian Wolff até Kant, ela dominou todas as correntes e contracorrentes que agitavam então a “doutrina do Belo” na Europa inteira. Deixemos de lado suas considerações gerais sobre a essência do Belo e limitemo-nos às considerações em torno da invenção e classificação do Belo e do modo de julgá-lo; ver-se-á então que essa orientação estética ou, melhor dito, essas escolas estéticas — pois creio que o plural será aqui mais conveniente — deram-nos a teoria dos gêneros literários. Os representantes dessas escolas realizaram profundas pesquisas sobre as leis e os efeitos estéticos das categorias lírica, épica, dramática e didática; e dentro desses gêneros principais, procuraram delimitar e determinar, sempre do ponto de vista estético, subgêneros tais como a elegia e a ode, a epopéia e o romance, a comédia e a tragédia, o poema didático

e o epigrama etc. Não faltaram as censuras a tal método. Uns afirmavam que ele se desenvolvia por via dedutiva: em vez de partir das próprias obras e de apreciá-las com o intuito de apreender-lhes a essência artística, estabelecia princípios puramente especulativos para aplicá-los depois — e de modo apenas fatal. Outros criticaram o seu aspecto “iluminista”, afirmando que as escolas estéticas ignoraram o elemento irracional da arte ao considerarem a “criação poética” um dos modos, entre outros, do pensamento e ao fazerem da Razão o juiz supremo.

Não procuraremos saber em que medida essas censuras atingem o próprio método ou se assentam numa inevitável incompreensão por parte dos defensores de uma outra direção, dos adeptos de um outro método. Será mais frutuoso assinalar que os teóricos de estética do século XVIII realizaram, em conjunto, uma notável tentativa (apesar das polémicas que os dividiram) de adaptação ao espírito moderno de toda a teoria da Arte herdada da Antiguidade; e, ao fazê-lo, empenharam-se em definir certas noções de gêneros e estabelecer o significado estético desses gêneros, assim contribuindo para o avanço da ciência literária e da própria Literatura.

Não devemos esquecer uma coisa: todas as escolas estéticas setecentistas da ciência literária estavam firmemente persuadidas de que podiam e deviam exercer, graças à sua teoria, uma influência ativa sobre a vida real, isto é, sobre a arte contemporânea. Gottsched e a escola suíça, os escoceses e ingleses, Marmontel e os enciclopedistas na França, Johann Adolf e Johann Elias Schlegel, Mendelssohn, Lessing, Sulzer e muitos outros na Alemanha, procuraram, enfim, cada um por seu lado e a seu modo, fundar uma Poética eficaz, um sistema solidamente alicerçado da arte poética que, embora deduzido, se propunha exercer, em todo o caso, uma ação valiosa sobre a evolução da poesia de seu país e de seu tempo.

A par dessa estética pragmática, vamos encontrar igualmente, já no século XVIII, uma ciência literária que destaca o sentido da obra e cuja interpretação se radica, como sabemos, na noção de Gênio. Se bem que a origem dessa orientação remonte ao Renascimento, foi necessário aguardar o início do Romantismo para assistir a seu completo florescimento. Ela opôs à *ars poetica* uma *ars poetae*, à poética um poeta. O “poeta” é a representação suprema do gênio, a poesia é a mais alta criação

do gênio. O gênio é “um dom natural e inato do espírito que excede a normalidade em todos os aspectos e não pode ser aprendido nem adquirido”. O gênio reúne a imaginação criadora e a força original que dá forma às coisas, de tal maneira e a tal ponto que a palavra “criador”, só por si e em seu mais profundo sentido, é a única capaz de designar adequadamente o labor do gênio. A elaboração dos produtos da intenção criadora exige, sem dúvida, reflexão, planificação, adestramento; mas a condição básica é uma perfeita disposição mental. A obra adquire significado pelo ato do gênio, assim como o universo adquire sentido pelo ato de seu criador.

Não é este o lugar apropriado para acompanhar a evolução do conceito de “gênio”. Queremos tão-só assinalar um ponto que não é de somenos importância para o desenvolvimento metodológico da ciência literária e que é o seguinte: na Alemanha, somos propensos a crer que esse conceito teve seu caráter mais acentuado durante o período que, bem ou mal, se denominou *Sturm und Drang*, quando, de fato, foi na Inglaterra que melhor se pôde observar seu florescimento homogêneo e ininterrupto, ao longo de uma linha que vai de Shaftesbury a Shelley. Da Inglaterra, o conceito de gênio passou à França, de onde exerceria então sobre a mentalidade européia do século XIX — e, por conseguinte, sobre a ciência literária — uma influência que continua ativa no século XX. A frase de Shelley, segundo o qual o poeta é “*the happiest, the best, the wisest and the most illustrious of men*” [o mais feliz, o melhor, o mais sábio e o mais ilustre dos homens] * perdurou mais tempo que muitas afirmações contemporâneas do jovem Goethe, afirmações amplamente superadas, mais tarde, pelo próprio Goethe.

Seja como for, se extrairmos desse conceito de gênio suas conseqüências metodológicas, a primeira tarefa da ciência da Literatura consistirá em classificar historicamente, sob todos os aspectos, esses homens dotados de talentos naturais e superiores, simultaneamente com suas realizações ímpares, isto é, todos esses criadores com suas criações. Penso ser de conhecimento geral que a história literária do século XIX chegou, realmente, a tal conclusão. Basta abrir qualquer manual para nele encontrar uma história dos poetas e de seus poemas, uma sucessão cronológica de biografias em que as realizações poéticas são ordenadas, por sua vez, de forma cronológica.

(*) Em inglês no original. (N. do T.)

Esse método escapou do perigo da trivialidade ao conjugar-se estreitamente com outras disciplinas históricas e com a história das culturas, as quais estavam sendo investigadas em profundidade por toda a parte. Mas sua tese fundamental e original, a saber, que o poeta é o gênio, isto é, o criador e responsável único pela obra ímpar, diluiu-se simultaneamente nessa conjugação. O poeta histórico tornou-se cada vez mais um homem entre outros, e um dos problemas que mais amiúde inquietou os positivistas foi, justamente, o de determinar a situação e a responsabilidade do poeta. É um espetáculo curioso ver essa época tão individualista em seu comportamento exterior despojando ao mesmo tempo o indivíduo dos elementos essenciais de sua individualidade — como se vê na combinação “Poeta e Homem”. Depois da curva ascendente que leva de Shaftesbury ao *Sturm und Drang* ou a Shelley, o caminho volta a descer, em maravilhosas circunvoluções, de Shelley a Hippolyte Taine. Não pretendemos descrever aqui em permenor tais volutas. Digamos que essa época se esforçou por definir uma obra literária pela história, a sociologia e a psicologia; convém todavia acrescentar que essa definição continuou a passar pelo autor da obra. Como homem, o poeta era um produto da raça, do meio, do tempo, da hereditariedade, das circunstâncias econômicas ou de outras circunstâncias... Mil correntes do passado e do presente o modelavam, influíam sobre ele, decompunham-no e, portanto, era necessário procurar, no condicionamento de todas as parcelas de seu ser humano, as condições propiciadoras de tudo o que ele engendrava. Expliquemos o homem — dizia-se —, considere-mo-lo filho de seus pais, neto de seus avós, criatura de sua época, engendrado por um meio e exposto à influência das circunstâncias; decomponhamo-lo ainda em sua psicologia e vejamos como esse todo condicionado reage aos acontecimentos exteriores — teremos então esclarecido a gênese de suas obras. Assim, pensou-se durante algum tempo que essas obras não tinham outro sentido senão ser a expressão, lograda por um talento incomum, de todas as condições histórico-culturais que haviam convergido numa individualidade.

Uma convicção recomeçava, pois, a impor-se: a de que uma obra de arte, uma grande Poesia devia representar tudo isso, por certo, mas também outra e maior realidade espiritual. Uma voz lançara a expressão “fenomenologia do espírito” e essa voz não clamara no deserto. Desse modo, fazia sua aparição, no exame das obras de arte, a filosofia do espírito, a ciência dos princípios

da vida espiritual, a ciência da essência do espírito e de suas criações, a ciência dos valores e finalidades espirituais. A interpretação procurava dar à inteligência da Poesia a condição de um processo mental e integrar a poesia, como totalidade, na história do espírito. Entretanto, esse método tampouco resultou numa observação em que a obra estivesse separada do autor por uma insólita inversão de perspectiva; deixou-se de recorrer à vida e personalidade do poeta para explicar-lhe as produções mas, em contrapartida, sua personalidade e a sua vida passaram a ser deduzidas e explicadas a partir do significado espiritual da sua poesia. Num certo sentido, atingiu-se desse modo um objetivo oposto àquele a que se visava com o conceito de gênio; mas foi alcançado de tal forma que não houve por que modificar o método. Quer o método, cuja finalidade é interpretar e apontar um sentido, parta do artista e de sua obra ou parta da obra e do seu autor, considera ele sempre que o objeto “histórico” de suas pesquisas assenta nessa dualidade conjugada. Sua outra diferença, em relação à estética pragmática, é que o método permanece “puramente científico” — na medida em que não degenera em diletantismo; ao invés dos esteticistas do século XVIII, os representantes deste método jamais acreditaram, quaisquer que fossem as suas divergências, que pudessem influenciar a evolução da arte viva; aliás, nunca tentaram fazê-lo.

A par dessas duas correntes, uma terceira orientação tomou gradualmente consciência de sua missão e procurou dotar-se de método próprio.

“Para designar o complexo da existência de um ser real, o alemão possui a palavra *Gestalt* [forma]. Nesta palavra está abstraído o aspecto de mobilidade e admite-se que uma conexão das partes componentes se formou, estática, fechada e permanente, em seu caráter.”

Esta frase de Goethe pode servir de base a uma investigação morfológica em matéria de ciência literária, tanto quanto em outros domínios. É verdade, para a totalidade dos fenômenos literários e para outros fenômenos, que a forma que se trata de criar é “a manifestação das coisas como fenômenos típicos e morfológicamente determinados, a força que age no seio de todo e qualquer acontecimento”.

Se for eliminado tudo o que está condicionado pelo tempo ou tem movimento individual, poderemos, em Poesia — na

sua acepção mais ampla — estabelecer igualmente a forma, circunscrevê-la e conhecê-la em seu caráter fixo. Para cada poesia, poder-se-á indagar em que medida as forças constitutivas e limitativas da sua forma redundaram numa composição possível de ser conhecida e distinguida das demais; em que medida uma forma se aglutinou e se realizou nessa poesia. Em face da totalidade da Poesia, perguntamo-nos em que medida a soma das formas reconhecidas e distinguidas constitui um princípio de ordem, de vínculos de conjunção e de articulações internas — isto é, um Sistema. Determinação e interpretação das Formas, eis a tarefa desse método.

Os estudos que compõem este livro têm o propósito de realizar tal tarefa, a título de ensaio para uma determinada parcela dos fenômenos literários.

II

A estética e a crítica interpretativa têm por método, pois, estudar seu objeto a partir, em primeiro lugar e principalmente, da obra literária acabada; de modo geral, só conhecem e reconhecem a “poesia” quando esta recebeu acabamento único e definitivo num “poema”. Por outras palavras, o poeta e a poesia ou a poesia e o poeta é que constituem o verdadeiro objeto de semelhantes investigações.

Isso é perfeitamente compreensível. Pois como poderíamos censurar a uma “teoria do Belo” captar a beleza onde a encontre com o seu caráter mais acentuado; como poderíamos aceitar a influência da literatura sobre a vida se não a concebêssemos como “arte”? Por outra parte, a corrente “histórica”, que considera sempre os produtos da literatura em relação direta com o seu autor, tem o mesmo ponto de partida.

Se, pelo contrário, tentarmos conhecer e explicar a forma do fenômeno literário, então a situação mudará de aspecto. Desde que nos esforcemos por “abstrair a mobilidade”, a obra acabada, a criação ímpar e individual do poeta deixará de ser o princípio e passará a ser a conclusão das nossas pesquisas. Não apreendemos a “poesia” em sua fixação artística definitiva, mas onde ela ganha raízes, isto é, na linguagem.

Se fizéssemos a história do método de interpretação pelas formas, veríamos que desde o século XVIII se encara a possibilidade de construir uma ciência literária a partir da linguagem. A tantas vezes citada frase de Hamman, em *Aesthetica in nuce*, “a Poesia é a língua materna do gênero humano”, já contém a semente de tal ponto de vista. A obra dupla dos começos de Herder também tem aqui seu lugar: o célebre tratado sobre a origem da linguagem e, de outra parte, os *Alten Volksliedern* [Antigas Canções Populares], onde ele apresenta exemplos de uma linguagem que, ainda próxima de sua origem, constitui uma “coleta de elementos de poesia” ou um “léxico da alma que é, ao mesmo tempo, uma mitologia e uma epopéia maravilhosa das ações e discursos de todos os seres”. Finalmente, encontramos aspectos semelhantes no conceito de “poesia da natureza”, de Jacob Grimm — sobre o qual voltaremos a falar em breve.

Esses esforços não lograram, entretanto, dar uma definição decisiva das formas. Se, de nossa parte, quisermos dar seqüência ao trabalho assim iniciado, deveremos esforçar-nos, em primeiro lugar, por estabelecer em pormenor o itinerário que vai da linguagem à literatura, utilizando todos os meios que a ciência da linguagem coloca à nossa disposição ou, para usar os termos da teoria do espírito objetivo, será necessário observar quando, onde e como a linguagem pode converter-se — e converte-se — em “construção”, sem deixar de ser signo.

Daí resulta toda uma série de problemas metodológicos.

Devemos remontar sistematicamente às mais elevadas obras de arte, a partir das unidades e das articulações lingüísticas, tal como nos são dadas pela gramática, pela sintaxe e pela semântica; para tanto, utilizaremos as disciplinas da estilística, da retórica e da poética, sendo as nossas observações realizadas através da comparação e repetição de um mesmo fenômeno que se enriquece ao passar para um nível superior e em decorrência do fato de a força que constitui e delimita as formas dominar a totalidade do seu sistema, elevando-se de cada vez a um nível superior. Poder-se-ia assim, para dar um exemplo, partir das figuras sintáticas da língua para chegar à obra composta pelo artista ou, ainda, definir o sentido do tropo a partir do significado das palavras. Chegaríamos, desse modo, a conhecer o trabalho que se realiza com crescente firmeza à medida que muda de nível no extenso domínio da linguagem e da literatura, até depa-
rar-se-nos como unidade individual e definitiva em sua realização final.

Convirá, entretanto, debruçar-nos também sobre as Formas que, embora provenham igualmente da linguagem, não comportam essa consolidação final, ao que parece, e acabam por encontrar-se num outro estado de agregação, se nos for permitida tal imagem. Penso naquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela "escrita", talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente os nomes de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, *Memorável*, Conto ou *Chiste*.

Se nos consagramos inicialmente a essa segunda tarefa, sem desprezar a primeira, é porque tais formas têm sido maltratadas pela crítica histórica e pela crítica estética. A história literária compreendeu perfeitamente que as ditas formas existem mais ou menos nas obras de arte e que, para dar um exemplo concreto, não se poderia falar de um *Nibelungenlied* sem levar em conta uma gesta dos Nibelungos; mas, no seu método de interpretação do sentido, negligenciou ela a elucidação do significado dessas formas, deixando para a etnografia ou outras disciplinas mais ou menos estranhas aos estudos literários o cuidado de ocupar-se disso. Existe, pois, um atraso a recuperar, e, que mais não fosse para preencher essa lacuna, dedicaremos esta obra, primeiro capítulo de nossa pesquisa literária, às Formas que se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção — por assim dizer — de um poeta.

III

De que modo imaginar a linguagem como trabalho?

Vemos imediatamente a imagem de um grupo humano de trabalho e, ao mesmo tempo, a imagem daqueles que realizam diversos labores no seio dessa comunidade: o camponês, o artesão, o sacerdote, o agricultor, o fabricante e o intérprete.

Cultivar, fabricar e interpretar são as três atividades que alicerçam a unidade de um grupo de trabalho.

Seria desnecessário dizer que não temos em mente uma teoria etnológica ou uma classificação das formas econômicas quando

falamos de camponeses, artesãos e sacerdotes, e que tampouco consideramos esses três termos como níveis de evolução numa seqüência cronológica. O que pretendemos designar por esses personagens é a divisão de trabalho tal como se manifesta claramente no universo e na linguagem.

Vejamos como se opera tal divisão.

O camponês produz; seu trabalho consiste em ordenar a natureza de modo tal que o homem se converta em centro a cujo redor as coisas se agrupam. A natureza, essa realidade que dura e persiste, é admitida na vida do homem — e como a vida é renovação constante, a natureza renova-se nessa vida, mas sem que o curso dos processos naturais seja embaraçado. Quando o agricultor cultiva a terra, a natureza fértil converte-se em cultura e em gado. O agricultor semeia o grão em sulcos bem ordenados: brota uma seara; semeia grãos num horto e brota uma floresta; conduz a vaca ao touro, a égua ao garanhão, e nascem vitelos e potros. Ao criar gado, ele submete a natureza bruta e indisciplinada a uma ordem. Numa fazenda, há mais que o estábulo, o campo de cultivo, a floresta, o pasto, a horta ou o pomar. Os animais vão juntar-se ao fazendeiro. Não só o cão, que talvez tenha sua importância no trabalho de criação, mas também o gato, a andorinha que faz ninho no beiral do telhado, a cegonha sobre a chaminé e a aranha que se aloja no celeiro. O vento carrega sementes e plantas — plantas medicinais e de ornamento, mas também todas aquelas que se agarram ao homem, aparentemente sem utilidade alguma, e o seguem onde quer que ele vá, como a tanchagem e a chicória. Até os parasitas, as ervas daninhas e os insetos nocivos vêm fazer-lhe companhia, explorar a nova situação que se produziu, entrar — num certo sentido — em sua criação doméstica, passando da natureza à vida. Tudo o que na natureza se encontra vinculado a um ponto do espaço ganha mobilidade: as árvores e os arbustos viajam de um continente a outro e quando se fala do campo alude-se, finalmente, à natureza reagrupada em redor de um cultivador, gravitando em torno dele e integrada na ordem por ele criada.

O artesão fabrica; o seu trabalho consiste em mudar a ordem das coisas dadas na natureza, de modo tal que elas deixem de ser naturais. Os processos naturais são interrompidos e constantemente perturbados. O que ele renova torna-se verdadeiramente novo. Em primeiro lugar, apossa-se das coisas produzidas. Os grãos de cereais deixam de servir para germinar novos cereais; são peneirados, triturados, moídos, molhados, cozidos, e essa

massa infecunda converte-se em pão. Os troncos que cresceram na floresta são derrubados, serrados, transformados em tábuas, vigas, andaimes — e temos uma casa ou uma carroça. Mas o artesão vai além das coisas produzidas; apanha pedras para erguer um muro, esfrega um calhau contra outro para que salte a faísca e brote o fogo. Os ossos e as espinhas dos peixes convertem-se em punhais, flechas ou grampo de cabelo, o chifre do boi transforma-se em trompa ou taça, a tripa de carneiro em corda de arco ou de lira. Ele tritura plantas e metais para obter cores; fermenta os alimentos para ter bebidas inebriantes. Não se limita aos objetos dados na natureza, mas apodera-se também de forças invisíveis, decompõe-nas, altera-lhes a ordem, subjuga-as e utiliza-as a seu bel-prazer: obriga a água e o ar a lhe entregarem sua energia e a converte em movimento e luz.

Para que todo esse trabalho de cultura e fabricação seja possível, entretanto, é necessário, ainda, que um terceiro trabalho, o de interpretação, o dirija constantemente; que todo o trabalho possua um sentido que permita ao homem impor-se; e que a compreensão desse sentido conduza o trabalho, como tal, à sua plena realização. Ou, para manter a nossa terminologia: é necessário adicionar ao trabalho que vincula as coisas a uma ordem, bem como àquele que altera a ordem das coisas, um terceiro trabalho, que é a prescrição da ordem. Para que se possa dizer que o conjunto do trabalho foi realizado é mister ter interpretado primeiro o modo por que as coisas são cultivadas e fabricadas, assim como o resultado da cultura e da fabricação.

Ao camponês e ao artesão veio juntar-se o sacerdote. Para que o camponês pudesse admitir em sua vida a natureza, tomada em seu processo natural; para que o artesão pudesse interromper a natureza e sua ordem a fim de produzir a novidade — era necessário que o sacerdote interpretasse o trabalho deles, desde os primórdios até suas conseqüências extremas e derradeiras, no mais alto sentido.

Como posso ligar as vigas e as pedras de modo que me protejam da natureza, a mim, aos meus familiares e aos meus bens, que sejam o meu abrigo contra as intempéries e constituam um forma, um domicílio, uma casa? Mais do que isso: que significa uma casa, um lar, quando alberga uma família, sua vida e seus bens, de pais a filhos? E ainda mais: que significa essa casa, quando ela se reflete em pousadas de outra espécie: casa de Deus ou última morada de um defunto, o templo e o ataúde? Ou, para pormenorizar: que significa a andorinha ani-

nhada no beiral da casa, a cegonha empoleirada na chaminé; que dão elas aos moradores da casa, que lhes levam? E a rosa, a murta e o lírio do jardim, que têm a dizer-nos?

É preciso esperar o trabalho de interpretação do sacerdote para que o labor se complete, em seu todo. Existia no alemão antigo uma palavra para designar o conceito de “completo” (*vollständig*) ou de “todo” (*gar:z*); essa palavra, que pouco mudou de significado no médio alemão clássico e só conservou seu sentido original no baixo alemão e no holandês, é *heil*. Não se poderia caracterizar melhor o trabalho do sacerdote do que dizendo que é *heil*, isto é, *são*, já que esta palavra indica, ao mesmo tempo, o segundo aspecto da sua atividade. Ao interpretar o universo, o sacerdote torna-o *são*, isto é, completo, inteiro, *sanus*. Mas, ao dar-lhe saúde, torna-o sagrado, torna-o santo. Para que uma coisa seja coerente e persistente, importa conferir-lhe, desde o início, um sentido sagrado. O primeiro dia do ano novo é sagrado, assim como o reinício das aulas. O primeiro sulco rasgado num solo inculto é sagrado — e existem idênticos vínculos entre saúde e santidade, entre culto e cultura, entre cólera, *cultus* e *Kultur*. O primeiro sulco implica a totalidade dos seguintes, a colheita futura, a fertilidade da coisa produzida. Se o objetivo é construir uma casa, coloca-se a primeira pedra; esta ação significa e santifica todas as ações subseqüentes, porquanto a primeira pedra contém e resume todo o significado da casa. Uma vez colocada, as outras se seguirão; sua solidez será a das outras, e a casa, com tudo o que nela está implícito, desde o repouso de seus moradores até a autoridade apaziguadora do pai de família, é edificada sobre essa primeira pedra. Todas as prescrições da ordem se alojam nela. Tais ações fazem-se acompanhar das solenidades de festa ou jejum, pelos quais se recorda a integridade primordial e se interpreta o significado das ações até sua consecução final. Todas as forças ativas e todos os atos presentes na cultura, tudo o que nela adquire forma, deve ser consagrado por uma interpretação para que se torne “são” e possa, a todo o instante, tornar-se “sagrado”, a partir dessa interpretação; toda ação cultural é, finalmente, um ato de culto; todo objeto de cultura é objeto de culto.

Está claro que não fazemos aqui história das culturas na acepção de história das evoluções; mas convém sublinhá-lo porque as ciências hodiernas têm o costume de se compreenderem em sentido contrário. Portanto, não podemos dizer que o homem começou por cultivar, continuou fabricando e acabou por inter-

pretar; não haveria sentido algum em apurar se um povo permaneceu no cultivo, persistiu em sua fase agrícola. Não é nem poderia ser esse o caso. Sei perfeitamente que a evolução da economia humana atravessa várias fases, mas o que se pretende aqui é compreender o trabalho, no pormenor de suas formas e na sua totalidade; neste sentido, é possível conhecer o homem como agricultor, artesão e sacerdote, em tudo o que ele adquiriu pelo trabalho.

Cumpra igualmente sublinhar isso porque vamos comparar de novo essas três esferas. Elas são concêntricas, mas sua periferia apresenta uma amplitude cada vez maior. Já vimos que a esfera de trabalho do artesão supera a do agricultor. Ele não fabrica apenas o pão com trigo colhido nos campos; vai muito além da coisa produzida e inclui, em seu trabalho, tudo o que acredita poder alcançar e utilizar na natureza. A esfera amplia-se de novo com o sacerdote, o qual não se contenta em interpretar o que é cultivado e fabricado; seu trabalho de interpretação estende-se a tudo o que não o é — ou não pode ser; ele interpreta o Sol, a Lua e as estrelas; suas interpretações excedem as formas visíveis e sensíveis, até atingir o invisível e o intangível.

Eis, pois, diante de nossos olhos, esses três personagens, em seus limites espaciais, em seu movimento espacial. O agricultor faz parte da terra, encontra-se no campo; e, ao deixá-lo, deixa de ser agricultor, camponês. O artesão percorre o mundo como aprendiz, depois instala-se onde termina o campo, onde muda a ordem de todas as coisas, onde estas são subtraídas à natureza, onde se alteram os processos naturais da vida; ele vai para o bairro dos artesãos, para a cidade. Em certo sentido, o agricultor está só com a família; quando se junta a outros é, quase sempre, por razões de artesanato; o artesão une-se a outros artesãos na corporação ou na cooperativa. O sacerdote, finalmente, é ao mesmo tempo fixo e móvel; não percorre o universo, mas escolhe um ponto donde o seu olhar possa abrangê-lo todo; está só na medida em que não se junta a outros; simultaneamente, porém, constitui o centro de uma multidão, de uma paróquia, reunida em torno dele. E essas três figuras são evocadas com nitidez e total expressividade pelas três palavras: Família, Corporação e Paróquia.

Todo o trabalho que se realiza por intermédio do camponês, do artesão e do sacerdote é, uma vez mais, realizado através da

linguagem. Todo o trabalho feito pelo agricultor, pelo artesão e pelo sacerdote faz parte da vida, passa com ela, renova-se nela ou só possui consistência nela. Mas o trabalho da linguagem confere-lhe nova consistência na própria linguagem.

Isto ocorre de dois modos. Em primeiro lugar, a linguagem atribui um nome a tudo o que foi cultivado, fabricado, interpretado. Depois — e mais profundamente —, a própria linguagem é um princípio de cultura, de fabricação e de interpretação, no qual se produz, com a maior especificidade, a vinculação a uma determinada ordem.

Ipsen mostrou, em seu "Comentário" a *Schallanalytischen Versuchen* [Ensaio de Análise Fônica] (Heidelberg, 1928), a existência de um "ar" que engloba, que penetra e envolve tudo; o homem respira-o e, com ele, tudo o mesmo ar cerca; a respiração torna-se sonora na expiração e esses sons contêm o nome das coisas. Em seu trabalho de denominação, a linguagem é tão constante quanto inspiração e expiração, tão onipresente quanto esse "ar" a que nos referimos.

Mas *nomem est omen!* A linguagem cria, é uma semente que pode germinar e, neste sentido, cultiva. Sabemo-lo e sentimo-lo em particular, sob um aspecto ingênuo e instintivo, naqueles instantes em que, temendo ter proferido uma palavra que produziria efeito indesejável, murmuramos "eu não disse nada" e tentamos bloquear, por meio de uma ação qualquer, a força geradora da palavra. Dá-se a isso o nome de superstição, mas é preciso entender que essa pretensa superstição esconde uma sabedoria: a de que as palavras podem cumprir-se. Se estudarmos a evolução semântica das palavras alemãs *loben* (louvar), *geloben* (assegurar, prometer), *glauben* (crer, acreditar) e *erlauben* (permitir, consentir), as quais derivam todas da raiz **leubb*, veremos que indicam sempre a possibilidade de algo concretizar-se ou produzir-se pela linguagem. Do mesmo modo, a evocação não é meramente indicação ou manifestação de um fato. Significa que se chama (*vocare*) uma coisa de tal modo que ela nasce; é assim, por certo, que se evocam os espíritos em muitas regiões da Alemanha. É exatamente assim que a linguagem permite unir água e fogo, evocando-os. $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ $\sigma\acute{\alpha}\rho\chi$ $\acute{\epsilon}\gamma\acute{\epsilon}\nu\epsilon\tau\omicron$ sabemos que o verbo pode-se fazer carne e habitar entre nós. No que se costuma designar por magia — palavra que o positivismo interpretou mal e usou de modo ainda pior —, importa compreender o trabalho de produção da linguagem, a linguagem como

produtora. E essa produção consiste, uma vez mais, em vincular as coisas a uma ordem, o que as faz entrar e serem admitidas na vida do homem sem impedir-lhe o curso natural.

Se a linguagem cultiva, ela também fabrica; se uma palavra pode realizar-se, também pode gerar o novo, mudando a ordem das coisas. A linguagem fabrica formas ao realizar o ato poético, no verdadeiro sentido desta palavra. O que a linguagem fabricou tem uma existência tão sólida quanto, no domínio da vida, as fabricações do artesão. Ulisses, D. Quixote, Pickwick, todas estas formas da linguagem conhecemo-las melhor do que muitas pessoas de nosso círculo de relações sociais. Houve juristas conhecidos que estudaram o pacto celebrado entre Fausto e Mefistófeles para determinar sua validade. Esses personagens e esses fatos recordam demasiado, talvez, certos escritores para que se aceite plenamente terem sido fabricados pela linguagem. Citemos então Barba Azul, que não pode ser associado a nenhum nome de escritor, e assinalemos que muita gente conhece provavelmente melhor a história de São Martinho do que a situação política do dia.

→ Quando a linguagem é ato poético, fala-se geralmente de literatura, o que nos dá a transição que procuramos de início. E sabemos que a linguagem, como trabalho que modifica uma ordem, conduz então diretamente à literatura, mesmo que esta não provenha de um poeta dado nem esteja fixada em determinada obra. Ao mesmo tempo, vemos a linguagem, ou a literatura, apoderar-se de uma coisa, transformá-la e renová-la, sendo essa coisa — para empregar uma fórmula audaciosa — um dado da natureza.

Quando um homem vivo domina toda a sua época, ele existe basicamente de duas maneiras, ao mesmo tempo. Conhecemos um Mussolini pelas reportagens, pelas crônicas, pelas anedotas — mas ignorando em que medida ele coincide com o Mussolini “real”, o Mussolini *in natura*. Esses dois Mussolinis, o real e o literário, são um para o outro o que o trigo é para o pão: → a linguagem peneirou-o, moeu-o, molhou-o e aqueceu-o: é uma fabricação poética. E aspira a ser interpretado, pois somente a interpretação permite estabelecer as relações entre Mussolini I e Mussolini II.

Chegamos, assim, ao terceiro trabalho da linguagem. Depois da produção e fabricação, falamos de um trabalho de realização e invenção poética da linguagem. Neste terceiro caso — o traba-

lho de interpretação da linguagem —, empregamos os termos “conhecimento” e “pensamento”.

O homem encontra-se perante uma diversidade de fenômenos; descobre semelhanças entre eles, procura reconhecer neles os elementos comuns. Indiquemos um exemplo, remetendo o leitor para os estudos de Porzig (“Bedeutungsgeschichtliche Studien”, *Indogermanische Forschungen*, Vol. 10, 2) e de Ipsen (“Besinnung der Sprachwissenschaft”, *Indogermanisches Jahrbuch*, Vol. 11).

O homem considera as várias fases de um corpo celeste que passa de delgado crescente a um grande disco; vê aí uma forma que se preenche, que se realiza, e a realização dessa forma passa a ser o critério por ele usado para observar a realização do tempo. Existe nele um sentimento que o impele à consecução e um esforço que tende a substanciar todo objeto de pensamento para convertê-lo numa Forma. Ao mesmo tempo, ele sabe, como ser vivo, existem forças que se expandem no decorrer dessa vida. Mas como apreender numa unidade, e de que ponto de vista, o elemento comum a todas essas diversidades que, para ele, significam um universo de desenvolvimento e de realização? É nisso que intervém a linguagem; ela interpreta e compreende tudo num signo; e esse signo, que é móvel como os fenômenos, mas contém, entretanto, o complexo conjunto dos fenômenos, constitui o centro de uma ordem de onde parte e para onde retorna essa realização. A tal signo damos o nome de raiz.

A raiz é uma palavra que — como se verá mais adiante — assinala determinada disposição de espírito e que não explica suficientemente a situação central do signo. Não temos, porém, intenção de mudar a terminologia, pois isso não é absolutamente necessário; a palavra *raiz* prova-nos, em todo caso, que a atividade de interpretação mergulha profundamente na linguagem.

A raiz que está na base de nosso exemplo, e que nos leva à esfera indo-germânica do conhecimento e do pensamento, é a raiz **men*. A ordem que ela constitui impôs seu nome às coisas: *mond* (lua) para o corpo celeste, *monat* (mês) para a duração que dele deriva, *minne* (amor) para o sentimento, *meinen* (querer dizer) para o esforço de pensar, *mann* ou *mensch* (homem) para o ser animado. Se recorrermos a outras línguas indo-germânicas, encontraremos ainda mais exemplos, a começar pelo latim com *mens* (mente, inteligência) e pelo grego, com *μαίνομαι*, *μάντις* e *mênade*. Vê-se, pois, que a raiz **men*

não constitui somente palavras como seu radical, mas capta também, mediante a forma, elementos distantes, obrigando-os a entrar em sua esfera; desempenha um papel de formação e confere a objetos muito diversos — realidades naturais ou instrumentais — o sentido de coisa que se realiza forçosamente pela adoção de uma forma; assim, para citar apenas um exemplo, a palavra latina *semen*, que é, quanto à sua etimologia, estranha às palavras que citei acima, adota, pela desinência *mn*, o sentido de uma das coisas que, como a Lua, se arredondam e cuja força se expande, ao mesmo tempo em que evoluem para a plenitude.

Recordemos essa primeira pedra, que contém e prescreve cada ação da construção, bem como tudo quanto a casa é para o homem; compreender-se-á então como a linguagem, ao partir da raiz, tanto pode sugerir tudo o que dela irradia como fazer entrar, numa mesma palavra, o que se apresenta de modo diferente, como as tropas num campo de batalha ou as figuras num tabuleiro de xadrez.

IV

O leitor talvez ache que a imagem do universo construído pelo cultivo, pela fabricação e pela interpretação, habitado pelo agricultor, pelo artesão e pelo sacerdote, e em que a linguagem reproduz o trabalho deles pela segunda vez, assemelha-se demais a um universo de trabalho e de seus produtos, a um universo de campos e sementeiras, de cereais e moinhos, de pão e padeiros, de vinhedos e pedreiros, de pedras e muros, em suma, a um universo de objetos, de pormenores.

Se assim é, bastará refletir um momento para perceber que o universo não tem essa aparência aos olhos do homem em geral. Se este o conceber como um todo, em sua confusa diversidade, em seu ruído e turbilhão, talvez o veja mais como um deserto e um pandemônio. Para compreender o universo, é necessário que o homem nele mergulhe, que o sonde, que reduza — de um modo ou de outro — a infinita quantidade de seus fenômenos, que intervenha nele para realizar uma seleção. O homem e o universo lembram-nos a história daquela jovem que recebeu a incumbência de separar corretamente, durante a noite, uma pilha enorme de grãos de toda a espécie. A seqüência da história é conhe-

cida: pássaros e insetos amigos vieram acudir à jovem, o trabalho começou e, ao mesmo tempo em que a pilha, onde era impossível distinguir coisa alguma, ia-se transformando numa porção de pilhas menores e identificáveis, os grãos de cada uma destas novas pilhas eram valorizados e postos em evidência. Os elementos imprecisos de uma grande confusão adquiriram então caráter específico e tornaram-se eles mesmos, uma vez reunidos aos seus semelhantes. Quando o sol se levanta e o seu poder mágico se manifesta, o caos torna-se um cosmo.

O homem intervém na confusão do universo; aprofunda, reduz, congrega; reúne os elementos conexos, separa, divide, decompõe e repõe o essencial em pequenas pilhas. As diferenças ampliam-se, o equívoco é eliminado ou então devolvido à univocidade. Pelo desenvolvimento da explicação e o cerceamento da classificação, chega-se, pois, às formas fundamentais.

O que acontece então não é um conto, como veremos mais adiante. Os elementos acumulados na confusão do universo não possuem, de início, uma forma própria, como os grãos da história, ervilhas ou feijões; o que se distingue aqui por diferenciação só adquire forma própria quando se opera a reunião durante a decomposição. É justamente esse processo que pretendemos observar. Os semelhantes encontram-se; só que não constituem conjuntos de pormenores, mas uma diversidade cujos elementos se interpenetram, se unem, se fundem para apresentar uma forma suscetível de ser apreendida como objeto e que possui — diríamos — sua validade e coesão próprias.

Cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma, cada vez que intervém nesta para vinculá-la a uma ordem dada ou alterar-lhe a ordem e remodelá-la, podemos falar então de Formas Literárias.

A LEGENDA

I

A primeira forma por mim escolhida é a Legenda porque aparece num setor determinado da cultura ocidental e se apresenta como um todo bem delineado; refiro-me aqui à legenda cristã sob a forma que adotou e conservou na Igreja Católica, desde os primeiros séculos da nossa era até os dias de hoje. Não a consideramos, pois, na totalidade dos aspectos que pode ter nem na sua generalidade mas, antes, num tipo acabado de realização particular.

É sempre vantajoso poder captar uma forma em seu verdadeiro ponto de realização; no nosso caso, existem vantagens, portanto, em poder estudar a Legenda num meio e numa época em que ela é quase a única leitura existente, onde a sua validade constitui elemento essencial e onde ela é um dos pontos cardeais do céu visível, melhor dito, o único que nos confere uma orientação.

É verdade que essa vantagem também envolve um perigo; não se deve fazer da legenda medieval um simples paradigma e cumpre evitar atribuir à imagem por ela proposta o valor de um conceito que apreenderia a Legenda em toda a sua virtualidade. É difícil comparar quando nos fixamos demais num fenômeno particular. Neste caso, porém, o perigo não é muito grande, pois a vida moderna, assim como nossa vida pessoal, distancia-nos o bastante da legenda católica para que possamos observá-la, precisamente, de uma certa perspectiva.

Consideremos primeiro o universo da legenda medieval de modo sumário, tal como o oferecem nossas fontes.

Deparamos compilações mais ou menos importantes que reúnem as histórias e depoimentos sobre a vida e os atos dos santos.

desde os primeiros séculos de Cristianismo. Não faltaram, durante toda a Idade Média, esses *Acta Martyrum* ou *Acta Sanctorum* — e não apenas em livros que foram lidos mas também na extraordinária influência que exerceram sobre as artes plásticas e a literatura. Um exemplo típico foi a coletânea *Legenda Sanctorum* ou *Legenda Aurea* (onde a palavra “legenda” aparece pela primeira vez), de autoria do bispo italiano Jacobus de Varazzo; essa obra, composta em meados do século XIII, inaugurou um tratamento particular da legenda pelas artes e, durante vários séculos, exerceu notável influência sobre a novela italiana.

Foi no século XVII, época importante, aliás, para a definição de santidade, que se elaborou a primeira coletânea da vida de todos os santos reconhecidos pela Igreja Católica. Esse trabalho, iniciado por um jesuíta, o Padre Herberto Rosweide, da Flandres, foi prosseguido, após a sua morte, por outro jesuíta, o Padre Johannes Bollandus, que deu seu nome à coletânea. Esta ficou geralmente conhecida como *Acta Sanctorum* ou dos Bolandistas; permanece inacabada, de vez que o número de santos não está limitado no tempo e novos nomes podem ser adicionados a qualquer momento. Como o culto dos santos se vincula ao ritual cotidiano da Igreja Católica, as Vidas e os Atos dos santos obedecem à ordem do calendário cristão. Os dois tomos dedicados ao mês de janeiro são da autoria de Johannes Bollandus e foram publicados em 1643. Em 1902, a edição completa atingia 63 volumes. Após essa data, novos volumes se juntaram à lista. O empreendimento é hoje levado a cabo por uma comissão que passou também a publicar, desde 1882, a revista *Analecta Bollandiana*. No total, essa coletânea contém cerca de 25 000 vidas de santos; mas é preciso levar em conta o fato de que, em muitos casos, a tradição transmitiu-nos diversas vidas do mesmo santo, as quais são todas editadas pelos bolandistas.

Dispomos, assim, de copioso material: a Idade Média, cuja mundivisão continha, para empregar uma fórmula provisória, o santo e a sua legenda, começou por reunir as vidas dos santos mas logo se registrou um esboço de atitude científica ao empreender-se a compilação da santidade, em toda a amplitude e diversidade, sem deixar de permanecer, evidentemente, no seio da Igreja.

O santo e a santidade apresentam-se-nos, pois, num universo particular em que possuem um sentido mais fechado que o que

geralmente se lhes atribui; mais fechado também que o sentido mencionado na Introdução, a propósito das palavras *heil* (são) e *heilig* (santo).

II

O que é um santo? O que são os santos cujas vidas estão representadas de determinado modo nas fontes por nós citadas? Podemos considerá-los pessoas dotadas de existência própria e independente, mas eles também formam uma comunidade baseada na solidariedade recíproca e no fato de o conjunto deles representar o ano litúrgico.

A santidade está, pois, vinculada à instituição eclesiástica, e a pergunta “O que é um santo?” só faz sentido a partir desse vínculo, o que nos leva a uma segunda pergunta — a primeira do ponto de vista metodológico — que nos permitirá avançar: como é que uma pessoa se torna santo? Neste caso, já não se parte do indivíduo, mas da instituição que proclama a santidade.

Essa proclamação efetua-se segundo uma forma instituída e fixada num dado momento histórico. Tal forma, a canonização, foi regulamentada de maneira definitiva por um papa, Urbano VIII (1623-1637), contemporâneo dos primeiros bollandistas.

A canonização é a *declaratio pro sancto* (proclamação de santidade) de um “bem-aventurado” (*beatus*). Canonizar é inscrever na “lista (*canon*) de santos” e atribuir ao novo santo o culto que lhe compete; entre outras coisas, esse culto comporta a menção do seu nome pelo sacerdote, durante a consagração eucarística.

Consideremos agora o procedimento de canonização adotado desde Urbano VIII.

Esse procedimento depende da Congregação dos Ritos, na qual tem assento certo número de cardeais e outros dignitários eclesiásticos; em geral, o processo é aberto por indicação do clero local, a pedido da gente que deseja ver elevada aos altares uma pessoa de cuja santidade está convencida. O uso prevê um prazo substancial (50 anos) entre a morte do canonizável e a abertura do processo. Tal processo corre várias instâncias. Primeiramente, deve ser provado — e por testemunhas — que o

“candidato”, designado desde o início do processo como servo de Deus (*servus Dei*)¹, praticou virtudes heróicas², operou milagres. O inquérito é inicialmente conduzido pelo bispo da localidade onde viveu o “servo de Deus”; depois, é examinado pela Congregação dos Ritos. Se esse exame for satisfatório, passa-se então à “beatificação”.

Uma vez concluída a beatificação, o caso transita para uma instância superior — mas na condição de que novos milagres se produzam. Estes são objeto de novo exame; o processo é reiniciado, recomeça a audição de testemunhas, são opostos argumentos contraditórios e, completadas todas as fases, o papa proclama *ex cathedra* que o bem-aventurado é santo: *Decernimus et definimus N. sanctum esse et sanctorum catalogo adscribendum ipsumque catalogo hujusmodi adscribimus statuentes ut ab universali ecclesia... festum ipsius et officium devote et solenniter celebretur.*

Acrescente-se que as virtudes atribuídas ao bem-aventurado e submetidas a tal investigação promanam do sistema e do aparelho conceptual escolásticos; são as virtudes teológicas — fé, esperança e caridade — e as virtudes morais — justiça, prudência, estoicismo e temperança. A noção de milagre, que é o segundo conceito central desse estudo, tem igualmente o sentido da definição escolástica: *Illa, quae a Deo fiunt praeter causas nobis notas miracula dicuntur.*

Todos os tratados relativos à beatificação e à canonização assinalam expressamente esse aspecto jurídico do processo. E sublinham que é necessário aplicar aos candidatos à beatificação e canonização o mesmo rigor que num processo penal; que os fatos devem ser provados com tanta exatidão quanto para a condenação por um crime. A promotória de justiça está igualmente representada na Congregação dos Ritos sob a denominação de “advogado do Diabo”, que não é oficial, mas habitual.

Assim decorre, desde Urbano VIII, a criação, a proclamação de um santo. Quer isto dizer que antes não havia santos? Claro que havia. O que ocorreu no século XVII, sob a influência da Contra-Reforma, do Concílio tridentino e da Companhia de Jesus, foi, tão-somente, a codificação final, rigorosa e talvez exterior, de um fenômeno que, até à Reforma, existia na Igreja cristã de modo original e espontâneo. A forma estrita e jurídica dada ao processo é o desfecho de um processo cultural. O decreto assim promulgado por uma instância espiritual, em consequência do seu

mandato, é a formulação de uma Forma; e essa formulação apresenta-se de tal modo que a forma transparece e é passível de dedução.

Para começar, pode-se novamente deduzir dela certas informações externas.

III

Num círculo restrito e estreitamente localizado, vive um homem cuja conduta peculiar atrai as atenções dos que o cercam. Seu modo de vida, sua maneira de ser, distinguem-no dos outros homens; ele é mais virtuoso que os outros homens e, sobretudo, sua virtude difere ainda mais na qualidade que na quantidade. O sentido dessa expressão revela-se no fato de o santo ser apreciado a partir e por intermédio de uma forma processual, o que nos permite entrever desde já todo o significado dessa forma que é o processo, e compreender por que a comparam à do direito penal.

Um indivíduo pode ser mais ruim que seu vizinho e o direito penal não terá motivo algum para ocupar-se dele e de sua "ruindade", desde que esta não se manifeste num ato determinado, desde que não tenha passado aos fatos, isto é, desde que não se tenha convertido em ruindade ativa; só então ele será condenável, por força desse mesmo ato. Chamaremos a tal ato "crime" e definiremos o crime, em seu sentido mais amplo, como uma falta condenável. No crime, o malfeitor ou criminoso difere qualitativamente dos outros indivíduos ruins. É o crime que se pune, e se condenamos os malfeitores, isso se deve a que nosso direito penal identifica o crime com o criminoso. O processo penal não tem de examinar, pois, se o réu é ruim ou não, mas se está na presença de um delicto, de um crime.

Invertamos as coisas e teremos o processo de canonização. Deparar-nos-emos, porém, com uma dificuldade, dado que não dispomos de uma palavra para designar o contrário de crime nem da possibilidade de transformar em seu antônimo a expressão "falta condenável". Teremos de nos contentar, pois, com expressões como "virtude ativa" ou "virtude atualizada". E definiremos a atitude do personagem descrito no início deste capítulo, essa virtude que difere qualitativamente da virtude habitual, como "virtude ativa".

Existe em nosso direito penal uma definição básica que reza assim: *Nullum crimen sine lege*; a lei escrita é a norma do ato punível, assim como da punição, conforme o diz a continuação desse mesmo adágio: *nulla poena sine lege*. Mas, na esfera espiritual, tampouco existe equivalente para a legislação judicial e, por conseguinte, é necessário procurar outra norma. Esta nos é dada de duas maneiras:

Em primeiro lugar, o processo de canonização apóia-se, tal como o processo penal, em depoimentos de testemunhas. Entretanto, num processo judicial, as testemunhas só têm de falar sobre fatos objetivos; a constatação do crime está reservada ao corpo de magistrados — seja qual for a sua composição —, ao passo que no processo de canonização as testemunhas são, de um certo modo, peritos, igualmente, que devem declarar em que medida, na opinião deles, houve "virtude ativa" num servo de Deus.

Em segundo lugar, e isto é muito mais importante, existe — além do mais — uma norma superior. A virtude, em sua qualidade de virtude ativa, recebe confirmação do Alto, confirmação pelo milagre, por esse fenômeno *quod a Deo fit praeter causas nobis notas*. E, uma vez mais, são as testemunhas que declaram sua convicção de que ocorreu verdadeiramente milagre. É certo que compete aos juizes eclesiásticos decidir, em última instância, se se está em presença de poderes milagrosos e de santidade.

Acompanhamos, assim, a primeira parte do processo de um santo, aquela que leva à beatificação. Como já dissemos, deve transcorrer prazo substancial entre a morte do servo de Deus e sua beatificação; e, com mais fortes razões, antes da reabertura do processo em segunda instância, para a canonização. Durante esse período, de muitos anos, a confirmação divina deve manifestar-se em novos milagres, os quais se realizam independentemente da pessoa do beatificado.

Onde e como se produzem esses milagres póstumos, que serão, uma vez mais, relatados por testemunhas pertencentes ao círculo imediato do bem-aventurado? No seu túmulo, no lugar onde ele habitava — por meio das roupas que usava, dos objetos em que tocou em vida, do seu sangue, de partes do seu corpo.

Qual é, pois, o significado dele? Foi dito, não sem certa ingenuidade, que "os verdadeiros católicos fazem mais caso dos santos mortos que dos vivos". São numerosas as narrativas me-

dievais que confirmam tal opinião. Pedro Damiano, em sua *Vida de São Romualdo*, conta que os habitantes da Catalunha tentaram convencer esse monge italiano a permanecer no país deles, pois ele habitava então entre os catalães e estes já o consideravam santo em vida; tendo fracassado as solicitações nesse sentido, enviaram eles então alguns sicários a assassiná-lo, pois na impossibilidade de retê-lo vivo queriam, ao menos, guardar seus despojos mortais *pro patrocinio terrae* (como padroeiro da terra). Esta história, como todas as narrativas análogas, mostra-nos bem o sentido do milagre póstumo.

A virtude ativa deve concretizar-se e podemos concebê-la como desvinculada não só da pessoa viva mas também da própria vida; se o indivíduo morre, ela torna-se independente, é realmente o fundamento de si mesma, atinge então a plenitude de sua força intrínseca. A virtude ativa se objetiva.

Nosso direito penal conhece a noção de prescrição, isto é, ao termo de certo período de tempo, o criminoso já não pode mais ser punido por seu crime — o que também é um bom exemplo de identificação do crime e do criminoso em nossa época. Mas, em outras épocas, se um assassino escapava à punição em vida, seu cadáver era exumado e levado à forca ou à roda; pois, subsistindo o crime, podia-se — e, de fato, devia-se — puni-lo mesmo que o culpado já tivesse abandonado o mundo dos vivos. É assim que se deve representar a virtude do santo após sua morte. Ela continua a existir ou, melhor dizendo, apenas começa a existir e a receber sua confirmação — não num indivíduo mas em si mesma. A prescrição do moderno código penal corresponde a “eternização” no processo de canonização.

Após esse prazo probatório, durante o qual a virtude ativa iniciou sua existência própria e se desligou da pessoa do servo de Deus, uma nova instância a reata, de outro modo, ao seu autor pessoal. É esse reatamento que quer significar o processo de canonização. O servo de Deus, que se tornou venerável e depois bem-aventurado, reside num Além de felicidade e beatitude. A virtude, após ter ganho independência e ter-se objetivado, vem reunir-se-lhe de novo. O bem-aventurado e sua virtude recebem novo caráter: torna-se santo e a Igreja inteira deve celebrar-lhe a festa e seu culto *devote et solenniter*: ele recebeu, enfim, sua personalidade celeste. Mas essa reunificação transformou-lhe a virtude em poder. Recordemos que *virtus*, que já significava entre os romanos, de modo particular, virtude e força

(ou poder), pode significar, no latim medieval e sem indicação particular, milagre; lembremos também que, em alemão, *Tugend* (virtude) tem a mesma raiz que *taugen* (valer). O milagre, após ter sido confirmação da virtude, tornou-se sinal de poder. Se era Deus quem, no começo, operava os milagres, para designar o santo, doravante é este quem age sob o mandato de Deus e de acordo com Ele, em benefício de uma terceira pessoa ou de uma terceira causa. Pode o crente colocar sob a proteção do santo, oferecer-lhe bens materiais, invocá-lo, solicitar que realize um milagre.

Este poder manifesta-se uma segunda vez e desliga-se da personalidade do santo, embora não seja totalmente independente dele.

Após a morte do santo, o milagre fica inicialmente vinculado a um objeto — roupa, túmulo, instrumento de martírio — que é testemunho para o servo de Deus, tal como o milagre o é d'Ele. Esse objeto era indispensável quando a pessoa física estava morta; sua virtude ativa, porém, permanece viva. O objeto — a que vulgarmente se dá o nome de relíquia — está incumbido de representar o santo em sua ausência. Como reconhecer, de fato, numa esfera qualquer, o detentor de virtudes que um milagre veio confirmar; como compreender que essa intervenção incompreensível se refere a um determinado indivíduo? Mas tal relíquia, que representava o servo de Deus em sua ausência na ocasião do milagre, pode igualmente representá-lo quando ele está no céu e é santo. Todos os caracteres ligados ao santo e à santidade podem ser tomados pela relíquia que os restituirá em seguida; num certo sentido, ela própria pode ser santa e detentora desse poder.

Voltemos ao encadeamento de tais noções:

Tudo o que o santo pode significar enquanto pessoa — inicialmente, depois de apresentar-se no meio humano como portador de uma virtude, da qual recebe confirmação pelo milagre; em seguida, após ele morrer, o caráter ativo de sua virtude voltar a ser conhecido e confirmado, de forma independente; e, por último, depois que a nova feição de sua personalidade celeste for vinculada à sua virtude e dotada de poder — todos estes significados, enfim, podem ser investidos num objeto e restituídos por uma relíquia, sem qualquer intervenção exterior.

IV

Depois de vermos o desenvolvimento formal do processo de canonização, que converte um homem em santo, e de termos apreciado a forma que rege essa transformação na terra e no céu, deparamo-nos agora, inevitavelmente, com algumas interrogações. O que é que tudo isso significa? Quais as razões que impelem o homem a ver outros homens de tal maneira? Quais são as idéias, qual a atitude existencial e a disposição mental (*Geistesbeschäftigung*) que originam esse universo em que a forma converte os indivíduos em santos, os objetos em relíquias, e se fala de milagre; essa forma de universo em que se estabeleceu um paralelismo hierárquico entre o processo de canonização e um dos processos de existência?

Observemos como nasce um santo; impressionar-nos-á, em primeiro lugar, ver até que ponto ele participa pouco (para usarmos de novo uma expressão prudente) nesse nascimento.

Não nos enganemos: como personalidade real, ele não tem comportamento passivo, de maneira nenhuma. Por vezes, o seu nascimento é anunciado antecipadamente à mãe, que enxerga uma luz deslumbrante ou algum outro fenômeno parecido. Depois, desde sua chegada ao mundo, a existência do santo passa a centrar-se na ação. Há santos que sabem, desde o berço, juntar as mãos para orar. Ao tornarem-se adolescentes, meninos ou meninas, distinguem-se das crianças da mesma idade por sua devoção e boas obras. Subseqüentemente, o poder deles nunca mais deixa de manifestar-se e eles mantêm-se em incessante ação. Há santos corajosos que lutam contra as tentações, contra adversários diabólicos, contra o demônio, ou que se defrontam com um tirano pagão. Há santos laboriosos que escrevem inúmeras obras devotas ou que percorrem infatigavelmente o mundo para converter os pagãos através da prédica. Há santos que se rejubilam por sofrer as torturas que lhes são infligidas e bastante heróicos para ambicionar martírios ainda maiores. São atuantes, sem dúvida, e, não obstante, não intervêm no processo de santificação, o qual se inicia na vida real antes de se refletir no procedimento empreendido pela Congregação dos Ritos. Podemos dizer que, embora sejam protagonistas de dois processos —

o da existência e o da canonização —, os santos são, em ambos os casos, julgados por contumácia.

Empreguemos uma fórmula algo mais precisa: o santo não dá a impressão de existir por si e para si, e sim pela comunidade e para a comunidade; isto, verdadeiro na exígua esfera em que é observado, é igualmente verdadeiro no seio da *ecclesia universalis* e ainda quando o santo passa a morar no Além, entre os bem-aventurados, ou se ergue nos altares, ornado de todos os seus atributos. Que sentido possui ele, portanto, para essa comunidade?

A resposta é simples: podemos discernir o Bem e o Mal, mas não podemos medi-los. Só se tornam mensuráveis depois de adquirir certa forma: no santo, a da virtude ativa; no malfeitor, a da falta condenável. Enquanto assim não forem vistos nos indivíduos, impossível separá-los de seus autores ou medi-los em sua respectiva autonomia. Os santos e os malfeitores são, pois, indivíduos em que o Bem e o Mal se objetivam de um modo particular.

Eis porque a comunidade cristã pouco se preocupa em saber quais os sentimentos do santo em sua conduta devota, quando age ou quando sofre. Neste sentido, não vê nele um homem como qualquer outro, mas um meio de observar a virtude consubstanciada; e é nesse grau superior de substanciação e de objetivação que reside a potência celeste. É por isso que o santo está ausente quando de seu processo; é por isso que somente as testemunhas estão presentes, como delegados da comunidade, para afirmar a convicção de que a objetivação ocorreu e foi confirmada pelo milagre, convicção cuja autenticidade será atestada, por seu turno, pela autoridade eclesiástica.

Que se ganha com poder medir e apreender a virtude dessa maneira? E em que consiste tal maneira particular de a virtude objetivar-se na pessoa do santo?

Estas perguntas levam-nos a abordar a disposição mental do santo. Podemos praticar o Bem e o Mal sem saber exatamente que valor atribuir-lhe e a direção que tomamos. É necessário, primeiro, poder medir a virtude, apreendê-la e tê-la sob os olhos na pessoa do santo, sem condições nem limites, para possuímos um critério seguro: o santo permite-nos ver nitidamente o que desejamos fazer, aprender e ser no caminho da virtude; ele próprio é o caminho que conduz à virtude e podemos então segui-lo.

Para caracterizar a disposição mental de que nasce aquilo a que chamo uma Forma — sendo tal forma, no caso presente, a Lenda —, vou ser obrigado a utilizar palavras-chave, isto é, palavras que não dão um “sentido” e sim uma “direção”.

Para começar, recorrerei a uma palavra latina, usual na Idade Média, a palavra *imitatio*, pois as palavras alemãs *folgen* (seguir) e *nachahmen* (imitar) não indicam suficientemente essa direção. Quanto à etimologia, *imitator* tem a mesma raiz de *aemulus* (emular = procurar igualar ou procurar assemelhar-se a) e de *imago* = imagem, retrato. Mas, a par da etimologia erudita, há também a derivação popular e foi assim que a Idade Média aproximou *imitari* de *immutare*: transformar-se, mudar.

O santo é o indivíduo em quem a virtude se consubstancia e objetiva, o personagem que permite aos que o cercam mais ou menos de perto imitá-lo. Ele é a representação efetiva do personagem que podemos tentar igualar e, ao mesmo tempo, a prova de que a virtude ativa se realiza, efetivamente, quando a imitamos. Sendo grau supremo da virtude e, como tal, inacessível, o santo permanece não obstante em nosso domínio, graças à sua natureza de objeto. É a figura cuja forma nos faz perceber, viver e conhecer uma realidade que nos parece desejável sob todos os aspectos; e essa figura exemplifica, ao mesmo tempo, a possibilidade de tal passagem à ação; tomado na acepção dessa forma, ele é, em resumo, um modelo imitável.

Examinada com precisão a gênese do santo, chegamos agora ao universo que o constitui e lhe conferiu sua natureza peculiar. Eis o espetáculo que observamos ao longo de toda a Idade Média: há uma igreja sobre uma colina escarpada e o caminho que a ela conduz está dividido em catorze estações. Cada estação significa um passo determinado da Paixão do Cristo. O fiel que segue esse itinerário revive, a cada estação, o escárnio, a flagelação ou o transporte da cruz. Não os vive apenas como recordação de eventos passados, mas no sentido em que, literalmente, se transporta a esse passado e participa da *via crucis*, do escárnio, da flagelação e da agonia na cruz. Na medida das forças humanas, ele une-se então ao Inimitável, faz-se “êmulos” de Cristo e, acolhido no alto da colina onde se ergue a igreja, que é igualmente “imagem” do Cristo, sente-se acolhido em Cristo. Fazer peregrinação ao local onde repousa um santo, ou mesmo ao local onde uma relíquia representa esse santo, significa, simplesmente, refazer todo o trajeto que conduz à santidade; na medida,

é claro, em que pode fazê-lo quem não seja santo. E se, no final da jornada, o santo concede o que se esperava obter da peregrinação — por exemplo, a cura de uma doença — é porque, em certo sentido, o peregrino se identificou com o próprio santo.

As Cruzadas tiveram também esse sentido de peregrinação. Estavam indiscutivelmente vinculadas às grandes migrações germânicas que deram ao Ocidente sua fisionomia; foram “grandes invasões”, tal como ocorreria, mais tarde, com as grandes explorações ultramarinas, mas distinguem-se umas das outras por tal caráter de imitação, que tanto se manifesta em seus fins como em seus meios. Quer se dirijam ao Oriente, à Espanha ou à Palestina, estão todas sob o signo da imitação do Cristo; pois “quem não aceita a sua cruz para seguir-me não é digno de mim”. Os cavaleiros ostentam uma cruz na manga e sua peregrinação grandiosa e guerreira tem por objetivo final a maior de todas as relíquias, ou seja, o sepulcro de Cristo que, por sua vez, significa o próprio Cristo.

Podemos conceber assim os atos mais elevados e as maiores personagens do Cristianismo — o sacrifício litúrgico da missa, Maria, o próprio Jesus — sem que por isso se esgote o seu significado religioso.

Quaisquer que sejam os Seus outros atributos, Jesus Cristo é também o “santo supremo”, de quem os demais santos são, por sua vez, os emulos. E os acontecimentos da vida do Cristo podem ser concebidos sob o ângulo da imitação; é possível ver neles, como no Evangelho Segundo São Mateus, a realização de um discurso anterior: “cumprindo assim o anúncio feito pelo profeta Jeremias, que disse...” Ou considerar ainda os acontecimentos do Novo Testamento a repetição de um evento do Antigo Testamento, sendo o sacrifício da cruz, por exemplo, prefigurado pelo sacrifício de Abraão.

Teríamos dessarte sob nossos olhos uma considerável parte do universo medieval se nos aplicássemos a estabelecer, em menor, todos os níveis dessa disposição mental que é a imitação na vida do homem medievo; pois tal disposição, a do êmulos e das imagens, não se restringe à vida religiosa. A situação é sempre a mesma: há uma pessoa, uma coisa ou uma ação e nelas consubstancia-se e objetiva-se uma realidade distinta, permitindo tal objetivação que outros ingressem nessa realidade e nela sejam admitidos.

Essa forma que se realiza na vida realiza-se igualmente na língua. Temos o santo, as suas relíquias, a sua legenda; temos também o indivíduo, a coisa, a língua. É nesta trindade que se consuma a disposição mental e o universo da imitação.

A legenda católico-ocidental tem uma configuração bem definida, que se deve à segurança com que a autoridade eclesiástica observou e interpretou de maneira hierárquica, desde os primórdios, o conjunto desse processo. Ela narra a vida de um santo ou, para empregar uma fórmula superficial, a sua história: é uma *Vita*.

Como forma de linguagem, tal Vida obriga-se a ter um desenvolvimento que corresponde, em todos os seus aspectos, à história de uma existência real; isto é, essa existência deve realizar-se, uma vez mais, na Vida (*vita*). Não basta que ela seja a crônica imparcial de acontecimentos e ações; deve também apresentar-se naquela forma de que ela própria é uma nova realização. Para o leitor ou para o ouvinte, tem de ser a representação exata do que o santo representa na vida real; tem de ser um modelo imitável. Por isso é que a existência real de um ser humano possui um outro aspecto, nessa Vida, distinto do que se costuma designar por biografia "histórica". Em geral, para falar em termos de "história" — e para não termos de precisar posteriormente o sentido da palavra no que se refere à nossa Forma —, concebemos a existência de um ser humano como uma continuidade, um movimento que se desenrola sem interrupção desde um começo a um fim e em que "o que se segue" refere-se sempre "ao que precede". Se a *Vita* assim concebesse a vida de um santo, faltaria-lhe precisamente aquilo que constitui seu objeto. Ela tem de realizar a passagem que torna a virtude atuante e de mostrar a confirmação, pelo milagre, do caráter ativo da virtude. Para ela, o importante não é a continuidade de uma existência humana, mas apenas aqueles instantes em que se dá a objetivação do Bem.

A *Vita*, como toda legenda, fragmenta a realidade "histórica" em elementos a que inculca em seguida, por si mesma, um valor de imitabilidade, antes de os recompor de acordo com

uma ordem condicionada pelo novo caráter. Neste sentido, a legenda ignora completamente a realidade "histórica", para conhecer e reconhecer apenas a virtude e o milagre. Sempre que o santo não seja o veículo que permite enxergar a virtude objetivada, sempre que ele não se revista do valor de modelo imitável, não será precisamente um santo e a forma de linguagem encarregada de representá-lo como santo não poderá vazá-lo em seu molde.

Há exemplos de santos que, sem terem naturalmente consciência de sua santidade e permanecendo na ordem humana e autobiográfica, contaram a própria vida. Pensamos nas confissões de Santo Agostinho. Essas *Confissões* jamais nos fazem pensar numa legenda e não têm lugar nas *Acta Sanctorum*. Por outro lado, há biografias de santos que datam de uma época em que a forma da legenda começava a declinar, de quando a Igreja impunha à hagiografia exigências históricas. Dessa maneira, podemos observar a luta das duas formas e verificar, ao mesmo tempo, que o menor afrouxamento devido a uma atitude histórica suprime a possibilidade de imitação e despedaça a Forma. Pois a particularidade da biografia histórica consiste, justamente, em deixar ao indivíduo sua personalidade própria, a fim de que, mesmo podendo servir-nos de exemplo, não possa absorver-nos. E quando o desenvolvimento de uma biografia é de tal natureza que a personagem histórica deixa de formar um todo perfeitamente delimitado e acabado, quando ela reconstrói o indivíduo com traços que nos incitam a entrar nele, essa biografia torna-se legenda. Observa-se atualmente um fenômeno análogo com o personagem Frederico o Grande.

A linguagem não seria o que é, as formas da língua não seriam o que são, se não fossem o lugar onde se efetua, de modo autônomo, aquilo que se produz igualmente na existência real. A nossa forma de língua é capaz, portanto, de representar a existência de um santo, de maneira análoga, e de constituir santos.

Depois de observar na vida real e numa certa forma da língua o processo que é a gênese de um santo, tentemos agora aprofundar e ilustrar com um exemplo o modo por que uma forma — neste caso a Legenda — se torna linguagem e se constitui como linguagem.

VI

Lemos nos antigos Atos dos Mártires mais ou menos o seguinte:

Um homem, nascido numa família cristã e que vive, no final do século III, numa província oriental do império romano, alista-se no exército romano, notabiliza-se em combate e é guindado aos postos mais elevados. Tendo o imperador decidido perseguir os cristãos, recebe o apoio de todos os seus conselheiros e somente esse homem se opõe. O imperador enfurece-se, manda-o prender e supliciar numa roda armada de lâminas afiadas. O supliciado escuta então uma voz que lhe chega do céu e lhe diz: "Não tenhas medo, eu estou contigo", ao mesmo tempo que uma aparição celeste, vestida de branco, lhe estende a mão. Muitos se convertem, entre os quais vários camaradas dele. Ele sofre novos suplícios e novos milagres se produzem. Conduzem-no então ao templo de Apolo para que ofereça um sacrifício à divindade. Mas ele interroga a estátua do deus, fazendo o sinal da cruz: "Aceitas que eu te ofereça sacrifícios?" E a estátua responde: "Não há outro deus senão o Deus que tu proclamas." E o mártir pergunta-lhe: "Como ousas permanecer na minha presença? Vai e adora o verdadeiro Deus." A boca do ídolo solta um grito selvático e lamentoso, e todos os ídolos se pulverizam. Os sacerdotes pagãos recomeçam a espancar e supliciar o cristão, até que o imperador dá, por fim, a ordem de decapitá-lo.

É evidente que esta narrativa tem por objeto a virtude ativa, o milagre e um santo. Variando neste ou naquele pormenor, ela resume esquematicamente o que se encontra em numerosos Atos dos Mártires. Mas vejamos primeiro, em poucas linhas, o conjunto de acontecimentos que lhe são contemporâneos, de que essa narrativa é um produto e a que corresponde, à sua maneira.

Estamos na época das perseguições de Diocleciano. Vendo na constante expansão da comunidade cristã um perigo para a sua reorganização sistemática do império romano, Diocleciano decidiu, em 303, sob a pressão de seus conselheiros, decretar penas severas contra os adeptos do Cristianismo. Mas existem cristãos em todos os meios e até entre os mais altos funcionários da corte e do exército. Sabemos, por exemplo, que um *Praepositus Cubiculi* chamado Doroteu foi executado com o seu companheiro Gorgonius. É evidente que os cristãos mais corajosos opuseram-se ao imperador; Eusébio, o historiador da Igreja, con-

ta que se viu em Nicomédia, donde partiram as perseguições, um funcionário de alta posição, cujo nome omitiu, arrancar da parede o cartaz com o édito imperial, num gesto de desprezo e revolta. Seguiram-se prisões em todas as províncias do império, suplícios e execuções, os quais prosseguiram com os sucessores de Diocleciano, Galério e Maximino Daja; queimaram-se igrejas, confiscaram-se bens eclesiásticos. Milhares de cristãos abjuraram; muitos permaneceram fiéis ao seu credo. Ainda antes da morte de Diocleciano, que se retira em 305, Constantino intervém e promulga, em 313, o Édito de Milão; em 325 é permitida a realização do Concílio de Nicéia. O Cristianismo venceu, as religiões de Estado romanas estão em vias de desaparecimento.

Prossigamos em nossas observações, para ver de que maneira particular a narrativa por nós transcrita é fruto desses acontecimentos; de que maneira particular corresponde a esses acontecimentos, a esses fenômenos e a esses fatos; veremos então que a palavra neutra "relação", por nós empregada, designa efetivamente uma Legenda.

Todos esses fenômenos que são as perseguições, os encarceramentos e os suplícios infligidos aos cristãos devem resumir-se numa expressão e reduzir-se a um denominador comum: *uma roda armada de lâminas afiadas*; a oposição, comum a todos os meios e a todas as classes sociais, entre a multiplicidade das religiões de Estado romanas e a unicidade da nova religião, exprime-se nesta fórmula: *o mártir é conduzido ao templo de múltiplos ídolos*; a resistência dos cristãos tem por fórmula: *ele dirige-se aos falsos deuses que lhe respondem e se lhe submetem*; a inutilidade das perseguições e a vitória do Cristianismo têm por fórmula: *os ídolos despedaçam-se*; se o cristão enfrenta com bravura a perseguição e o suplício, temos a fórmula: *uma voz celeste o chama* ou, ainda, *uma aparição celeste, vestida de branco, estende-lhe a mão...*

Tudo acontece como se a multiplicidade e a diversidade do evento se cristalizasse e ganhasse uma configuração definida; como se um certo número de fenômenos semelhantes fosse apanhado num turbilhão que lhe mudou o sentido para fazer deles um conceito único, a figuração de um conceito único. Vejamos a expressão: uma roda armada de lâminas afiadas. Não se percebe muito bem como se pode supliciar um homem com tal instrumento, mas é impossível apreender o conjunto de torturas físicas e morais de modo mais incisivo que essa *roda armada de lâminas afiadas*. E que força de evocação em um *deus que se despedaça!*

Mas que acontece durante a transmutação? Que força é essa que decompõe os acontecimentos em unidades primordiais — de certa maneira — antes de fecundá-los? É que realiza em seguida uma seleção dos acontecimentos para fixar-lhes determinados conceitos? É a linguagem. “A roda armada de lâminas afiadas” e “o deus que se despedaça” são produtos da linguagem, produções lingüísticas. Temos um processo em que se reuniram as duas funções da linguagem: indicar e representar. Temos um encontro súbito e uma interpenetração total do “querer dizer” (*meinen*) e do “significar” (*bedeuten*).

Num nível superior, repete-se destarte um processo que já se desenrolara quando da formação da linguagem *em si*. Agora, a linguagem consolida-se numa primeira forma literária, graças às unidades de acontecimento. É o segundo nascimento de um princípio que renascerá, uma vez mais, num terceiro nível, quando essa forma, num processo único e não repetível, voltar a cristalizar-se numa obra, na produção de um artista, para alcançar assim plenitude definitiva.

Sempre que uma disposição mental leva a multiplicidade e a diversidade do ser e dos acontecimentos a cristalizarem para assumir uma certa configuração; sempre que tal diversidade, apreendida pela linguagem em seus elementos primordiais e indivisíveis e convertida em produção lingüística, possa ao mesmo tempo *querer dizer e significar* o ser e o acontecimento, diremos que se deu o nascimento de uma *Forma Simples*.

Não é fácil encontrar nome para aquelas produções a que chamamos, até agora, unidades de acontecimento e que a linguagem apreendeu. Quando, sem compreendê-los inteiramente, a história literária aborda esses temas, refere-se em geral — em sua terminologia imprecisa — a *motivos*. Ocorre, porém, que emprega a mesma palavra para designar certos fenômenos da temática histórica ou ainda uma matéria “pré-formada” para a obra de arte num complexo qualquer. “Motivo” é uma palavra perigosa. O motivo é, em primeiro lugar, o móbil, a razão determinante, o fato que gera outro fato. A rigor, poder-se-ia empregar aqui a palavra nesta última acepção. É certo que as nossas produções geram ou desencadeiam algo na medida em que tornam o acontecimento histórico imaginável a partir de certa disposição mental. Mas não se trata do seu sentido primordial nem do seu sentido mais profundo. Termo tomado à música, o “motivo” designa “o elemento característico e primeiro” de uma produção

artística. Mas semelhante emprego, que remonta à *Poética* de Scherer, não é conveniente neste caso. Nietzsche definiu o motivo musical como “o gesto individual do *Affekt* musical”. De fato, aquilo a que chamamos até agora “acontecimento apreendido por conceitos” ou “unidades preenchidas” é um gesto verbal individual. Empregaremos doravante nesse sentido — e por abreviação — a expressão *gesto verbal*.

Retomando o nosso exemplo, os gestos verbais são: a roda armada de lâminas afiadas, a voz celeste, a aparição vestida de branco que estende a mão solícita, os deuses a quem se dirige a palavra, os deuses que se submetem ao sinal da cruz, as estátuas de ídolos que se despedaçam etc. Esses gestos verbais, tal como se apresentam em seu conjunto, não nos entregam ainda um santo determinado, mas apenas o fiel em tempo de perseguição e o mártir em geral; é assim que vemos os mesmos gestos verbais reaparecerem — e sempre da mesma maneira — num grande número de Atos dos mártires. Mas eles são colocados de modo tal que podem, a todo o instante, ser orientados e combinados de uma certa maneira para atingir importância atual. No nosso caso, o que resulta, se assim posso dizer, dos gestos em que se cristalizou o acontecimento contemporâneo das perseguições de Diocleciano não é um *santo e mártir* mas *São Jorge*; por outras palavras, esses gestos estão orientados de modo a que o conjunto se atualize numa pessoa e a atualização crie um determinado santo.

Vemos, pois, que a forma existe de duas maneiras, estando a primeira para a segunda como um problema de xadrez para a sua solução. O problema oferece e contém uma possibilidade que realiza, na solução, um acontecimento determinado. Aquilo a que chamamos *Legenda* é, em primeiro lugar e muito simplesmente, a disposição bem definida dos gestos no interior de um campo. Aquilo a que chamamos a *Vida* de São Jorge é a realização de uma das possibilidades oferecidas e contidas na *legenda*. Para falar em termos de escolástica, pode-se dizer que a *legenda* contém, de modo virtual, o que existe na *Vida* de modo atual. Convém precisar a relação entre essas duas maneiras por que a forma é percebida, transpondo-a, por um momento, para a vida real: em virtude de certa disposição mental, a ação de Diocleciano a respeito dos cristãos devia dar origem, *necessariamente*, a uma *legenda*; sempre que essa *legenda* se ligava a uma personalidade apropriada da vida real ou criava por si mesma tal personalidade, convertia-se em *Vita* desse indivíduo particular.

O estudo das outras formas simples mostrar-nos-á até que ponto se faz necessário distinguir essas duas maneira de ser. À primeira chamo *Forma Simples* e à segunda *Forma Simples Atualizada* ou *Atual*. E volto a insistir em que me refiro à Forma Simples quando os gestos verbais estão dispostos de tal modo que podem, a qualquer instante, ser orientados de maneira particular e ter importância atual — sendo esses gestos verbais o lugar onde certos fatos vividos se cristalizaram de certo modo, sob a ação de certa disposição mental; também o lugar onde essa disposição mental produz, cria e significa os fatos vividos. Uma vez dotados esses gestos de orientação particular e de importância atual, teremos então uma Forma Simples atualizada. A Legenda é uma forma simples; a legenda particular ou, como dizemos, a *Vida* de São Jorge, é uma forma simples atualizada.

VII

Passemos, pois, a esse santo particular que é São Jorge, cuja existência “histórica” nos é desconhecida.

Partindo da disposição mental a que chamamos *imitatio*, os fatos vividos cristalizam-se em gestos verbais, estando estes dispostos de modo a que possamos segui-los, penetrar neles e e ser neles acolhidos. Em seu conjunto, eles estão orientados de tal sorte que, ao vincular-se a uma personalidade, tornam-se presentes e atuais. Pouco importa, nesse respeito, que queiram designar um indivíduo específico que realmente viveu ou que criem um determinado indivíduo. O certo é que o indivíduo daí resultante quer designar e significa todos os homens que conheceram a mesma situação; esse indivíduo paradigmático dá-lhes a possibilidade de o seguirem, pois é imitável.

Foi assim que apareceu e se engrandeceu, soldado cristão e cristão em armas, o cavaleiro de Cristo que é São Jorge. Sempre que as duas noções — o guerreiro e o cristão — ou os dois deveres — a coragem e a fé — se manifestem juntas, de uma maneira ou outra, esse santo estará presente aos nossos olhos, figura inimitável que propicia a imitação e que responde plenamente à necessidade de imitação. Assim foi que passou da Antiguidade em declínio ao Ocidente. Constantino é o primeiro a edificar-lhe uma igreja e quando, apenas dois séculos após Diocle-

ciano, a guerra e o Catolicismo se encontram reunidos na França, assiste-se ao reaparecimento desse jovem batalhador. Depois da conversão de Clóvis, Clotilde, católica e borgonhesa, leva o esposo a introduzir o culto desse santo. Ele vem em pessoa, pois as suas relíquias são transferidas do Oriente para Paris; ali ficou desde então e tem-se a impressão de que as igrejas da Palestina e de Bizâncio acompanharam tal migração.

Entre o final do primeiro milênio e o começo do segundo, a fisionomia de São Jorge muda lentamente, assim como sua missão e seu caráter. Já não é a mesma a relação existente entre dever militar e dever cristão. Ao guerreiro que se oferecia passivamente ao carrasco, desde que se tratasse de dar testemunho da fé, sucede o paladino, o defensor da fé, que ataca ativamente os inimigos e os vence. São Jorge já não é mártir; torna-se matador de dragões e libertador da Virgem.

Para ser perfeitamente claros, deveríamos adicionar a este resumo esquemático dos Atos dos Mártires o resto da tradição literária respeitante a São Jorge. Ela é vasta e dispersa; a mais recente coletânea é a de Krumbacher, cujo trabalho póstumo, *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung* [São Jorge na Tradição Grega] (Munique, 1911). Por muito sedutor que seja o empreendimento, levar-nos-ia longe demais; contentar-nos-emos, pois, em citar os pontos principais desse curioso fenômeno. É provável que o santo mártir, surgido sob os traços do *miles christianus* na fronteira da Antiguidade, fruto do dado histórico da época diocleciana, tenha antigos vínculos com certas figuras retomadas da Antiguidade por uma nova época e à maneira própria desta. Não longe da cidade de Lida (denominada em grego Dióspolis da Judéia) encontra-se a cidade costeira de Jope. Desde o começo, São Jorge foi associado à primeira dessas cidades, pois a tradição quer que, após seu nascimento na Capadócia, ele tenha sido educado pela mãe em Lida. Quanto a Jope, é o lugar onde, segundo a tradição grega, Perseu matara um monstro marinho devorador de homens e resgatara a virgem Andrômeda. Ora, o nosso mártir parece — mais de um ponto o indica na tradição — ter absorvido, entre outras coisas, o caráter de Perseu, tal como se transformou no final da Antiguidade. São Jorge, realização nova do tempo das perseguições, era simultaneamente o continuador e o representante — *aemulus* e *imago* — de uma figura mais antiga. Como tal, ele já não é o herói que sofre estóica e passivamente mas o que age e liberta. Durante muito tempo, não fez ele uso, no Ocidente, dessa capa-

cidade de atividade libertadora, e tem-se de aguardar que o Ocidente necessite de um cavaleiro, de um paladino cristão, para que ele manifeste seu poder combativo. A figura mais antiga reaparece então; ele representa-a e realiza-a de novo; mostra essa virtude cavalheiresca que nele se tornou atuante, *mata o dragão e liberta a Virgem* — dois gestos verbais que constituem a nova cristalização de um acontecimento histórico novo, o início das Cruzadas. Tal transformação começa pouco depois do ano 1000 e já está consumada na legenda ou na *Vita*, como nos é oferecida por Jacobus de Voragine.

Doravante, veremos São Jorge à testa das Cruzadas e desfraldando seu estandarte. Aparece a Ricardo Coração de Leão como os deuses da Antiguidade apareciam aos heróis no campo de batalha. É o salvador do cavaleiro, o patrono da guerra santa. Invocam-no antes de cada combate e é ele quem assegura a vitória. No total, treze ordens de cavalaria se colocam sob sua proteção e o escolhem como antecessor. As mais conhecidas, provavelmente, são a ordem bávara de São Jorge e a ordem da Jarreteira, criada por Eduardo III em 1350. Foi assim que, durante a Guerra dos Cem Anos, tornou-se ele o patrono dos belicosos anglo-normandos, cujo grito de guerra passou a ser: *England and St. George!* [Inglaterra e S. Jorge].

A tudo isto, repetimos, chamaremos Legenda. Trata-se de um fenômeno de linguagem e de literatura. Sob o impulso de uma disposição mental, a língua denomina, produz, cria e significa uma figura derivada da vida real e que intervém, a cada instante, nessa vida real. Ela não precisa, para fazê-lo, de uma obra de arte; não se encontrará, neste caso, o fenômeno único e irrepetível de uma forma que se cristaliza de novo na produção de um artista: não existe a epopéia de São Jorge. No entanto, ele aí está: podemos desenhá-lo e, vendo esse retrato, em que o santo figura com a roda, o dragão, o estandarte e o cavalo, reconhecemo-lo e encontramos nele, na medida de nossas necessidades, um modelo, um personagem que nos mostra, concretamente, o que desejamos aprender e o que devemos fazer em ocasiões particulares da vida real.

VIII

Estivemos estudando a gênese de uma forma que resulta da disposição neutra de imitação, e a que chamamos Legenda,

observando-a na esfera em cujo interior ela se realiza e rege todo um universo. Para ser completo, esse estudo deve observá-la também nas regiões em que seus contornos são menos nítidos e sua forma mais ou menos diluída. Passaremos, pois, à Legenda em sua forma mais genérica.

Mas, antes disso, convém efetuar uma espécie de contra-prova.

Quando comentamos o processo de canonização, vimos que o conceito de virtude ativa era condicionado e completado por um conceito antagônico. O contrário da virtude é a malfetoria, a conduta criminosa; e existe semelhança entre a comprovação da virtude e a do crime.

Ora, também vimos que a mentalidade imitativa fazia do santo a forma em que a virtude se torna mensurável, apreensível, assinalando-nos claramente o que desejamos fazer e aprender para nos colocarmos no caminho da virtude, e que é o modelo objetivo suscetível de ser por nós seguido. Por conseguinte, é forçoso que existam, em face das figuras em que a virtude se torna mensurável e apreensível, outros seres em que a maldade, a ruindade punível, objetivam-se da mesma maneira. É necessário poder-se confrontar o modelo digno de ser imitado, embora inimitável, com uma forma tal que não deva ser imitada, em caso algum; forma essa que nos mostre, clara e concretamente, o que não devemos imitar. Ao santo deve corresponder o anti-santo, à legenda a antilegenda.

Será que existem os antípodas da santidade? É claro que o malfeitor vulgar não basta para isso: ele não é um anti-santo, assim como o homem virtuoso, no sentido vulgar da palavra, não é um santo; tal como no caso de São Jorge, é-nos preciso ter também esse anti-santo aos nossos olhos.

Para começar pelo ápice da hierarquia, poder-se-ia citar o Anticristo; mas, em sua origem, esse Anticristo resulta claramente de uma outra Forma: ele representa o Mal de modo distinto daquele que acabamos de ver, na medida em que não o representa como malevolência punível, como exemplo a imitar. Esse Anticristo só adquire os traços do anti-santo na época em que o Cristo se converte no Santo Supremo, o modelo definitivo; esses traços ainda se mantêm, contudo, pouco marcados.

Mas existem outras figuras. Eis que o Cristo, carregando a cruz, quer repousar na soleira da porta de um sapateiro; este enxota-O gritando: "Sai daqui!" E o Salvador responde-lhe: "Do-

ravante, tu errarás sem descanso.” De fato, o sapateiro passou a errar, de país em país, sem trégua nem repouso, e mesmo o repouso da morte, mesmo esse *requies aeterna* que se pede a Deus foi-lhe recusado. Aqui temos, em todos os aspectos, a contrapartida da Legenda. O fato vivido, a saber, que muitos rejeitaram o ensinamento novo que teriam podido aceitar, cristaliza-se num gesto verbal: *o Salvador acabrunhado ao peso da Cruz quer repousar, mas o judeu diz-Lhe: “Sai daqui.”* É um milagre — *quid a deo fit praeter causas nobis notas* — confirma que a maldade punível se tornou atuante, que se objetivou nesse sapateiro judeu. Não teria havido milagre se esse homem, à semelhança de outros pecadores, como o próprio Judas, tivesse expiado sua falta no inferno. O milagre está em que ele não morre, mas vive eternamente para errar à vista de todo o mundo.

À semelhança do processo de canonização, esse milagre é confirmado por testemunhas: o Judeu Errante foi visto em tal e tal lugar, fulano falou com ele, sicrano ouviu falar dele. E assim como a virtude ativa se torna um poder benéfico na pessoa do santo, também a maldade punível se converte em poder maléfico na pessoa do Judeu Errante; esse poder, evidentemente, não é para ser invocado nem exaltado, como o do santo; mas é um poder, de qualquer modo, e basta que se manifeste para que aconteçam a peste, a guerra e o infortúnio.

Também há sábios, humanistas, cuja sede de conhecimentos e cujo orgulho de saber procuram penetrar todos os segredos, pelo que despertam a suspeita de que se afastaram da humildade cristã e da sujeição aos desígnios divinos; a atitude deles cristaliza-se numa figura — a do Doutor Fausto — e atualiza-se num gesto verbal: *eles celebraram uma aliança, um pacto com o Diabo*. O Diabo é o representante do Mal, o Mal personificado, mas não é ele quem objetiva para nós a maldade atuante, não é ele quem consubstancia o exemplo que não deve ser seguido. Em certo sentido, até lhe damos razão: ele não é, de fato, o tentador, o demônio? Fausto, pelo contrário, é o anti-santo, o portador de desgraças cujos ducados mágicos se transformam em lixo; ele realiza outros contramilagres, dezenas de pessoas o viram, falaram-lhe; por fim, ele não morre como os outros homens: é o Diabo em pessoa quem vem buscá-lo.

Poder-se-ia, assim, elaborar um calendário dos grandes anti-santos, onde figurariam, em tempos mais recuados, Simão o Mago, e mais recentemente, Roberto do Diabo, Ashavérus, Faus-

to, o Holandês Voador, Don Juan, o Conde de Luxemburgo etc. Eles também estão diante de nós, como São Jorge diante dos Cruzados, com a única diferença de que a imitação se tornou aqui negativa; todos eles foram testemunhados e todos os seus contramilagres localizados com precisão.

Ao lado dos grandes, há também os pequenos. Do mesmo modo que o santo começa por aparecer num círculo limitado, o anti-santo também pode aparecer e permanecer num círculo restrito. A partir de certo ponto, as proezas do malfeitor podem objetivar-se em maldade ativa e desprender-se dele, para lhe serem, em seguida, vinculadas de novo. A sua figura cristaliza-se, então; o gesto verbal apossa-se dele e, mesmo depois de ele ter sofrido seu castigo como indivíduo, mesmo depois de sua execução, a falta ativa que é o reflexo da sua Maldade lhe sobreviverá à personagem. Ele já não está presente, mas continua a existir; assombra os lugares, é um fantasma; traz consigo o infortúnio, está ligado no espaço ao local de suas malfeitorias. As pessoas evitam esses lugares assombrados — uma inversão perfeita dos lugares de peregrinação. Atribuem-lhe relíquias: o rochedo onde matou, a roda que serviu para supliciá-lo, todos os instrumentos de sua execução. A prisão e a cela ostentam-lhe o nome, tal como uma igreja ostenta o nome de um santo.

Em muitos aspectos, o próprio castigo, na disposição mental da contra-imitação, é um milagre invertido. A força, a roda, o machado são outras tantas confirmações de maldade ativa e objetivam-se num anti-santo. É por isso que a execução atinge menos o malfeitor que a malfeitoria, a qual é concebível — e, no passado, concebida — como desligada do indivíduo que a cometeu.

Devemos ter isso em vista, se quisermos compreender toda a série de castigos ou de sacrifícios da Idade Média, sempre cruéis e mais ou menos simbólicos, assim como a presença da multidão durante as execuções. Para a sensibilidade atual, esses castigos atingem um indivíduo e julgamo-los como sendo a ação de um homem sobre seu semelhante. Por isso os consideramos cruéis. No universo da imitação, o autor e a vítima da punição deixaram de ser “humanos”, naquele sentido; a vítima do castigo é apenas o lugar onde a maldade se objetivou em crime e a pena é a confirmação dessa objetivação, mediante — como dizíamos mais acima — uma inversão do milagre. Numa época interessada pela noção de pena de morte, não é supérfluo assinalar tal ponto.

São raras as regiões onde não se encontrem vestígios desses anti-santos locais; eles fazem parte da legenda; sempre e por todo o lugar são o fruto dessa disposição mental e mostram-nos claramente o que não devemos fazer, o que desejamos não aprender num momento dado da nossa existência.

A igreja católica não estabeleceu para os anti-santos, grandes ou pequenos, um procedimento correspondente ao processo de canonização. A contraanonização efetua-se na comunidade, fora da autoridade constituída; e o seu instrumento, a linguagem, redundou geralmente na criação de legendas, só raramente de *Vidas*. No tocante a algumas *Vidas* que existem, elas modificaram amiúde as figuras de tal modo que, embora permanecendo no âmbito da mentalidade de imitação, mudaram de sinal.

As *Vidas* dos Santos não ignoram semelhante gênero de variação e não é raro um santo começar a existência como contra-santo. É esse, inclusive, o sinal mais claro da virtude que se tornou atuante por graça de Deus, como no caso de São Gregório, que começou por um duplo parricídio e um incesto para acabar os dias em cheiro de santidade. Tais santos talvez sejam, justamente, os mais próximos para o comum dos mortais.

A Vida de um anti-santo produz, às vezes, em sentido algo diferente, uma modificação semelhante; vemos, assim, Rinaldo Rinaldini, Fra Diavolo ou Schinderhannes perder o caráter maléfico e deixar de encarnar uma malfeitoria. A mesma coisa pode acontecer quando esse gênero de figura recebe novo caráter numa obra de arte: Fausto torna-se então Fausto II.

Vemos, pois, que a Forma Simples já perde uma parcela de seu caráter específico ao atualizar-se. O que acarreta, quanto ao método e para a definição das Formas literárias, que as apreenderemos, tanto quanto possível, num domínio em que elas ainda não estão fixadas e orientadas, mas ainda são Formas Simples

I X

Lamentavelmente, isso nem sempre é possível. Sabemos que a disposição mental de que resulta a Legenda é vista, em nossos dias, sob luz inteiramente diversa daquela em que se manifestava na Idade Média; sabemos que deixou de ser prepon-

derante e universal, e que o universo da Legenda constitui apenas uma parcela ínfima do nosso próprio universo. Podemos até dizer em que momento a Legenda perdeu sua vitalidade universal; esse momento coincidiu com o final da Idade Média. A Legenda perdeu força em todos os fenômenos a que chamamos Reforma (e Reformas) ao mesmo tempo que uma outra forma se afirmava. Em seus artigos de Schmalkalde, Lutero inclui os santos no número dos "abusos anticristãos"; para ele, o verdadeiro cristão já é um santo e não existe qualquer categoria especial para os heróis virtuosos. A virtude ativa, para Lutero, não se objetiva da mesma maneira por que se acreditava antes; deixou de ser corroborada por milagres e não se reconhece mais o poder individual de personalidades celestes. A opinião de Lutero engloba a de todo o meio que ele representa: a mediação reservada ao Cristo e a certeza da salvação pela fé exclusiva em Jesus Cristo significam o fim de um universo em que os santos, os milagres e as relíquias tinham seu lugar certo.

A disposição mental da *imitatio* não foi, contudo, inteiramente eliminada; deslocou-se apenas o centro de gravidade e, o que é de importância fundamental, tornou-se ela secundária. Isto é igualmente válido para os círculos exteriores à Reforma, como se prova pela atitude do Concílio de Trento a respeito dos santos, atitude nova, mais hesitante e mais cautelosa; e foi essa, justamente, a razão por que se fixou e codificou, então, o processo de canonização, como já mencionamos antes.

Não se tratava de temor em face das contestações reformistas; no Catolicismo, a disposição mental da *imitatio* também estava perdendo eficácia, enquanto que outras formas se tornavam preponderantes. Contudo, a imitação e o seu antípoda moral não cessaram a atividade, como bem se demonstra pela persistência ininterrupta do culto dos santos em outros círculos católicos e pelo nascimento de todas essas antilegendas que brotaram, em grande parte, dos meios reformistas.

Quanto às épocas em que a *imitatio* já não reina da mesma maneira que na Idade Média, é necessário procurar amiúde as Formas Simples extraíndo-as das obras de arte; e, ainda mais freqüentemente, através de atualizações múltiplas e diluídas.

Ainda não chegou o dia da elaboração de um quadro completo da Legenda em todas as suas épocas, nem é esse o meu intuito nesta obra. Limitar-nos-emos aqui a estudar alguns aspectos suplementares da Legenda, hoje e na Antiguidade.

São raras as regiões onde não se encontrem vestígios desses anti-santos locais; eles fazem parte da legenda; sempre e por todo o lugar são o fruto dessa disposição mental e mostram-nos claramente o que não devemos fazer, o que desejamos não aprender num momento dado da nossa existência.

A igreja católica não estabeleceu para os anti-santos, grandes ou pequenos, um procedimento correspondente ao processo de canonização. A contracanonização efetua-se na comunidade, fora da autoridade constituída; e o seu instrumento, a linguagem, redundou geralmente na criação de legendas, só raramente de *Vidas*. No tocante a algumas *Vidas* que existem, elas modificaram amiúde as figuras de tal modo que, embora permanecendo no âmbito da mentalidade de imitação, mudaram de sinal.

As *Vidas* dos Santos não ignoram semelhante gênero de variação e não é raro um santo começar a existência como contra-santo. É esse, inclusive, o sinal mais claro da virtude que se tornou atuante por graça de Deus, como no caso de São Gregório, que começou por um duplo parricídio e um incesto para acabar os dias em cheiro de santidade. Tais santos talvez sejam, justamente, os mais próximos para o comum dos mortais.

A Vida de um anti-santo produz, às vezes, em sentido algo diferente, uma modificação semelhante; vemos, assim, Rinaldo Rinaldini, Fra Diavolo ou Schinderhannes perder o caráter maléfico e deixar de encarnar uma malfeitoria. A mesma coisa pode acontecer quando esse gênero de figura recebe novo caráter numa obra de arte: Fausto torna-se então Fausto II.

Vemos, pois, que a Forma Simples já perde uma parcela de seu caráter específico ao atualizar-se. O que acarreta, quanto ao método e para a definição das Formas literárias, que as apreenderemos, tanto quanto possível, num domínio em que elas ainda não estão fixadas e orientadas, mas ainda são Formas Simples

I X

Lamentavelmente, isso nem sempre é possível. Sabemos que a disposição mental de que resulta a Legenda é vista, em nossos dias, sob luz inteiramente diversa daquela em que se manifestava na Idade Média; sabemos que deixou de ser prepon-

derante e universal, e que o universo da Legenda constitui apenas uma parcela ínfima do nosso próprio universo. Podemos até dizer em que momento a Legenda perdeu sua vitalidade universal; esse momento coincidiu com o final da Idade Média. A Legenda perdeu força em todos os fenômenos a que chamamos Reforma (e Reformas) ao mesmo tempo que uma outra forma se afirmava. Em seus artigos de Schmalkalde, Lutero inclui os santos no número dos "abusos anticristãos"; para ele, o verdadeiro cristão já é um santo e não existe qualquer categoria especial para os heróis virtuosos. A virtude ativa, para Lutero, não se objetiva da mesma maneira por que se acreditava antes; deixou de ser corroborada por milagres e não se reconhece mais o poder individual de personalidades celestes. A opinião de Lutero engloba a de todo o meio que ele representa: a mediação reservada ao Cristo e a certeza da salvação pela fé exclusiva em Jesus Cristo significam o fim de um universo em que os santos, os milagres e as relíquias tinham seu lugar certo.

A disposição mental da *imitatio* não foi, contudo, inteiramente eliminada; deslocou-se apenas o centro de gravidade e, o que é de importância fundamental, tornou-se ela secundária. Isto é igualmente válido para os círculos exteriores à Reforma, como se prova pela atitude do Concílio de Trento a respeito dos santos, atitude nova, mais hesitante e mais cautelosa; e foi essa, justamente, a razão por que se fixou e codificou, então, o processo de canonização, como já mencionamos antes.

Não se tratava de temor em face das contestações reformistas; no Catolicismo, a disposição mental da *imitatio* também estava perdendo eficácia, enquanto que outras formas se tornavam preponderantes. Contudo, a imitação e o seu antípoda moral não cessaram a atividade, como bem se demonstra pela persistência ininterrupta do culto dos santos em outros círculos católicos e pelo nascimento de todas essas antilegendas que brotaram, em grande parte, dos meios reformistas.

Quanto às épocas em que a *imitatio* já não reina da mesma maneira que na Idade Média, é necessário procurar amiúde as Formas Simples extraindo-as das obras de arte; e, ainda mais freqüentemente, através de atualizações múltiplas e diluídas.

Ainda não chegou o dia da elaboração de um quadro completo da Legenda em todas as suas épocas, nem é esse o meu intuito nesta obra. Limitar-nos-emos aqui a estudar alguns aspectos suplementares da Legenda, hoje e na Antiguidade.

As odes triunfais de Píndaro foram todas construídas em torno do mesmo tema: começam pela indicação da vitória que lhes serve de pretexto, desenvolvem depois um tema mitológico ou heróico, e retornam, como remate, à vitória. A essa narrativa intercalada dá-se geralmente o nome de Mito.

Começemos pela I Ode Olímpica, para citar o exemplo mais famoso, aquele que o cânone dos poemas pindáricos coloca antes dos demais como que para servir-lhes de modelo. Essa ode começa por um elogio dos Jogos Olímpicos em geral, depois aborda seu verdadeiro assunto, que é a vitória do cavalo Phere-nikos, pertencente a Hierão de Siracusa, e, portanto, à vitória de Hierão. Nesse momento, o poeta passa imediatamente a contar a história de um herói, Pélops, fundador de Olímpia e caro a Poseidon. Antes de encerrar a narrativa, Píndaro interrompe-a para falar de Tântalo, o pai de Pélops, que não honrou os deuses e malbaratou suas oferendas. Descreve o castigo que os deuses lhe infligiram; depois, volta a Pélops e relata como, pretendente da jovem Hipodamia, recebeu de Poseidon um carro de ouro e cavalos alados que lhe asseguraram a vitória e a mão da jovem. Assim, o poeta retorna aos Jogos Olímpicos, ao seu significado e à vitória alcançada por Hierão na corrida de carros.

Como indicamos antes, este plano é o de todos os Epinícios — e reencontramo-lo em outros poemas. Em sua exposição dos *Litterarische Verwendungen des Beispiels* [Usos Literários do Exemplo] (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-25), a que voltaremos a fazer referência, Dornseiff diz que todos “os poemas cultuais entoados pelos coros, quer se chamem peãs, ditirambos, epinícios, partênios, ou prosódios”, comportam essa parte narrativa principal; e chamou a tais poemas cultuais ou mélicos, “uma espécie de mistura de cantata e de balada”.

O que significam, pois, nesse conjunto, o Tântalo inimigo dos deuses e o Pélops ajudado pelos deuses? Não serão também personagens que nos fazem ver claramente o que devemos fazer ou evitar? O que desejamos aprender ou ignorar numa dada conjuntura da existência? Personagens que podemos, pois, seguir e que nos podem aceitar ou vice-versa? Não haverá um princípio que se objetiva neles de modo tal que se converte em poder, o qual, por outro lado, eles poderão conferir? A vitória do carro de Pélops não é o que quer designar e, ao mesmo tempo, não significa a vitória numa corrida e em todas as vitórias vindouras. Ο δίφρος χρύσεος e os πτεροῖσιν ἀκάμαντες

ἵπποι — o carro de ouro e os cavalos alados — não são gestos verbais resultantes da cristalização de uma determinada disposição mental? A figura de Pélops não ocupa, na festa cultural que se segue à vitória, o mesmo lugar do santo diariamente cultuado pelo catolicismo? Pélops e Tântalo não são um santo e um contra-santo? O elemento básico desse poema não contém uma lenda e uma antilegenda? Assim sendo, não chamaremos “mito” nem “narração mítica” a esse elemento e recolocá-lo-emos no universo que lhe pertence: o universo da imitação.

Dornseiff viu bem que tal “elemento básico” não está reservado aos poemas cultuais gregos e que se encontram elementos análogos nos poemas cultuais egípcios, babilônicos, indianos, germânicos e de numerosos povos primitivos.

Vejamos, com efeito, o que nos diz a segunda Encantação de Merseburgo, utilizada para curar os cavalos paralíticos: Phol e Wotan partem a cavalo para a floresta; depois, o potro de Phol fere uma pata e várias deusas se juntam a Wotan para curar o animal por meio de um conjuro; enfim — e aí está a nossa transição — qualquer cavalo, qualquer homem, pode ser curado da mesma maneira. Estamos, sem dúvida, num universo de imitação; Phol e Wotan são os santos desse universo e a história deles é uma lenda. É também verdade a respeito do médico egípcio que, tendo de curar uma mordida de serpente, começa por contar a história do deus Ra, quando foi mordido por uma serpente. Têm razão os assiriólogos quando chamam *lendas explicativas* a esses começos de encantação.

E quando Virgílio inicia a sua epopéia com *Arma virumque cano* para vincular, em seguida, mediante uma ficção poética, o herói troiano Enéias à história de Roma, e concluir a sua Introdução com as palavras *tantae molis erat romanam condere gentem*, é ainda e sempre a lenda que transparece sob um forma eminentemente artística.

Só que a História da Lenda ainda está para ser escrita.

X

Em que situação se encontra a Lenda em nossa época?

É certo que a disposição mental para a imitação não é muito ativa nem muito viva entre nós; as lendas que conhe-

cernos são, em geral, resíduos tradicionais de épocas anteriores. Após termos recordado, uma vez mais, as festas triunfais da Grécia, refletamos sobre o modo como apreciamos os vencedores de nosso tempo, quer dizer, os vencedores nos esportes. O que significam para nós Rademacher e Peltzer, Paavo Nurmi, Suzanne Lenglen, Tilden, Tunney, Dempsey, Schmeling Vierkötter, Ederle...?

Pessoalmente indiferentes, eles representam, contudo, algo que nos parece digno de ser atingido e imitado. Não são a objetivação de uma virtude, mas o lugar em que se torna atuante uma força para a qual transferimos a nossa própria força e que nos admite em si: são modelos imitáveis. E essa força ativa torna-se mensurável ao confirmar-se naquilo a que chamamos um recorde. Uma palavra estranha, cujo sentido atual remonta apenas aos últimos vinte anos do século XIX, pois *recordari* significa “lembrar-se” e o *record* inglês é a coisa que recorda ou que se recorda. *Records of the Past* é o que nos resta registrado do passado, ou o que o passado nos restitui. O *record* que nos interessa é definido no Dicionário de Oxford da seguinte maneira: *A performance or occurrence remarkable among, or going beyond, others of the same kind* [Um desempenho ou ocorrência extraordinária entre, ou acima de outros da mesma espécie] * — definição esta que já se orienta quase na direção do milagre.

O recorde esportivo não é milagroso no sentido medieval, mas é-o na acepção de um desempenho, até então inexistente e aparentemente impossível ou inacessível, que confirma uma força atuante. Pode acontecer, está claro, que um indivíduo perseguido por um touro furioso bata todos os recordes dos 100 metros; mas, ainda que ele tenha, por mero acaso, olhado para o seu relógio, não considerará essa proeza um recorde — e os jornais nem falarão dele. Só falamos de recorde quando a força atuante se tornou um fato na pessoa do vencedor. Este é o único que “detém” um recorde. Se os 100 metros são percorridos em x segundos, nada se opõe, em teoria, a que um indivíduo os percorra em x menos n segundos; no sentido esportivo, porém, essa possibilidade não será reconhecida enquanto um campeão não tiver coberto os 100 metros em x menos n segundos — enquanto o milagre não tiver ocorrido.

(*) Em inglês no original. (N. do T.)

O recorde também pode transformar-se em objeto, em prêmio atribuído quando um novo recorde bata o recorde anterior. Para o clube do campeão vitorioso, tal objeto é uma relíquia. Enfim, há também a dádiva graciosa, pois o vencedor oferece sua vitória ao clube e ao país a que pertence; o país que detém o recorde tem sua importância e, mesmo que se tenha poucos contatos com o esporte, reage-se de modo diferente segundo o nadador mais rápido na travessia da Mancha seja inglês ou alemão.

O campeão esportivo não possui uma verdadeira hagiografia, mas a Forma Simples que é a Legenda existe naquelas páginas que os jornalistas reservam aos esportes e que estão nitidamente separadas das outras rubricas. O gesto verbal tem aí, com frequência, o aspecto de uma linguagem particular e pouco cuidada, mas nem por isso é menos verdade que *knockout* é um gesto verbal.

Dissemos, no começo, que é perigoso fixarmo-nos demais na imagem particular de uma forma. Com efeito, a legenda hagiográfica do Ocidente católico apresenta-se-nos com contornos tão nítidos e tão bem delineados que nos é difícil aceitar que a mesma disposição mental se reencontre nas páginas esportivas do nosso jornal. Entretanto, justamente um aspecto essencial de nosso trabalho é redescobrir certas formas em fenômenos cuja força desapareceu parcialmente e onde elas estão enterradas, assim como definir as formas cujo aspecto exterior já não seja “literário”, em absoluto.

A SAGA

I

Antes de passar a outra Forma Simples, que é a Saga, vamos fazer alguns comentários sobre o sentido dessa palavra.

Legenda é um neutro plural que significa “coisas a dizer” e se tornou na Idade Média um feminino singular da primeira declinação: *legenda*, genitivo *legendae*. Evoca uma atividade quase ritual, pois as *Vidas* de santos são lidas pública e solenemente em ocasiões determinadas ou ainda consideradas, de modo muito geral, como literatura de edificação pessoal — e sabemos agora como essa leitura se orienta no sentido da imitação. Quando a palavra se aplica a uma série de *Vidas*, assume um pouco o sentido do latim *legere* = reunir, escolher. Mas adota igualmente o sentido de uma história não atestada pela História e o adjetivo “legendário” mantém acentuadamente esse aspecto, porquanto designa o que não é verdadeiro no sentido histórico.

Vê-se, de modo claro, o que acontece nessa *transição de sentido*. Os elementos que decorrem de uma determinada disposição mental e da Forma que lhe corresponde só têm validade no interior dessa Forma. O universo de uma Forma Simples só é válido e coerente em seu próprio interior; desde que se lhe retire um elemento para transpô-lo a outro universo, tal elemento deixa de pertencer à sua esfera original e perde a validade.

Vejam agora, por um instante, o universo da História — para não termos que precisar mais adiante o que desejamos designar por essa palavra: tudo o que era importante no interior de uma outra Forma perde o seu sentido na História e tudo o que faz parte da *Legenda* torna-se, pois, do ponto de vista da História, inacreditável, duvidoso e, por fim, inverossímil.

Observar-se-á o mesmo fenômeno em duas outras formas — o Mito e o Conto — porquanto, do prisma histórico, também elas significam uma narrativa não atestada ou improvável, mas isso é ainda mais verdadeiro no caso da Saga.

Sage significa, segundo o dicionário de Grimm: 1. No sentido lingüístico, a faculdade de falar, o ato verbal. 2. O que se diz em geral: informação, declaração etc., e, numa acepção particular, declaração feita perante um tribunal, testemunho autêntico, predição etc.

Em 3. encontramos: tradição propagada por via oral, relato de um acontecimento ou de um fato. O artigo subdivide-se então em (a) a Saga pode referir-se a um fato “quase” contemporâneo (o advérbio está no dicionário); e o redator (o volume foi preparado no seminário de Meritz Heyne) acrescentou: “A Saga está freqüentemente ligada à idéia de incerteza, de incredibilidade, até mesmo de calúnia, embora possa ser empregada sem este matiz.” (b) A Saga pode referir-se a um acontecimento passado e, neste caso, significa: relato, narrativa referente ao passado e, mais particularmente, ao passado remoto, tal como se transmitiu de geração em geração. Indo mais longe, lê-se que, (a) no passado, não havia absolutamente nenhuma oposição entre o conceito de Saga e o conceito de História, mas também que (b) “o crescente vigor da crítica acarretou uma evolução do conceito de Saga como relato de acontecimentos passados e não corroborados pela História”; e, enfim, que esse conceito “evolui em seguida e passa a designar uma narrativa ou uma tradição de História repletas de ingenuidade e transformadas, em sua passagem de uma geração a outra, pela faculdade poética da sensibilidade popular, criação livre da imaginação popular que vincula suas composições a acontecimentos, a personagens ou lugares importantes; o uso não conhece distinção rigorosa entre as palavras *Sage* (Saga), *Mythus* (Mito) e *Märchen* (Conto)”.

Devemos assinalar, em primeiro lugar, que esta última parte não dá o sentido da *palavra*, mas apenas uma definição do conceito de Saga. E tal definição é a de uma determinada escola, que só concebe a Saga em relação a um conceito a que chama *História*. A partir dessa História é que ela interpreta e delimita a Saga. É muito perigoso, sobretudo para um lexicólogo, confundir Definição e Significação. O resultado da confusão é que um estrangeiro poderia imaginar, ao ver esse verbete, que o verdadeiro sentido da palavra alemã *Sage* fosse negativo e que

se emprega para indicar "o que não é atestado pela História". Semelhante idéia é simplesmente falsa. Quando empregamos a palavra *Sage*, queremos designar algo perfeitamente positivo — a menos que a oponham implicitamente à História. Pode acontecer que empreguem a palavra erroneamente e num sentido contrário ao original; também pode ocorrer que a noção associada à palavra seja um tanto imprecisa; mas nem por isso é menos certo que designa uma Forma positiva. Se falo da Saga dos Borguinhões, não quero com isso designar uma representação de acontecimentos relativos ao reino borgonhês a que faltasse o aval da História; tampouco pretendo designar uma criação livre da imaginação popular ligada a acontecimentos importantes da história borgonhesa; quero designar, isso sim, aquela composição, a Saga dos Borguinhões, que tenho diante dos olhos, produto acabado e tangível, que tem coerência e validade internas.

Não me teria alongado tanto sobre o equívoco de Heyne se ele não fosse a confirmação gritante do que dissemos mais acima, a saber, que a Forma por nós provisoriamente denominada "História" comporta-se como inimiga da Saga, ameaça-a, persegue-a, calunia-a e falseia-lhe antecipadamente os conceitos. Se partirmos de uma determinada disposição mental, tudo o que era positivo numa na outra torna-se negativo; toda verdade se converte em mentira. A tirania da História chega ao ponto de afirmar que a Saga não possui existência real e constitui apenas uma espécie de tímido prelúdio à própria História. Assim, vemos o sentido da palavra *Sage* enfraquecer pouco a pouco, até que o seu uso se confunde com o de *Mythus e Märchen* (Mito e Conto), aos quais o ponto de vista "histórico" também atribui o sentido de não-História.

Compare-se o dicionário alemão com um dicionário inglês e ter-se-á outra perspectiva. O inglês ignora a palavra *Sage* mas conhece *Saga*. Para *Saga*, encontramos os seguintes significados no Dicionário de Oxford: 1. *Any of the narrative compositions in prose that were written in Iceland or Norway during the middle ages* [Qualquer das composições narrativas em prosa que foram escritas na Islândia ou Noruega durante a Idade Média]; depois, em 1 b, sentido figurado: *a narrative having the (real or supposed) characteristics of the Icelandic Sagas* [uma narrativa que tem as características (reais ou supostas) das sagas islandesas]. Portanto, a palavra inglesa evoca, em primeiro lugar, um gênero literário associado a um país e a uma época deter-

minadas. Mas vejamos a continuação: 2. *In incorrect uses (partly as the equivalent of the cognate german sage): a story, popularly believed to be matter of fact, which has been developed by gradual accretions in the course of ages, and has been handed down by oral tradition; historical or heroic legend, as distinguished both from authentic history and from intentional fiction* [Em usos incorretos (em parte como equivalente do cognato alemão *sage*): uma narrativa, que popularmente se acredita seja baseada em fatos, desenvolvida por graduais acréscimos no decorrer dos tempos e transmitida por tradição oral; lenda histórica ou heróica, que se distingue tanto da História autêntica como da ficção intencional]. Portanto, é uma história que as pessoas acreditam ser verdadeira, que evoluiu e se ampliou pouco a pouco no decorrer dos séculos, e que assenta numa tradição oral; é uma "lenda" histórica ou heróica — o que nos indica, de passagem, que a "lenda" (*legend*) se emprega também em inglês para designar uma narrativa que não é "verdadeira", isto é, que se distingue da História autêntica e da criação deliberadamente fictícia.

Esta aceção aproxima-se do uso alemão mas, repita-se, trata-se de um uso errôneo, de um emprego incorreto e impreciso da palavra. E é a esse emprego incorreto e impreciso para o inglês que corresponde a palavra alemã *Sage*.

Remontemos da Inglaterra para o norte e encontraremos, efetivamente, duas palavras nórdicas: a primeira é *sagn*, que corresponde, de modo geral, ao uso assinalado no final do artigo de Grimm e anotado no Dicionário de Oxford como *incorrect use* [uso incorreto]; a segunda palavra é *saga*, que designa um gênero literário islandês.

II

Encontramo-nos, pois, na situação em que nos colocamos ao estudar a Legenda. Tínhamos começado por estudá-la sob a forma particular de que se revestia no universo da lenda medieval; agora, começaremos por examinar de perto, a fim de definir a natureza da Saga, esse velho gênero nórdico que é a *sǫgur*.

Trata-se de narrativas em prosa e língua vulgar que encontramos em manuscritos desde o século XIII ao século XV.

Informações de natureza muito diversa permitem concluir que esses relatos em prosa remontam a tradições orais e que a sua forma se constituiu a partir de relatos orais.

Em primeiro lugar, diferem, estilística e sintaticamente, de outras obras em prosa, no chamado estilo "erudito", e não se vislumbra qualquer influência latina. Depois, reconhecem a própria origem, dado que nos deparamos amiúde em expressões como "Conta-se que..." Em terceiro lugar, não são consideradas obras propriamente literárias, pois não se atribuem a um autor, a um determinado poeta, mas constituem tradição anônima. Enfim sabemos, por outro lado, que, de fato, houve "narrativas" desse gênero muitos séculos antes, por ocasião de festas ou outros acontecimentos importantes.

A História, assim como o conteúdo das *sggur*, permitem determinar até onde remonta tal tradição. Ela conduz-nos ao final do primeiro terço do século X, isto é, a uma época em que terminara a colonização da Islândia. Pode-se dizer que os manuscritos de *sggur* constituem a redação de uma tradição que se constituiu mediante relatos orais solidamente estruturados e fechados sobre si mesmos, depois de 930 e durante os séculos seguintes.

Se examinarmos essas narrativas do ponto de vista do tema e do conteúdo, poderemos distinguir três grupos.

O primeiro grupo engloba os relatos respeitantes aos colonos islandeses, seus vizinhos, seus contemporâneos, sua origem e relações recíprocas, os fatos naturais e sobrenaturais com que se depararam. Não se trata da conquista da Islândia pelos noruegueses, mas sempre de histórias a respeito de indivíduos que, como indivíduos, fazem parte de uma família. Fica-se conhecendo o lugar onde esta ou aquela família construiu a casa ou fundou a granja, o engrandecimento de seu patrimônio, os contatos que teve com outras famílias do mesmo distrito, as rixas, as reconciliações, as hostilidades e as tréguas, o número de filhos e filhas, o lugar onde os filhos arranjavam mulher, as famílias em que as jovens entravam pelo casamento. Ora uma família é sintetizada num indivíduo, seu chefe, ora se apresenta como um todo.

Esses relatos seguem vigorosamente seu caminho sem oferecer mais do que uma constante ação; quando é construída uma casa, o narrador fornece apenas as indicações necessárias para descrever a construção como um acontecimento, sem se demorar,

por iniciativa própria, na descrição da casa. Tudo que é objeto está subordinado à ação; jamais os atributos se convertem em epítetos ornamentais, capazes de destacar o objeto, como tal, da ação e conferir-lhe perenidade. A paisagem recebe o mesmo tratamento. Enfim, tais narrativas em prosa utilizam amiúde o verso e séries de poemas.

O segundo grupo não é formado por relatos familiares, no sentido estrito do termo, mas por relatos reais ou régios. Só que esses relatos régios estão longe de ser aquilo a que chamamos história política. Seus reis agem, precisamente, como germânicos do norte; são vikingos conquistadores e aguerridos; e todos os elementos que atribuímos ao conceito de Estado estão ausentes. Tais reis lutam como indivíduos, como membros de uma família e, em seu nível real, comportam-se como chefes de família do primeiro grupo em seu domínio agrário. Quanto ao estilo e à sintaxe, este segundo grupo não difere do primeiro, exceto na medida em que descreve um objeto diferente e de espécie distinta.

Os dois grupos têm por limite histórico extremo o final da primeira metade do século XI. Não contêm acontecimentos posteriores a essa data. Seu palco é a Islândia, o litoral norueguês, a Groenlândia, as ilhas Feroé e aquelas regiões do mundo que os reis vikingos abordaram em suas expedições. Cessaram após a introdução do Cristianismo.

É preciso adicionar-lhes um terceiro grupo, que vai além daquilo que encontramos nos dois outros. Em primeiro lugar, está muito menos localizado no tempo e no espaço, pois engloba e inclui materiais muito anteriores à colonização da Islândia. Além disso, conhece heróis cuja pátria de origem certamente não é a Islândia nem qualquer povo germânico do norte. Enfim, esses relatos vão ainda mais longe, pois contam coisas que classificamos entre os gêneros de que, para falar em termos gerais, é impossível determinar o tempo e o lugar, gêneros esses que hoje começam pela fórmula: "Há muitos anos, num país longínquo..." Entretanto — e aí está o ponto que nos interessa —, tratam tais materiais de modo tal que não podemos separá-los dos grupos precedentes, e contam suas histórias como se os personagens fossem idênticos e os acontecimentos comparáveis ao que se desenrolou numa família de colonos islandeses. Tanto no que concerne ao estilo como à sintaxe, são igualmente inseparáveis das duas primeiras categorias citadas.

Ao primeiro grupo dá-se o nome de *Islendinga sǫgur* (*sǫgur* de islandês); ao segundo, *Konungá sǫgur* (*sǫgur* de reis); e ao último grupo, *Fornaldar sǫgur* (*sǫgur* dos tempos de antanho).

Bem entendido, os historiadores de literatura não tardaram em procurar encaixar essas categorias numa ordem cronológica. Seria desnecessário acrescentar que uma época debruçada sobre a história dos temas e prisioneira do evolucionismo teria forçosamente de considerar mais antiga a categoria que contivesse os materiais mais primitivos e de tentar estabelecer uma evolução entre essa categoria e as outras mais recentes. Acreditava-se ser possível afirmar, assim, que certos temas, presentes desde o começo da Idade Média entre os povos germânicos e islandeses, teriam sido retomados no século XII pelas *Fornaldar sǫgur* islandesas. Em seguida, os islandeses teriam contado da mesma maneira a história de seus reis e de seus colonos.

É aqui que se situa, com a intervenção de André Heusler, uma das datas importantes na história do método "morfológico". Heusler, que tinha um sentido agudo das formas, publicou em 1913 um artigo, destinado à Academia de Berlim, com o título de *Die Anfänge der isländischen Saga* [Os Primórdios da Saga Islandesa] (Berlim, 1914); Heusler demonstra aí que a forma *Islendinga sǫgur* esteve necessariamente na origem das duas outras categorias e, além desse resultado, em minha opinião irrefutável, demonstrou também que se cai fatalmente em erro se se procurar tratar os problemas desse tipo pela história dos temas. Erros comparáveis — e não estou exagerando — ao que consistiria em situar os romances de Willibald Alexis antes do *Werther*, ou os de Walter Scott antes dos de Fielding, a pretexto de que se encontram temas medievais em Alexis e em Scott, enquanto que *Werther* e *Tom Jones* têm temas contemporâneos.

Depois de seu estudo *Lied und Epos*, que já dava uma resposta clara e precisa a uma importante questão — a saber, as relações da poesia épica, como forma erudita, com outras formas artísticas, incluindo o *Lied* —, Heusler interveio aqui, ainda mais violentamente, num domínio mais preciso. Estabeleceu que a verdadeira forma específica da saga, tal como foi constituída na Islândia numa época determinada, é precisamente a forma que se encontra nas narrativas familiares do primeiro grupo; estabeleceu também ser nessas narrativas que ela se realiza e só depois de ter alcançado coesão é que se apossa de temas diferentes; que manteve sempre a sua forma primitiva —

mesmo ao tornar-se Saga real ou Saga *Fornaldar* — e imprimiu seu caráter a novas formas, a partir dessa forma. Heusler mostra, além disso, como indicamos acima, que a dita forma tem origem oral e já possuía na Islândia solidez e contornos polidos bastantes para poder fixar-se sem dificuldades nem modificações importantes em escritos correspondentes ao seu caráter.

Se insisto tanto nestas questões é porque Heusler escolheu, em seguida, um rumo diferente; sem cair na velha história dos temas, prestou, entretanto, menos atenção aos aspectos morfológico dos problemas; a segunda razão de minha insistência decorre do fato de existirem atualmente numerosas tendências que sentem, precisamente, necessidade de voltar ao primeiro Heusler. Assim, lemos numa crítica dedicada por Boor aos estudos sobre os Nibelungos (*Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 52): "Creio ser necessário abrir também aqui os horizontes demasiadamente limitados aos interesses alemães e reconhecer que a saga tem direito a uma problemática científica. Também neste caso, estamos operando continuamente com uma equação a duas incógnitas. Portanto, interessemo-nos mais pela equação de maior simplicidade e formulemos, a respeito da forma da saga, uma questão a que seja possível responder por meios positivos."

III

Quanto a nós, trata-se agora de compreender, em toda a sua amplitude e no seu todo, o fenômeno que Heusler observou com precisão nesse ponto específico que é a Islândia dos séculos X e XI.

Eis a nossa primeira verificação: as formas que se encontram nos manuscritos islandeses entre os séculos XIII e XV não são Formas mais Simples que as vidas de santos compiladas nos *Acta Sanctorum*. Quer dizer, o que temos aí é, novamente, a atualização de uma Forma Simples ou, como dissemos então, uma Forma Atual. Mas a tradição oral e constituída, fixada nos manuscritos, tampouco é uma Forma Simples; embora não seja escrita, essa tradição está para a forma que procuramos assim como a Vida de um santo está para a Lenda; tal tradição é *atual*, em certo sentido já é uma Forma erudita. Para reencon-

trar a Forma Simples, a partir da qual as *sǫgur* se constituíram como atualizações escritas ou orais, faz-se mister apurar de novo a disposição mental e o universo em que essa forma é válida.

O que é que temos na *Islendinga Saga*? Já esbocei uma resposta ao dar algumas indicações gerais sobre essa categoria; convirá ser agora mais preciso. Chama-se-lhe geralmente história familiar, mas a expressão presta-se a confusões. Tendo verificado que o conceito de História é inimigo de várias Formas Simples, empregarei essa palavra com cautela. Se pensarmos em termos de "história", poder-se-á ter a impressão de que as *sǫgur* realizam, de fato, o histórico ou a crônica de uma família; se procurarmos, porém, entendê-las sem preconceitos, elas mostram a história existente apenas como evento na história de uma família — e de uma família que escreve a história. Para evitar, de preferência, todo e qualquer emprego de tal termo, direi simplesmente que a construção interna da *Islendinga Saga* assenta na *noção de família*.

As relações entre os diversos personagens dessa saga são, em primeiro lugar, relações entre pai e filho, entre avô e neto, entre irmãos, entre irmão e irmã, entre marido e mulher. Tais indivíduos estão vinculados entre si por laços de sangue e suas relações mútuas são produzidas pelo clã, a raça, a origem. Se a família entra em contato com estranhos, estes são concebidos e avaliados a partir do clã; ou os estranhos formam, por sua vez, uma família, ou então são indivíduos que a família admitirá ou rejeitará. Todo o subalterno ingressa na família e fica sob sua responsabilidade.

Os indivíduos da *Islendinga Saga*, tal como Heusler a definiu, não são noruegueses expatriados que se estabelecem na Islândia nem, na verdade, são islandeses; são gente que habita tal colina, ou tal enseada, não formando nem um império, nem uma nação, nem um Estado, e sua totalidade é como que uma soma algébrica cujo resultado depende do sinal de cada fator. Possuem, evidentemente, numerosos traços comuns, mas o adjetivo "comum" não designa aqui traços próprios de todos, sem exceção alguma. Mesmo quando vários indivíduos se reúnem no *Thing* para deliberar em conjunto e tomar decisões comuns, é como chefes de família que se congregam.

O primeiro e quase único domínio regulamentado pela sua legislação diz respeito às violações dos direitos de família e às discórdias no seio das famílias; quanto à execução de sentenças,

ela não é confiada a uma instância especial, mas à própria família em questão.

Numa saga como a Lenda dos Camponeses do Lago, podemos acompanhar a história de um clã através de seis ou sete gerações. Entretanto, a narrativa é construída de tal modo que nela se reflete o poder e a glória do clã, culminando no decurso de uma geração e, dentro desta, consubstanciando-se num indivíduo determinado. Esse apogeu é Ingimund, o homem chegado da Noruega à Islândia para tomar posse do domínio epônimo da Saga. Se considerássemos apenas os personagens, o conjunto poder-se-ia intitular "Lenda de Ingimund, de seus pais e de sua descendência". Quanto mais uma geração — mais velha ou mais nova — está próxima do personagem em que se manifesta o maior poderio do clã, mais o plano geral da lenda se torna claro e preciso. As figuras mais nítidas, depois da de Ingimund, são as de seu pai, Thornsten, e de seus três filhos. O avô e os netos são pálidos esboços, os bisnetos apenas sombras confusas. Entre a quinta e a sexta geração, o poderio do clã passa a um ramo lateral e um filho de Keps entra na família, que ele encarnará daí em diante. Converte-se ao Cristianismo, o clã entra em nova fase e chega ao fim a história que culminou na pessoa de Ingimund. Ao ler-se esta lenda, depara-se-nos a cada página conceitos que temos hoje o costume de aceitar em sentido histórico; e esses conceitos — conquista, derrota, opressão, libertação — já não dizem respeito a um povo, mas sempre a um clã, uma tribo, uma família. O sentimento nacional chama-se aqui espírito de família; os direitos e deveres não se regem pelos imperativos da sociedade, da *res publica*, mas pelos interesses do clã, pelas exigências do parentesco, e a comunidade burguesa de interesses tem aqui o nome de vínculos de sangue. A base e o fundamento desse universo são os vínculos de sangue, a comunidade do sangue, a vingança no sangue, o casamento, a paternidade, a parentela, a herança, o patrimônio, a hereditariedade.

Partindo de um ponto localizável no tempo e no espaço — o conteúdo de uma Forma atual —, chegamos assim, pois, aos caracteres gerais que procurávamos. Existe uma disposição mental em que o universo se constrói como família e se interpreta, em seu todo, em termos de clã, de árvore genealógica, de vínculo sanguíneo. Essas disposição mental e esse universo são reencontrados, de maneira clara, em outros pontos da Islândia dos séculos X e XI, mas é esse universo que queremos designar

quando empregamos a palavra saga; é esse universo e apenas ele que designaremos doravante pelo nome de saga.

Sei muito bem que tal acepção encontrará dificuldades maiores do que o emprego da palavra "lenda" para designar a forma, tal como a havíamos tomado. Vimos que o uso é diferente, a julgar pelos sentidos e definições dos dicionários; quanto ao grande número de obras correntemente chamadas "sagas" nas antologias, assim como em estudos mais ou menos científicos, não falaremos de Saga e preferiremos designá-las por "Gestas". As tradições compiladas por Grimm sob o título de *Deutsche Sagen*, tal como as *Natursagen* de Dähnardt, só em parte ínfima correspondem ao que chamamos saga. Uma das mais importantes tarefas da Morfologia consiste, justamente, em combater, no interesse das formas e para defini-las, as liberdades e negligências do uso. Quando falo de *Heldensage* (Saga heróica), não tenho em mente designar a tradição oral relativa a um acontecimento que a História me faria conhecer de modo incompleto ou que a História não atesta; tampouco me refiro a um personagem histórico transformado pela faculdade poética da alma popular; quero designar, sim, o representante heróico de um clã determinado, o detentor hereditário das altas virtudes de uma raça.

A saga é, pois, para nós, uma Forma Simples que se atualizou, primeiro oralmente, depois por escrito — sendo a *Islendinga Saga* uma realização particular —, e que assumiu caráter tão marcado que pôde imprimir suas características próprias a elementos que, na origem, lhe eram estranhos. Essa atualização permite-nos decifrar e captar a disposição mental e as idéias que produziram a forma. Para interpretar a disposição mental da saga utilizaremos as seguintes chaves: *Família, Clã, Vinculos de Sangue*.

IV

Queremos definir agora o que designamos por disposição mental. A forma Saga não se constitui toda a vez que exista, no acontecimento histórico, uma Família, uma situação familiar, uma catástrofe familiar.

Vejamos um exemplo: Henrique Tudor esposa Elisabeth de York, casamento que reconcilia as ambições das casas de Lan-

caster e de York, divididas há muito anos por assassinatos, sedições e traições, na chamada "Guerra das Rosas". Após a ascensão ao trono da Inglaterra, teve ele duas filhas, Margaret e Mary, e um filho, Henrique, que lhe sucede. Esse sucessor, Henrique VIII, casou seis vezes. Dois dos casamentos são anulados, duas das esposas são executadas por sua ordem, uma outra morre ao dar à luz o único filho varão que ele terá, a última esposa sobrevive-lhe. Esse filho, Eduardo VI, tem dez anos à data da morte do pai. A regência é sucessivamente assegurada por dois duques, dos quais o segundo casa seu próprio filho com uma neta do segundo filho de Henrique VII. Com o desaparecimento de Eduardo, morto aos dezesseis anos, ele tenta colocar esse casal no trono. Mas a tentativa fracassa e os conjurados são mortos. Sob o trono uma filha do primeiro casamento de Henrique VIII, Mary, a Cruel. Esta morre sem deixar herdeiros e sucede-lhe Elisabeth, irmã detestada de um segundo leito. Um dos episódios mais conhecidos da vida de Elisabeth é o conflito que a opõe a Mary Stuart, neta de Margaret e tia de Elisabeth. Mary Stuart é rainha da Escócia pelo casamento e casou três vezes: com um rei de França, com um primo e com o assassino de seu segundo marido. Elisabeth manda executar Mary Stuart, morre sem filhos e seu sucessor é o filho de Mary Stuart.

Seria difícil imaginar um enredo mais complicado de relações familiares. Contudo, não diremos que a história da casa Tudor, na Inglaterra do século XVI, contenha acontecimentos que realizem, de algum modo, a Saga — sob pena de deixar reentrar pela janela aquela história dos temas que havíamos posto na porta da rua de nossa crítica literária. Os participantes não vivem essa história como saga, os contemporâneos não a sentem como tal. É tão saga quanto a de Cinderela, a menina boazinha de um primeiro casamento, a ruim madrasta e as duas irmãs orgulhosas.

Por quê? Porque nem Henrique VIII, nem Eduardo VI, nem Mary, nem Elisabeth, se consideravam, em primeiro lugar, descendentes de Henrique VII, membros da sua família e do clã Tudor; porque o sentimento que domina, ante a execução de Jane Grey ou de Mary Stuart, não é o de assistir à morte de um parente consanguíneo e de um membro do clã; porque, no conflito que opõe Mary Stuart, católica, a Elisabeth, protestante, o catolicismo e o protestantismo não são interpretados como coisas que separem duas irmãs a quem os laços de parentesco deve-

riam unir; pelo contrário, as duas mulheres são vistas como encarnações de duas religiões antagônicas; porque, enfim, o povo inglês, ao observar esse conflito, ao intervir nele, não toma partido por um protagonista numa querela de família, mas interpreta o conjunto na base de convicções religiosas ou nacionais. A disposição mental que se realiza na forma de Saga está ausente de semelhante debate.

Inteiramente ausente? Claro que não. *O Trono é hereditário*, eis um gesto verbal que indica o ponto onde um acontecimento se cristalizou para tornar-se forma e fazer-se linguagem na mentalidade do clã e nos vínculos de sangue. Mas, no caso presente, se o trono é hereditário, não é herança. Não é o trono que pertence à casa Tudor, mas esta que pertence ao trono. O trono não é um objeto que encarne o renome e a dignidade de uma família, não é uma coisa que consubstancie o poder de um clã e se encarregue de objetivar o poder dessa família. Para a forma da Saga, o trono é o mesmo que a relíquia para a forma da Legenda. Significa a Inglaterra, o reino inglês, o Estado inglês, e os Tudor podem ser a família reinante na Inglaterra e legatários de direito do trono inglês que nem por isso a Inglaterra passe a ser um bem de família, uma herança, tanto para os Tudor como aos olhos dos ingleses.

Vê-se, pois, que a forma de Saga é mais difícil de apreender que a forma de Legenda. O que dizemos da forma vale também para a palavra: uma certa perspectiva diluiu e esvaziou a palavra e, do mesmo modo, a noção de Estado e o sentimento nacional repeliram o universo construído sobre a disposição mental familiar.

Não é por acaso, portanto, que a *Islendinga Saga* desaparece quando surge o Cristianismo ou, melhor dizendo, a igreja cristã. A igreja vincula seus fiéis à comunidade e à paróquia, instaura um novo parentesco — do homem com o homem; assim fazendo, retoma a linguagem da Saga e apropria-se dos gestos verbais dela, pois seus sacerdotes são “padres”, seus membros irmãos e irmãs, e os indivíduos que vivem na comunidade espiritual e religiosa são igualmente “fratres” (a palavra latina donde derivam “irmão” e “frade”); esta analogia destrói, porém, a verdadeira forma da Saga, a qual só conhece os vínculos e o parentesco de sangue. Todos os acontecimentos importantes da saga e da família — nascimento, casamento e morte — são transportados pela igreja, mediante um sacramento, para uma outra

disposição mental e, assim, a saga é desapossada de seus elementos básicos.

Vejamos, a respeito, outro exemplo. No segundo canto da *Iliada* (versos 100 e segs.), deparamos os gregos reunidos numa grande assembléia encarregada de tomar decisões da maior importância. Trata-se, de fato, de decidir se a expedição contra Tróia será mantida ou abandonada. Chefe supremo do exército, Agamenon toma a palavra, ele, o detentor do bastão de comandante, do *σκήπτρον* (= cetro). Foi Hefáisto quem o modelou com arte e o remeteu a Zeus Kronion. Zeus encaminhou-o a Hermes, que o remeteu a Pélops, o domador de cavalos; Pélops enviou-o a Atreu, o pastor de povos, e este, ao morrer, legou-o a Tieste, o de incontáveis rebanhos; e Tieste, por seu turno, deixara-o a Agamenon, para que o empunhasse e reinasse sobre numerosas ilhas e sobre toda a Argólida.

Vimos mais acima São Jorge elevado aos altares e assinalado pela roda do suplício ou pelo cavalo e lança que lhe serviram para combater o dragão; vimos o gesto verbal de sua legenda tornar-se atributo de sua figura celeste. Temos aqui um espetáculo análogo: o do soberano que, num momento decisivo, apóia-se num atributo. O cetro foi fabricado por deuses que o fizeram passar de mão em mão. Depois, chegou à posse de homens, num clã; e, dentro desse clã, foi passando de novo de pai a filho, de irmão a irmão, de tio a sobrinho. Significa o poder soberano no seio do clã e fora dele. Se Agamenon é aqui o soberano é porque os deuses conferiram-lhe soberania à família e porque ele próprio, na família, é o chefe e detentor do cetro.

Agamenon fala nesse instante aos outros gregos no conselho porque sua família foi lesada, a esposa de seu irmão foi raptada. A família do raptor não lhe aprovou o ato mas, porque é uma família, o raptor continua sendo membro dela e enquanto ela o considerar seu membro, carregará com toda a responsabilidade de seus atos e compartilhará do seu destino. As duas famílias estão, pois, frente a frente, separadas pelo rapto de uma esposa, pela guerra tribal e pela vingança — tudo gestos verbais característicos da Saga.

Com isto, não queremos dizer, porém, que o conjunto a que chamamos *Iliada* seja apenas uma saga. Em primeiro lugar, estamos diante de uma Forma erudita, que é a Epopéia e que possui leis próprias. Segundo, a mentalidade da saga foi ligei-

ramente modificada no interior da Epopéia, porquanto já encontramos nela certos elementos característicos da noção de povo, mais típica da gesta que da saga: essa confederação, que no começo não era mais que uma aliança de famílias, começa a ganhar coloração nacional e já surpreendemos na *Iliada* o esboço de um confronto entre Tróia e Grécia, entre Leste e Oeste, e o pressentimento da Grécia em oposição à Ásia. Não obstante, a saga ainda é poderosa, preponderante e rege até, em numerosas passagens, de modo decisivo, o curso das idéias. Apreendemo-la num ponto específico e é aí que vemos o poder ser transmitido na casa dos Átridas, na raça de Pélops, no seio do clã, poder tão vinculado ao cetro que veio dos deuses e que os homens deixam em legado de era em era. Cada indivíduo é herdeiro; cada coisa, pela sua importância de objeto, pode ser herança. Em suma, esses nove versos constituem, para nós, a Forma atual pura de uma saga — e aí discernimos a Forma simples como tal.

Poder-se-ia seguir em pormenor os vestígios que foram deixados no universo grego pela saga consagrada à raça de Pélops, de Atreu e dos Átridas, saga que a *Iliada* nos oferece de modo muito linear; encontrar-se-á depois toda uma rede de relatos que repetidamente se interceptam, feixe intrincado de atualizações díspares, infinidade de fenômenos que contêm quase tudo o que a saga pode englobar. Estou persuadido de que será necessário deslindar um dia esse emaranhado, mas não posso dedicar-me aqui a fazê-lo. Quero apenas puxar alguns fios da meada como ilustração da saga.

Vemos os dois filhos de Pélops, Atreu e Tieste, assassinar, com a ajuda da mãe, Hipodaméia, um filho natural e morgnático do pai deles e, em seguida, jogar-lhe o cadáver num poço, após o que o pai pronuncia uma maldição sobre a sua tribo, cujo efeito se prolongará até às gerações mais remotas. É aqui que surgem os gestos verbais, essas unidades elementares em que a saga se cristaliza; assim, temos de um lado o filho natural, o bastardo, corpo estranho no seio da família, nascido do pai e parente pelo sangue, ao mesmo tempo que permanece exterior à família por ele desagregada; do outro lado, temos a maldição, que é o gesto verbal em que se objetivam o ódio e a execração gerados por um indivíduo em seu próprio clã, gesto cujo poder se exerce, uma vez mais, na família e para além da existência dos indivíduos envolvidos — o que o torna comparável aos mila-

gres do santo após a morte, com a diferença apenas de que, desta vez, a herança se transmite por si mesma de geração a geração.

Vemos, em seguida, os irmãos entrar em conflito por questões de soberania, de mulheres e propriedades. A *Iliada* (Canto II, 106) fala-nos de Tieste, o de numerosos rebanhos (πολύαρνυ θυέσιη). Ficamos sabendo, mais tarde, numa transposição poética, que um dos irmãos recebera um cordeiro de ouro, ao qual estava associada a soberania. O outro irmão seduz então a cunhada e rouba o cordeiro com a ajuda dela. É a entrada, nesta família, do adultério.

Em seguida, Atreu vingá-se assassinando os filhos de Tieste e fazendo com que o pai deles, mandado chamar por um arauto, os coma. Depois desse abominável festim, Atreu apresenta ao pai os pés e as mãos de seus filhos. É o assassinato familiar levado ao extremo da devoração dos filhos. Finalmente, Tieste une-se à sua própria filha e gera um filho que matará em seguida o filho de Atreu, com a ajuda de sua esposa. O incesto implanta-se na família, as relações do clã formam uma rede indestrinchável. Restaria saber se a ferocidade extrema destes últimos traços nos levam a uma realização muito antiga ou se, pelo contrário, a um estado muito recente da saga. Deixemos este ponto de lado: os exemplos citados querem apenas mostrar o universo da saga levado aos seus limites extremos.

Essas histórias que se modificam incessantemente, que diferem constantemente nos pormenores, que se apresentam ora sob uma forma ora sob outra, que fontes no-las fazem conhecer? Temos, em primeiro lugar, menções breves, notas marginais, glossas e fragmentos; temos também os historiadores que procuraram, mais tarde, unificar e concatenar, o melhor possível, tais elementos dispersos, e também alguns escritores, comparáveis aos nossos autores de coletâneas. Temos, por fim, obras literárias que, cada uma por seu lado, se apoderam de uma parcela, de um extrato, e o convertem, tomando-o em si e por si, numa forma literária, numa realização única. Mas a saga desse clã em parte nenhuma se apresenta em seu conjunto; e tampouco se possui uma epopéia que represente, globalmente, o destino dos descendentes de Pélops.

Isto prova, uma vez mais, que a saga foi transmitida oralmente, caminhou de boca em boca por todo o universo grego — e antes, sem dúvida; que era conhecida por toda a parte:

que só se atualizou numa narrativa estruturada na Islândia do século XI; que não encontrou, para mantermos nossa terminologia, a transição da gesta à saga. Por isso ela conservou suas feições múltiplas e mudou constantemente de forma exterior; por isso foi contada de maneira diferente segundo o tempo e o lugar; por isso não pôde ser fixada por escrito de um modo determinado. Somente a sua construção e a sua forma internas se conservaram constantes, somente a Forma Simples não variou nela, somente a saga se conservou intata na gesta. Nascida da disposição mental vinculada à família, ao clã, aos laços de sangue, ela construiu todo um universo a partir de uma árvore genealógica; e tal universo mantém-se idêntico a si mesmo no tumulto de suas variações — universo da glória ancestral e da maldição paterna, do patrimônio e das rixas entre famílias, das mulheres raptadas e do adultério, do sangue derramado na vingança e misturado no incesto, da fidelidade e do ódio familiares, universo do pai e do filho, do irmão e da irmã, universo da hereditariedade. Nesse universo, o Bem, o Mal, a coragem e a covardia, não são qualidades pessoais, a propriedade já não é posse do indivíduo: a fonte de todo o significado e de todo o valor é a família e o destino do homem recai sempre no clã.

V

Embora as coisas sejam assim, seria arriscado, entretanto, aplicar aqui o método da história dos temas para tentar salientar um “tipo primitivo”, se assim podemos chamar-lhe, da saga dos Átridas; isso seria querer deduzir ou mesmo reconstituir, a partir de inúmeras “variantes” em que ela se atualiza, uma versão única para, em seguida, afirmar que todas as demais são meras transformações “ulteriores” dessa forma única; ou a idéia poderia ser até que, de tal modo, é possível observar um mesmo “relato” em diferentes “fases de sua evolução”.

Semelhante perigo não é de temer no tocante à saga dos Átridas; mas quando se trata de outras sagas helênicas ou, sobretudo, alemãs, assistimos a repetidas tentativas nesse sentido. O motivo é que tais sagas, ao invés da de Atreu e Tieste, receberam seu caráter final e definitivo quando uma Forma erudita delas se apoderou de maneira única. Elas mudam então de

nome: de sagas e gestas convertem-se em epopéias (*epos*). E a épica, forma erudita, dotada de recursos e leis próprios, confere a todas as coisas um padrão de tal modo claro, uma fisiologia tão precisa, um estado tão definitivo, que a saga também assume contornos certos; impressionados por essa nova Forma, já não logramos imaginar que a saga possa ter sido uma Forma simples, simultaneamente ágil, diversa e fluida, capaz de mudar e de se transformar em suas próprias atualizações como gestas. Não a julgamos capaz de ter sido um dia outra coisa senão uma história unitária que representa fatos determinados de determinada maneira.

Na Alemanha, essa incredulidade é confirmada pela evolução que se produziu na Islândia em parte das tribos germânicas, durante os séculos X e XI.

A lenda foi ali transmitida oralmente e evoluiu de maneira constante até resultar na *Islendinga Saga*. Foi então que se deu a absorção de novos materiais e se tornou possível pôr a saga por escrito, sem dificuldade. Concluimos, pois, que as coisas devem ter acontecido de maneira análoga entre os outros germanos. Ofuscados pela epopéia, prisioneiros também da nossa incredulidade, começamos então a praticar má ciência com base na saga, atualizando-a nós próprios por meio de uma hipótese: partindo da sua conformação interna e de seus elementos persistentes, inferimos dela uma forma atualizada; esta poderia faltar, ter desaparecido, não se encontrar em parte alguma, que isso não alteraria a nossa convicção de que ela *deve* ter existido — e acreditamos em nosso poder ou até em nosso dever de reconstituí-la, digamos mesmo, de fabricá-la. Repetimos: é aí que está o perigo, pois, ao talhar assim à medida a Forma atual de uma saga artificial, é muito provável que estejamos violentando a Forma simples e que essa construção nos barre o caminho do conceito. O que se precisa saber *não é o aspecto que possa ter tido uma saga mas o sentido que lhe é peculiar* e, sobretudo, cumpre sabê-lo para compreender como a saga exerceu seu efeito sobre a epopéia. Para tanto, deixaremos de lado a observação dos elementos modificáveis e de suas modificações, a fim de comparar esses elementos modificáveis com os elementos permanentes, no intuito de aduzir o significado destes últimos.

Admitamos que a Forma Simples, a saga, assim como suas atualizações em gestas, exerçam efeitos concretos, por vezes, nas obras dessa forma artística ou erudita que é a epopéia; em tal

caso, a primeira questão não consiste em saber que Forma atualizada pode ser encontrada na *Iliada* ou no *Nibelungenlied*, nem indagar o aspecto que a saga poderia ter quando foi atualizada e de que a epopéia ainda não se apoderara; impõe-se indagar, primeiro, que relação pode existir entre essa Forma Simples — a saga resultante da disposição mental da família, do clã e do parentesco de sangue — e uma Forma artística dotada de leis próprias; e que caráter novo, próprio e atual, lhe é imprimido pela forma artística.

A Legenda permitiu-nos ver antes que uma parte dos grandes movimentos que agitaram os povos ocidentais se compreende pela disposição mental de imitação; assim é que as Cruzadas se colocam sob o signo da legenda. Podemos acrescentar agora que uma outra parte, mais antiga, desse mesmo movimento está associada de maneira idêntica à noção de Saga. Uma parte importante do fenômeno a que chamamos as *grandes migrações* efetua-se no sentido dessa disposição; não se trata de um movimento orientado, em seu todo e em seus pormenores, pela imitação mas sim de clãs que estão em migração, que se sentem como clãs isolados, famílias, sendo cada família, por seu turno, o que faz a coesão do clã. Todo acontecimento histórico se torna então Saga: o desaparecimento de um povo chama-se desaparecimento de uma família; a vitória de um povo cristaliza-se num gesto verbal para tornar-se vitória do chefe da família, do herói da lenda; o entrechoque de dois povos, quer se trate de um recontro entre migrantes ou de sua colisão com sedentários, jamais pode ser concebido de outra maneira. Vê-se bem o papel de produção, de criação e de interpretação que a linguagem desempenha nessa experiência vivida; vê-se, com igual nitidez, que muitos elementos da saga se atualizam então, os quais, na confusão e no turbilhão das coisas, só adquirirão fisionomia elaborada quando a lenta colonização da Islândia, a partir da Noruega, o tornar possível.

Reencontramos tal impressionante diversidade na epopéia — essa epopéia em que sempre reaparecem acontecimentos anteriores. A diversidade persiste aí como herança direta das formas atualizadas das gestas, mas a disposição mental da saga faz-se igualmente presente, de modo preponderante. Com efeito, em nenhuma parte as paixões e os destinos de uma família são mais inextricáveis e mais expressivos que na *Canção dos Nibelungos* (*Nibelungenlied*). Tudo nela são famílias: os Gibiches, os Wa-

lises, os Nibelungos, os Borgundos, são outras tantas famílias. Os Hunos também são uma família e não um povo inimigo; eles constituem o clã de Etzel. Etzel nada tem de inimigo nacional dos germanos nem de flagelo de Deus. É um marido, um chefe de família, ligado por sua esposa às querelas de outra família. . . a menos que não cobice o tesouro em que se consubstancia a riqueza familiar. Encontramos aí reunidos todos os elementos da família: a propriedade, a luta tribal, a vingança no sangue, o assassinato familiar, a fidelidade fraternal, o ciúme, as rixas entre mulheres, o concubinato — mas tudo ampliado e prestes a resolver-se, quando conveniente, quase em comédia.

A *Canção dos Nibelungos* apresenta-se, pois, como fruto de uma saga germânica e não da forma atualizada de uma gesta, que se poderia determinar ou mesmo reconstituir. Podemos distingui-la, portanto, graças à sua disposição mental, do seu êmulo românico, a *Chanson de Roland*, onde todos os traços da saga estão ausentes e substituídos pela disposição mental da lenda e da gesta heróica. Epopéia das grandes invasões, por uma parte; epopéia das Cruzadas, por outra parte: duas Formas eruditas que se valem mas se enraízam em duas disposições mentais distintas.

VI

Depois de observarmos a saga nos gregos e nos germanos, assinalarei brevemente um terceiro ponto em que a saga se cristalizou de modo particular e em que se volta a encontrar um povo concebido como família e concebendo-se como tal. A tradição conservada no cânon do Antigo Testamento ensina-nos que os israelitas se representavam a si mesmos como Família de Abraão, cuja descendência se multiplicava rapidamente em obediência à ordem de Deus, estando as doze tribos ligadas a outros tantos irmãos. Também aqui os indivíduos são todos herdeiros e a propriedade é a herança. A provação mais dura que se pode impor a um pai é o sacrifício de um filho e, neste, de sua família. A bênção paterna é a tal ponto um objeto e está imbuída de tal poder que conserva seu efeito até em gerações a que não se destinava; e pode ser roubada como uma coisa tangível. Deus é aqui o Deus dos pais, o Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó.

Reencontramos, uma vez mais, a fidelidade ao irmão, a discórdia entre irmãos, as dissensões familiares, o ciúme e todos os traços afins que reaparecem, simultaneamente, como gestos verbais e como experiência vivida pelos indivíduos e pelos heróis em que a saga se cristalizou.

Como não tenho intenção de escrever a história da saga, tampouco tratarei em pormenor a saga israelita; remeto simplesmente o leitor para os fatos relatados pela saga dos patriarcas e, por outro lado, para os acontecimentos que tiveram lugar na casa de Davi e são referidos em Samuel II e em Reis I. A matéria é novamente comparável, enquanto que a disposição mental é inteiramente distinta; e vemos que a forma de que resultam os patriarcas e sua descendência é diferente da forma segundo a qual um filho de rei vivia e era visto na época de Davi; nesse momento, a história de uma família e a questão monárquica interpretam-se a partir do Estado de Israel.

Todas as vezes que a focalizamos até agora, a Saga estava ligada a um movimento de população. Encontramo-la nos semitas em curso de migração, nos germanos em curso de migração ou de colonização. É provável que a saga dos Átridas também tenha se formado na época da invasão dórica; parece mesmo que a saga helênica retomou então um material mais antigo que os próprios invasores e dotado por eles de um modo determinado. Os dóricos reinterpretaram a saga, alteraram-na e reconduziram-na ao Mal — *temos aí um fenômeno idêntico à formação da antilenda*. Viu-se, por outro lado, que existe um fenômeno a que chamarei, de forma genérica, “formação do Estado” ou “conceito de Estado”, e que se opõe à saga, tal como a Reforma (nome igualmente genérico de um outro fenômeno) elimina a legenda.

Olhemos agora à nossa volta, em nosso próprio meio. Nos países nórdicos, a saga não deixou de se formar a partir da mentalidade de família, como foi demonstrado por Knut Liestøl (*Norske Aetnesogor*, Cristiânia, 1922). Por outro lado, não é verdade que os nossos camponeses continuem a viver no modo de saga, concebendo e avaliando a propriedade, os atos, os direitos e os acontecimentos segundo os conceitos de família, de clã, de parentesco pelo sangue? Os que estão familiarizados com o campo certamente conhecem tal saga, que continua existindo, em literatura, nas narrativas campesinas. Só que, neste último caso, a cristalização poética é menor, a linguagem não pode intervir

com a mesma força, o colorido é pálido e falta a grandeza do gesto.

A mesma coisa em maior escala. Por maior que fosse o vigor com que o Cristianismo combatesse a saga em sua própria essência, pois proclamou a fraternidade entre todos os homens, teve, porém, de adotá-la num ponto: a noção de pecado original. A grande comunidade cristã, apesar de tudo, recebeu uma certa herança. Herança que se manifesta nos primeiros pais, nos ancestrais mais antigos; herança que se objetivou e conservou seu poder de era para era, como a maldição paterna no seio do clã; herança que só seria abolida, em certo sentido, pela divindade, ao cindir-se, como na saga, em pai e filho. Houve, é certo, uma outra disposição mental que se esforçou por unificar esse par num terceiro membro, estranho à família; houve, também, mais tarde, gente que tentou eliminar a mãe, mas a relação subsistiu e a saga conservou todo o seu efeito. O pecado hereditário e o filho de Deus redentor contêm igualmente gestos verbais, lugar de cristalização poética e de conservação de formas.

É correto, parece-me, ligar a noção de pecado original à hereditariedade, tal como foi representada no século XIX: transmissão hereditária de caracteres e de enfermidades de toda a espécie, peso da hereditariedade em suma, a hereditariedade que serviu de ponto de partida para as investigações científicas mais diversas. Que esforços não se fizeram para observar essa hereditariedade em seus elementos de pormenor e até para calculá-la! A transmissão de caracteres hereditários tornou-se a base de todo um sistema, o darwinismo, assim batizado em honra do seu mais ilustre representante, Darwin. Ele fez da natureza uma saga, reduziu todos os fenômenos vivos a uma árvore genealógica, estudou seus vínculos de parentesco, interpretou-os em termos de parentela. A ciência da natureza converteu-se em ciência das origens e da genealogia — e dedicou-se tão eficazmente a tal hipótese fundamental que chegou à conclusão de que o homem descende do símio.

As conseqüências dessa disposição mental manifestam-se, uma vez mais, em certas formas artísticas. É a grande narrativa em prosa que se apodera dos conceitos de hereditariedade e de origem; é ela que se apodera da saga. Lembremos, simplesmente, o subtítulo de *Rougon-Macquart: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*; recordemos igualmente o título que Galsworthy deu ao seu ciclo romanesco: *Forsyte Saga*,

título este que corresponde ao uso inglês e se associa, sem cair no “uso incorreto”, à *Islendinga Saga*.

Estamos terminando com a Saga. Vimos que ela é mais difícil de fixar que a Legenda, porquanto se encerra mais estreitamente em sua disposição mental; porquanto as suas atualizações, com raras exceções, têm linhas menos seguras e caráter menos marcado; porquanto a saga não está para a gesta exatamente como a Legenda está para a Vida dos Santos. Além disso, o seu gesto verbal tem um grau mínimo de cristalização poética, menos clareza, menos brilho. Sendo mais tímida por natureza, tem um modo de expressão mais difícil de qualificar.

Seja como for, temos diante dos olhos uma Forma Simples alojada numa forma de linguagem em que os indivíduos e os objetos significam o herdeiro e a herança. Esses objetos são o domínio do clã, o tesouro familiar, a espada do pai; esses indivíduos são os heróis do clã, seus parentes e aliados, mas também a avó cujo fantasma encarna toda a família e se mostra quando um infortúnio a ameaça ou as Fylgias dos *sögur*.

Eis um jovem que foi exposto e criado numa família estrangeira. Ele entra, sem ser conhecido, no quarto onde se encontra o avô — e tropeça. O avô ri e diz-lhe: “O que tu não viste, eu vi. Quando entraste, um jovem urso branco te precedeu e, ao ver-me, imobilizou-se. Tu, tu vinhas com demasiada pressa e tropeçaste nele. Creio, pois, que não és o filho de Krumm, mas de uma raça mais nobre.”

A Fylgia é esse jovem urso branco que acompanha as pessoas, embora permaneça invisível, e permite aos pais, de que se avizinha, reconhecerem quem pertence ao mesmo clã. Ela acompanha, na verdade, cada personagem da Saga.

O MITO

I

Os estudantes universitários encarregados do tomo “M” do dicionário de Grimm ao chegarem a “my” estavam provavelmente com pressa de voltar para casa. Escreveram eles:

“Mythe, f. Sage, unbeglaubigte Erzählung, aus dem griech μῦθος umgebildet, das geschlecht nach sage, geschichte, fabel, erzählung u. ähnl. geändert.”

[Mito, f. Saga, narrativa não atestada; derivado do grego μῦθος com mudança de gênero por analogia com saga, história, fábula, conto etc.]

Segue-se uma vaga citação de Uhland e é tudo.

O *Vocabulário de Filosofia* de Eisler (2.^a edição) é mais explícito:

“Mito (de μῦθος = discurso, narrativa transmitida): é uma concepção da vida e da natureza, uma interpretação da natureza que constitui elemento da religião numa fase determinada da sua evolução e que se funda na imaginação e no antropomorfismo, numa “apercepção personificante” e na “introjeção” (ver estas palavras). Produto da imaginação, o mito possui igualmente uma lógica particular, contém uma cosmologia primitiva e, por assim dizer, é uma “protofilosofia”; está na origem do desenvolvimento da ciência e da filosofia — em parte graças à oposição entre o pensamento conceptual, tornado adulto, as personalidades excepcionais e as concepções imaginárias e antropomórficas desse mito...”

A comparação entre os dois verbetes deixa transparecer uma situação ainda mais complicada que no caso da Saga. De um lado, Grimm desvaloriza o mito ao falar de historicidade e ao

estabelecer uma equação simples: mito = saga = narrativa não atestada. Por outro lado, o *Vocabulário de Filosofia* aborda o mito sob outro aspecto e desconhece, por seu turno, uma parte de sua autonomia. O mito, diz-nos a primeira frase, é uma concepção da vida e da natureza, uma interpretação da natureza. Mas o mito constitui apenas um elemento da religião, numa fase determinada da sua evolução, e só assim é possível compreendê-lo. A segunda frase ensina-nos que o mito contém uma cosmovisão "primitiva", sem especificar se devemos entender "primitivo" da acepção de "original, simples, não elaborado", ou no sentido de "rudimentar", sendo possíveis os dois significados, segundo Eisler (ver o verbete "Primitivo" em seu *Vocabulário*). De qualquer modo, esse "primitivo" faz novamente do mito uma fase preliminar — não preliminar da História mas da Filosofia —, uma "protofilosofia"; mas, ao mesmo tempo, faz do mito a origem do "desenvolvimento" da ciência e da filosofia.

Além da "História", o mito tem, pois, um outro inimigo que lhe nega todo o caráter específico para fazer dele, tão-somente, uma fase preliminar, elemento primitivo dentro de uma evolução orientada para o alto. Teremos todo o tempo necessário para travar conhecimento com esse novo inimigo. Gostaria, porém, de acrescentar uma terceira citação, que mais não seja para darmos descanso aos dicionários.

Em 1835, Jacob Grimm dedicou sua *Deutsche Mythologie* a um historiador, Friedrich Christoph Dahlmann, que fora o primeiro, na época moderna, a estudar de perto uma das fontes de Grimm, a saber, Saxo Grammaticus. Tal dedicatória, que é igualmente uma primeira introdução, fornece sobre todas essas formas indicações mais profundas que os dicionários, pelo que transcreveremos na íntegra o trecho:

"Saga e História são duas potências particulares e, se os seus respectivos domínios se sobrepõem nas fronteiras, ambas possuem também, cada uma de seu lado, terrenos virgens e distintos. Toda saga tem por terreno o mito, isto é, a crença numa divindade, crença essa que se enraíza, em graus infinitamente variáveis, em todos os povos; é um elemento muito mais genérico e muito mais instável que a coisa histórica, mas ganha em amplitude o que perde em consistência e solidez. Sem essa base mítica, a saga seria tão mal apreendida quanto a História sem os fatos ocorridos. Enquanto que a História é o produto de atos humanos, a saga é a luz que ilumina e brilha em seus interstícios, o perfume que se lhe prende. A História nunca se repete, é sempre fresca e nova; a saga renasce incessantemente. A História avança com passo firme na terra; a saga, levada por asas, desprende-se do solo, ascende e volta a des-

cer; nunca se detém e só pausa por um favor especial que não concede a todos os povos. Acontecimentos remotos corriam o risco de perder-se na noite dos tempos; a saga alia-se-lhes e faz questão de preservar uma parte deles; o mito enfraquece e ameaça dissipar-se: a História acode em seu apoio. Mas se o mito e a História se encontram e unem mais intimamente, então a epopéia levanta seu andaime e tece sua tela. Vós escrevestes [refere-se a Dahlmann] muito acertadamente: se a diligência dos contemporâneos não tiver o cuidado de notá-la, a História expõe-se a desaparecer da memória dos homens ou, se a saga se apossar dela, a transformar-se — ainda que se conserve — na mesma proporção em que o fruto mais duro ou o mais amargo pode, se for acomodado com arte, converter-se — quase a bel-prazer — no mais tenro ou no mais doce. Essa transformação, essa passagem, eu a aceito, mas não a acomodação. Pois não é justo dizer que foi acomodado o que transformou e modificou uma virtude que atua silenciosamente e age inconscientemente. Com efeito, raras são as sagas inventadas e a fraude não resiste indefinidamente aos olhos da crítica — do mesmo modo que a História falsificada não pode ceder perante o poder muito superior da História verdadeira..."

Estamos longe das trivialidades dos dicionários! Eis um excelente exemplo da linguagem de Jacob Grimm, do seu estilo e da sua maneira de ver as coisas. A saga e a História estão diante de nossos olhos, com seu caráter diferente, a espécie em que cada uma se apresenta e realça o seu valor próprio. Entretanto, foi-nos mostrado com clareza em que consiste verdadeiramente a saga e quais são as suas relações com a História? Aque-la bela imagem em que a saga é como uma luz ou um perfume que se prende a um objeto, permitir-nos-á compreender melhor como as coisas se passam? Ver como a Saga se alia a eventos remotos? Compreendemos o que significa, nesse contexto, o mito? O mito é o princípio de toda Saga e designa, por seu lado, "a crença numa divindade, crença essa que se enraíza, em graus infinitamente variáveis, em todos os povos". Devemos concluir que toda a crença numa divindade é um mito; ou mesmo, simplesmente, que o mito significa sempre a crença numa divindade? Além disso, há um ponto em que esperávamos a palavra Saga e em que a palavra Mito toma, de súbito, o lugar dela; um ponto em que vemos que o mito acode em apoio da História. Quer isso dizer, então, que mito e saga são conceitos indiscerníveis? Deveremos ler: mito = saga? O mito e a História casam-se e então a epopéia vem levantar seus andaimes e tecer a sua tela. Conserve-mos a imagem: de minha parte, desejo sinceramente travar conhecimento mais amplo com os dois cônjuges, antes de felicitá-los pelo enlace; e ardo de impaciência por

aprender a composição desse aparelho de tecer, pois gostaria imenso de conhecer a natureza dessa trama.

Não creiam, sobretudo, que careço de estima pelas idéias de Jacob Grimm. Citei essa passagem para provar, pelo contrário, que não se encontra nele aquelas modificações pretenciosas de sentido em proveito da História ou da Filosofia, e que ele atribui a cada conceito um poder intrínseco e, como escreveu, "um terreno virgem e distinto". Sei igualmente o que significavam para esse adepto do Idealismo alemão a linguagem e a criação poética: evento grandioso e coletivo no seio da alma popular; ainda mais: o acontecimento mais grandioso que jamais se produziu ou pode ser produzido na alma popular. Também sei que, nesse prefácio, ele estava menos preocupado em definir pormenores do que em apresentar uma totalidade cujos elementos eram apenas pressentidos. Não se tratava de estabelecer fronteiras nítidas e acabadas entre o mito, a saga e a História; em seu conjunto, tinham apenas de representar aquela "força que atua silenciosamente e age inconscientemente", o que, para Jacob Grimm, designava precisamente "algo que vai infinitamente mais longe que as forças de um poeta tardio, ainda que fosse o maior".

Tudo isso é verdade. Mas não é um motivo para se ficar por aí. Pelo contrário: se estamos verdadeiramente persuadidos de que cada um desses conceitos tem um "terreno virgem e distinto", é nosso dever realizar a distinção e limitar os terrenos. Procuramos fazê-lo no tocante à Legenda e à Saga; será mais difícil, não o escondo, para o Mito. Contudo, deve ser possível, neste caso como nos anteriores, captar a Forma e definir a natureza daquilo que Jacob Grimm definiu por uma imagem.

II

A legenda católica da Idade Média ocidental e a saga islandesa dos séculos X e XI davam-nos uma possibilidade que não encontramos no mito. Com efeito, fala-se de mitologia grega ou de mitologia germânica, de mitos hindus ou de mitos primitivos; existe uma confusa multidão de teogonias, de cosmogonias, de histórias de heróis, de metamorfoses, de representações do Além ou do Fim do Mundo, em suma, tudo o que é costume reunir sob o nome de mitologia; e em tudo isso não vislumbro

o elo de ligação que nos permitiria discernir o Mito (*Mythe*) ou o *Mythos* com nitidez bastante e sob forma suficientemente particular para nos levar, de algum modo, a iniciar neste ponto a nossa investigação.

Partimos de um conjunto algo confuso, onde é preciso tentar impor alguma ordem. Começemos por dar um exemplo extraído do Gênese:

Então disse Deus: "Haja luzeiros no firmamento dos céus para separar o dia da noite. Sirvam eles de sinais para as estações, os dias e os anos. Sejam eles no firmamento dos céus os luzeiros que iluminem a terra." E assim se fez. Fez, então, Deus os dois grandes luzeiros: o luzeiro maior, para dominar o dia, e o luzeiro menor, para dominar a noite, e as estrelas. Deus os colocou no firmamento dos céus para iluminar a terra, para que presidissem ao dia e à noite e para que separassem a luz das trevas. E viu Deus que assim era bom.

O que temos aqui diante de nós? A tradução já nos ensina que não estamos em presença de uma simples asserção, que não se trata de um simples relato ou de uma simples descrição. Os períodos são redigidos de maneira nobremente afirmativa e, ousado dizer, apaziguadora, onde se surpreende como que o eco de um diálogo. Algo os precedeu e esse algo é uma interrogação ou uma série de interrogações. Contemplou-se o céu fixo, viu-se o sol e a lua iluminando o dia e a noite de acordo com uma alternância constante e imutável. A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação. Que significam os luzeiros do dia e da noite? Qual o seu sentido para nós, no tempo e nos espaços do tempo? Quem as colocou onde estão? Como era antes de virem iluminar o universo, antes da separação do dia e da noite, antes da divisão do tempo? Uma resposta chega então ao interrogador; e essa resposta é de tal natureza que não é possível formular outra pergunta; a pergunta anula-se no mesmo instante em que é formulada; a resposta é decisiva.

Quem faz a pergunta? O homem. O homem quer compreender o universo, quer entendê-lo como um todo, mas também em seus pormenores, como a Lua ou o Sol. O que não significa que observe o universo com timidez e vacilação; o que não quer dizer que deseje enveredar por uma investigação tateante e conhecê-lo a partir de si mesmo; significa, outrossim, que o homem está diante do universo e *que o interroga*. Recordemos que *interrogar* também é *pedir* e que a palavra alemã *fragen* —

derivada da raiz germânica **freh* — significa igualmente *forschen* (inquirir, procurar) e *fordern* (exigir, reclamar). O homem *pede* ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma *resposta*, recebe-a como *responso*, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se conhecer.

Quando o universo se cria assim para o homem, por *pergunta* e *resposta*, tem lugar a Forma a que chamamos Mito.

Imaginemos um rei que se pergunte se deve empreender uma guerra. Pode examinar essa questão sob todos os aspectos: meu exército será bastante poderoso e minhas finanças bastante sólidas? Meus aliados serão fiéis? Ou ainda: Em que situação se encontra o inimigo? O exército dele não será maior? As suas finanças não serão mais sólidas? Não conseguirá comprar os meus amigos? Toda uma gama de temores, apreensões, esperanças e objeções. Mas eis que existe um lugar em que o universo — considerado aqui como evento — faz-se conhecer a si mesmo, confessa-se a si mesmo; um lugar onde a pergunta “Que vai acontecer?” recebe uma resposta. Não se aprende aí mais do que em qualquer outro lugar, e sem meios extraordinários, inacessíveis ao comum dos mortais; só que a pergunta se resolve então numa resposta e a realidade objetiva cria-se a partir da pergunta e da resposta. Tal lugar chama-se oráculo — o que logo nos recorda o oráculo grego, o oráculo de Delfos, as histórias contadas por Heródoto a respeito de Temístocles ou da guerra entre Creso e Ciro, os reis de Lídia e da Pérsia. Examinemos as coisas da maneira mais genérica possível; mesmo para o oráculo de Delfos, não se trata de o futuro ser predeterminado pela vontade divina ou por um qualquer sistema do universo, e Delfos não é um lugar onde, informado por vias particulares sobre o futuro estado de coisas, alguém se prontifique, sob certas condições, a esclarecer-nos quanto aos rumos do futuro. O oráculo deve ser concebido de outro modo: num local sagrado, pode-se, mediante uma pergunta, obrigar o futuro a fazer-se conhecer ou, melhor dizendo, pode-se criar o futuro na pergunta e na resposta.

Mito e oráculo fazem parte de um mesmo conjunto, de uma mesma disposição mental. Ambos predizem. Para nós, a palavra *predição* — e ainda mais a palavra *profecia* — estão orientadas para o futuro e somos mais tentados a usá-las para a história do rei de Lídia que para a da Lua e do Sol, no começo do Livro do Gênese. Mas é preciso tomar predição e profecia em sentido

mais profundo. A profecia é a predição que se verifica, a predição verdadeira, a “veridicação”. A distância entre o passado e o futuro fica, portanto, eliminada; o passado e o futuro deixam de se distinguir no universo profético. Depois desta aproximação do mito e do oráculo, recordemos que existe em alemão um parentesco análogo, pois a raiz de *fragen* (pedir) é reencontrada em anglo-saxão nas palavras *friht* e *frihtung*, que significam “oráculo”, assim como em *frihtrian*, predizer.

Poder-se-ia também utilizar uma outra palavra: *revelação* (*Offenbarung*). Mas o termo revelação é perigoso, porquanto os teólogos o empregaram de maneiras muito diversas em diferentes épocas. Com frequência, entendem-na como um ato imediato de Deus, no sentido de que a divindade se mostra por si mesma ao homem. Esse modo de revelação não é mito nem oráculo. Quanto ao “Deus falante”, que se serve da linguagem e do pensamento dos homens para dar-lhes testemunho de Si Mesmo, a fim de que O conheçamos em espírito (I Epístola aos Coríntios, 2: 9/10), não pertence à mesma ordem de idéias.

Repetimos: a Lua e o Sol, tal como os vemos no Gênese, foram inicialmente observados como fenômenos: o Sol aparecia a cada dia e iluminava; depois punha-se; a Lua podia então surgir e oferecer sua luz; de acordo com essa alternância, permanente e duradoura em si mesma, o tempo realizava-se em dias e em anos. Nasceu daí o desejo de compreender tais fenômenos e a curiosidade expressou-se em interrogação. Um e outro responderam e a resposta era a profecia verdadeira que permitia vê-los, percebê-los, pois a profecia está ligada à visão.

Observemos esta Forma: não se trata, repetimos, de uma divindade que dissesse a si mesma: “Eu coloquei esses luzeiros para que eles separassem o dia da noite.” O que Deus disse não o disse aos homens; a sua palavra dirigia-se ao Sol e à Lua. Aconteceu então que Deus os colocou em seus lugares e que ambos desempenham doravante suas funções, sendo agora inteiramente eles mesmos. E preenchem-nas de modo tal que, num certo sentido, Deus é eliminado; também Ele está diante do Sol e da Lua, também Ele os vê — e vê “que isso é bom”. Que significa essa frase, que se repete como estribilho no prólogo do Gênese? Duvidaria Deus da bondade de sua criação? Claro que não. A frase significa que, a cada fase da criação e pela criação, todas as coisas — a luz e as trevas, o céu e a terra, o seco e o úmido, a Lua e o Sol — se converteram num todo coe-

rente e, por conseguinte, autônomo; a frase é a resposta final, para além do fenômeno da criação; é a profecia sublime dessa mesma criação, que se faz conhecer ao seu criador como sendo "boa".

Aqui, o Mito, enquanto Forma, encerra-se perfeitamente em si mesmo: faz-se uma pergunta a respeito da Lua e do Sol, a Lua e o Sol respondem. Poder-se-ia dizer muitas outras coisas sobre a divindade que pendurou os grandes luzeiros no firmamento do céu, poder-se-ia apreendê-la de outro modo e dotá-la de atributos diferentes; mas não foi exatamente isso o que se produziu. A divindade foi quem colocou em seus lugares a Lua e o Sol, e a divindade nada mais é, nesse texto, senão quem colocou a Lua e o Sol em seus lugares. Um único fenômeno se faz conhecer completamente no mito e, assumindo sua independência, separa-se de todos os outros fenômenos.

Isto não impede que os outros fenômenos se dêem a conhecer da mesma maneira, em mitos da mesma espécie. Como já aconteceu no caso da Legenda e da Saga, estabeleço uma diferença entre a Forma Simples, como tal, e suas atualizações. E faço-o separando o Mito e os mitos. O Mito é a Forma Simples resultante dessa disposição mental; a forma em que tal Forma Simples se apresenta em cada atualização isolada são os mitos ou um mito.

O trecho bastante extenso que precede o primeiro livro da Bíblia — a saber, a introdução que vai de Gênesis I:1 a I:2 e que os exegetas assinalam com P (de *Priesterkodex*) —, trecho donde extraímos o mito da Lua e do Sol, mostra-nos, com precisão e nitidez, um grande número de mitos diferenciados mas semelhantes. Ao conjunto dá-se o nome de "criação do mundo" ou "relato da criação", mas ambas as expressões se prestam a confusão; nesse texto, o universo é analisado em seus fenômenos e os dias que subdividem o trabalho da criação constituem menos uma seqüência cronológica do que uma separação. Cada fenômeno possui seu mito próprio, mas a unidade é mantida porque, de cada vez, o mito se realiza segundo o mesmo gesto.

Essa palavra "criação" leva-nos além do mito isolado. Mito é criação. Também aqui emprego a palavra no seu sentido mais profundo e recordo que a raiz germânica **skap* tanto se encontra em *schöpfen* (vasar, tirar, encontrar) como em *schaffen* (criar) e conserva seu sentido no sufixo *-schaft*. Já dissemos que o mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta

e de uma resposta; por outras palavras: o mito é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em criação (*Schöpfung*).

III

Com isto, permite-se-nos observar, simultaneamente, os inimigos que se opõem ao mito na definição do nosso *Dicionário de Filosofia*. O *conhecimento* e a *descoberta* como processo, como vontade de transformar o mundo de si mesmo e pelo trabalho ativo; como penetração no âmago do universo para esclarecer-lhe a natureza; enfim, como processo em que os objetos não se criam, mas são produzidos, estão em guerra constante com o Mito.

Bastará uma comparação precisa entre $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$ e $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ (o *mythos* e o *logos* gregos) para reconhecer tal oposição entre *mito* e *conhecimento*. Mas isso é trabalho que devemos recusar. Limitar-nos-emos a citar alguns exemplos extraídos de Homero, para tentar definir o sentido de *Logos* e sua relação com a forma a que chamamos *Mito*.

No Canto II da *Odisséia*, Telêmaco prepara-se para fugir em segredo. Encarrega Euricléia, sua ama e governanta da casa, de preparar-lhe vinho e farinha, tirados da adega e do celeiro (verso 339 e segs.); ao cair da noite, ele dirige-se ao barco e ordena aos companheiros que tragam provisões (verso 410 e segs.). Sua mãe ignora tais preparativos, assim como a demais criadagem, de modo que $\mu\acute{\iota}\alpha \delta' \omicron' \iota\eta \mu\acute{\iota}\theta\omicron\nu \acute{\alpha}\kappa\omicron\upsilon\sigma\epsilon\nu$ — "uma única [mulher] sabia o que se passava" ou, melhor ainda, "uma única conhecia a profecia". Depois, Telêmaco regressa de Esparta e de Pilo (Canto IV) e os pretendentes decidem armar-lhe uma emboscada e matá-lo (verso 663 e segs.). Penélope não tarda em saber dos planos dos pretendentes, graças ao arauto Medonte, e essa informação é, de novo, um $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$, uma profecia (versos 675-676).

Finalmente (Canto XX), Odisseu entra incógnito em seu palácio e encontra os pretendentes banquetecendo-se à sua mesa. Um deles, um moço atrevido chamado Ctesipo de Samos, zombou desse mendigo estrangeiro e disse-lhe: "Escutai, nobres pretendentes. Há muito que o estrangeiro recebeu uma porção igual

à dos outros e isso é razoável, pois não seria decoroso tratar com menos consideração os hóspedes, quaisquer que sejam, que Telêmaco recebe nesta casa. Também eu quero brindá-lo com um presente de hospitalidade, para que, por sua vez, o ofereça em recompensa à escrava que lhe preparou o banho ou a alguma outra que viva no palácio do divino Odisseu." Dito isto, jogou com mão forte uma pata de boi, que estava num cesto ao seu alcance, em direção do rosto de Odisseu, que desvia um pouco a cabeça para escapar a essa afronta (versos 292 e segs.). Depois (Canto XXI) a situação muda: Odisseu estica o arco e, cercado de amigos, faz frente aos pretendentes apavorados. Todos eles tombam mortos, um após outro. Filoitio, o boieiro de Odisseu, mata Ctesipo, dizendo-lhe (verso 285 e segs.): "Não mais falarás com tamanha bazófia, arrastado pela insensatez. Dá agora a palavra aos deuses, que podem mais do que tu. Em retribuição da pata de boi que há pouco deste ao divino Odisseu (...), recebe agora esta lançada como dom de hospitalidade" [θεοῖσιν μῦθον ἐπιτρέψαι, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτεροί εἰσιν, isto é, "deixa agora aos deuses o μῦθον, que eles podem mais do que tu"]. O fato de Ctesipo ter acreditado que o mendigo que se encontrava entre os pretendentes era um mendigo de verdade; o fato de ele ter pensado que podia reconhecê-lo como mendigo e assim o tratar, baseando-se nesse conhecimento, esse erro é então chamado temeridade e tolice. A verdade, o *mythos*, é que tal mendigo não era mendigo mas Odisseu em pessoa. Partindo do conhecimento, Ctesipo ignorou a natureza específica do mendigo, ignorou o *mythos* conhecido dos deuses.

Para os gregos de épocas posteriores, o Μῦθον ἐπιτρέψαι θεοῖς — deixar aos deuses a profecia — é uma máxima e talvez já o fosse na *Odisséia*. Seja como for, a locução não significa seja vedado formular a interrogação que conduz ao mito; significa apenas que todo conhecimento é vão; que toda tentativa feita pelo homem de penetrar o universo e compreendê-lo a partir de si mesmo corre, a cada instante, o perigo de se perder no erro e no contra-senso; que são os deuses quem conhecem a profecia; que os mitos são divinos; e que o saber divino, conhecedor das coisas a partir delas mesmas, é mito.

Não é fácil encontrar uma palavra-chave para sugerir a disposição mental de que resulta a Forma Simples que é o Mito. Podemos escolher a palavra *saber*, ou *ciência*, mas convém recordar, no caso, que não se trata do saber que visa, em última instância, à posse total de conhecimentos, nem mesmo de certezas

apriorísticas, de necessidades rigorosas, de conteúdos universalmente válidos que condicionam e fundamentam a experiência e o conhecimento, que precedem todo o conhecimento; trata-se, aqui, do saber absoluto, que só se produz num caso: quando um objeto se cria a si mesmo numa interrogação e em sua resposta, para se fazer conhecer e se manifestar na palavra, na profecia.

IV

Devo juntar agora ao mito do Gênese um segundo exemplo: o de um mito grego. Busquemo-lo, de novo, em Píndaro e, mais precisamente, no começo do 1.º Epinício pítico; não se trata do trecho que contém a lenda, mas do precedente, aquele que fixa o local da festa, o ato cultural. O poema abre com um elogio ao Forminx de Ouro, isto é, um elogio ao canto. O canto apazigua todas as coisas, até mesmo o raio de Zeus; entorpece a águia pousada sobre o cetro dos deuses; enfeitiça o próprio Ares, deus da guerra. [Só os inimigos da ordem divina temem o canto das Musas, como é o caso de Tifón, o de cem cabeças, inimigo declarado dos deuses.] Segue-se uma descrição pormenorizada do gigante e de sua punição. O seu corpo gigantesco estende-se desde Cumes, na costa italiana da Campânia, até à Sicília; o Etna e suas neves refulgentes repousam como uma coluna celeste sobre o seu peito e, das profundezas do abismo, ele vomita dia e noite o fogo, em turbilhões de labaredas vermelhas. O prodígio de ver; um prodígio, também, só de ouvir dizer.

A montanha aí está, diante dos nossos olhos, repartida em três zonas: no sopé, a vinha; na encosta, à meia altura, a floresta; e, no alto, o cume escaldado e recoberto, a maior parte do ano, de neve e gelo. E essa montanha não é como as outras, visto que vomita fogo. É aí que se situa a interrogação, é aí que ela se resolve numa resposta — e, em Píndaro, de duas maneiras. Tal como no Gênese, existem dois mitos, mas a separação é menos acentuada. Em primeiro lugar, o que é uma montanha, em geral? Enuncia-se a resposta contida num gesto verbal: "coluna do céu". Depois, vem a segunda pergunta: Por que é que essa montanha vomita fogo? E a resposta diz-nos: a montanha está em cima do gigante de cem cabeças, inimigo

hereditário dos deuses, e imobiliza-o. Mas tal interpretação ainda está muito longe do texto: a montanha, pilar do céu, também é, de alto a baixo, o gigante, o inimigo. Por duas vezes, sob o estímulo de uma interrogação, o fenômeno responde e denuncia-se; por duas vezes se cria, cristaliza-se e escreve-se em gestos verbais. O “pilar do céu” torna-se “o inimigo dos deuses que vomita fogo”.

↙ Seria compreender muito mal esse processo e essa forma, como tais, dizer que os gregos sabiam então pouca coisa a respeito de montanhas, do céu e dos fenômenos vulcânicos; ou falar de uma explicação natural, fundamentada numa apercepção personificante. A natureza, no sentido em que a entendemos, não é, em absoluto, o objeto da explicação. No universo dessa disposição mental, a montanha que cospe fogo não faz parte da natureza — nem hoje nem nessa época. Além disso, não existe ligação direta entre o mito em que o Etna se dá a conhecer e o conhecimento dos fenômenos geológicos.

O que existe, em contrapartida, é uma reorientação mental, uma espécie de conversão em que se opera um desvio da forma para tentar abordar o fenômeno a partir de si mesmo, constituindo-se por si mesmo um julgamento sobre tal fenômeno e produzindo-se, de si mesmo, o objeto que essas condições propiciaram. A conversão é a passagem do *mythos* ao *logos*.

Hieronte, o tirano cuja vitória é cantada por Píndaro, fundara na vertente sul do Etna uma cidade igualmente chamada Etna e povoara-a, em seguida, de habitantes oriundos de Siracusa e de Catânia. Foi nessa cidade, administrada por seu filho Deinomênides, que se celebrou a vitória em honra do pai — mas também do filho. Aí foi cantado o Epinício. Era esse o lugar que Píndaro tinha de fixar. Uma vez terminado o mito do vulcão, reata com a cidade e o mito é reintroduzido. Há uma montanha, uma coluna do céu, e também esta é *assento da divindade*, local da sua soberania. Assim, o Etna é, simultaneamente, pilar do céu, inimigo dos deuses e assento de Zeus soberano. Esse mito introduz no Epinício uma oração em que se roga à divindade que proteja a cidade fundada por Hieronte e lhe conceda paz e prosperidade. Depois, o poeta dirige-se aos vencedores. Sem dizê-lo explicitamente, associa as proezas guerreiras de Hieronte ao que precede e as vitórias do tirano siciliano sobre os etruscos e Cartago são como um eco da vitória de Zeus sobre o gigante que vomita fogo. É nesse ponto, justamente, que se

percebe a reorientação que acabamos de assinalar. Píndaro reata o mito mas, ao fazê-lo, afasta-se do mito puro; ocorre uma “derivação do mito, no duplo sentido do termo. Para tornar explícito o que Píndaro se contenta em sugerir, diremos que os dois acontecimentos — a luta entre Hieronte e seus adversários, entre Zeus e Tifon — podem ser correlacionados e comparados. Mas o poeta já não formula de maneira absoluta a pergunta que pode resolver-se numa resposta única.

O conhecimento introduziu-se de modo sub-reptício. Píndaro julga os atos de Hieronte a partir de si mesmo, compara-os ao aprisionamento de Tifon, coloca-os em ligação com o mito, descobre a existência de um vínculo entre eles — com o que fracassa, precisamente, na criação de um mito de Hieronte.

Examinando assim, lado a lado, o *Mythos* e o *Logos*, pensar-se-á na estranheza de palavras gregas tais como *μυθολογέω*, *μυθολόγημα* e *μυθολογία*, outros tantos vocábulos que “casam os contrários”. O melhor, em minha opinião, seria ainda riscar a “mitologia”, pura e simplesmente, da lista de nossos conceitos; se quisermos conservar a palavra, será para sugerir o que Píndaro fez nesta ode triunfal.

V

Para tornar esse fenômeno compreensível, devemos explicar agora a *terceiro modo* de uma Forma Simples se manifestar e aparecer.

↘ Vimos, até aqui, duas espécies: a Forma Simples e a atualização da Forma Simples. A par da Legenda, encontramos a Vida dos Santos; a par da Saga, a Gesta. Na mesma ordem de idéias, distinguimos o Mito e os mitos. Observamos agora uma outra possibilidade; com efeito, é possível levar em conta um elemento, que não pertence verdadeiramente a uma disposição mental, para colocá-lo em relação com ela desde fora, pela sua figura exterior. Jacob Grimm fala-nos, assim, de uma “saga inventada”. De nossa parte, citaremos uma outra forma a que reverteremos mais adiante. Todos nós sabemos que, além do Conto, existe o Conto artístico, com o que designamos narrativas cuja configuração exterior recorda voluntariamente a do Conto, narrativas que imitam o Conto mas não podem, intrinse-

camente, ser consideradas contos. Conhecemos fenômenos análogos na língua, pois certas palavras podem ser exteriormente adaptadas e decalcadas de outras. O verbete lacônico que o Dicionário de Grimm dedica à palavra "Mito" ensina-nos, pelo menos, que a palavra grega $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ passou do masculino ao feminino para assumir no alemão *Mythe* o mesmo gênero das palavras *Sage* (Saga), *Geschichte* (História), *Fabel* (Fábula) etc. e para, nisso, adotá-las como modelo. Às formas simples, diretamente decorrentes de uma disposição mental, e às que foram em seguida atualizadas, vem juntar-se, portanto, um terceiro modo; um elemento que não pertence diretamente a essa disposição mental assume, entretanto, a configuração da sua forma, e tanto a Forma Simples como a Forma Atual associam-se a um *análogo*, a uma *Forma Relativa*.

No que se refere ao Mito, vejamos um exemplo sobremodo explícito. A Brasa, a Palha e a Fava partem juntos de viagem. Encontram um córrego e, para atravessá-lo, a Palha coloca-se solicitamente de través na água; a Fava chega sem percalços à outra margem; a Brasa, porém, chega até metade da travessia, depois fica com medo da água, estaca, queima a Palha, cai no córrego, silva e apaga-se. A Fava acha a cena tão cômica que se põe a rir e acaba estourando — de riso — pela costura das costas. Felizmente, passava nessa altura um alfaiate que levava com ele uma agulha e fio; voltou a coser a Fava mas, desgraçadamente, o fio era preto e, desde então, todas as favas têm uma costura negra nas costas.

Também aqui temos uma pergunta e uma resposta. Por que é que as favas têm uma costura preta nas costas? A resposta dá a essa pergunta uma solução definitiva: a fava tinha estourado e foi recosida com fio negro. Entretanto, vê-se perfeitamente que isso já não é a mesma coisa (para não falar das dimensões) que o mito do Gênese ou do Etna. Sente-se que os dados estão algo adulterados. A questão não é resolvida desde dentro: a Fava não confessa, de si mesma, o traço que a caracteriza; é um curioso quem a interroga e lhe proporciona uma resposta. É certo que o curioso age, no caso, como se a resposta não viesse dele, e como se fosse a fava que lhe respondesse. Mas a intenção é evidente: não resulta daí o Mito, recorre-se a ele. A história da Fava que estourou e voltou a ser costurada não significa que um fenômeno se faz conhecer ao homem que o interroga; esta história parte do homem que tenta explicar o que observou, o que lhe despertou a curiosidade e que seus

conhecimentos não são suficientes para explicar. É a isso, precisamente, que chamamos *Análogo* ou *Mito Relativo*: um mito que, em lugar de ser verídico, é derivado e, portanto, apenas verossímil.

Toda a vez que uma Forma Simples, resultante de uma disposição mental coerente e concludente, se atualiza, encontramos-lhe ao lado as formas relativas. Tais formas, quando se sabe discerni-las, são habitualmente assinaladas adicionando-se-lhes o adjetivo "artístico"; e, assim, fala-se de "conto artístico" ou de "adivinha artística". Pode-se exprimir assim que se viu perfeitamente não se tratar da disposição mental em si, mas apenas de um reflexo, de uma projeção que foi proposta. Nem sempre é fácil distinguir as formas analógicas das atualizações de uma Forma Simples, sobretudo quando se está afastado, por qualquer razão, da disposição mental de que resulta a Forma Simples. Não teremos sempre a oportunidade de estudar em pormenor essas formas analógicas, mas era preciso mencioná-las aqui, pois mantêm relações particulares com o Mito. O pequeno episódio entre a Fava, a Palha e a Brasa mostra-nos onde se encontra Píndaro quando passa, em seu epinício, do Mito à mitologia; vamos ainda mais longe: ele fornece-nos uma síntese do combate titânico que o homem deve travar e superar, até ao instante em que começa a pensar.

A vontade de conhecer tem por finalidade apreender o Ser e a natureza das coisas; o conhecimento orienta-se para o objeto, procura penetrar os elos entre as coisas, os objetos, assim como as relações entre eles. O conhecimento inscreve-se em julgamentos e todo julgamento deve ser universalmente válido.

Mas a vontade de conhecer associa-se a uma disposição mental em que o universo resulta de uma interrogação e da vontade de ser interrogado, do desejo de responder e do desejo de obter uma resposta. Ao lado do conhecer, existe essa forma em que as coisas e suas ligações se criam, verdadeiramente, a partir da profecia verídica. A par do julgamento que reivindica universalidade, existe o Mito que faz surgir a coerência suficiente.

Repita-se: não há aqui uma sucessão cronológica; não há um ponto de transição do mito para o conhecimento, por descontentamento com o Mito; não há uma evolução que eliminasse um dos termos por insuficiência, para dar lugar ao outro; eles estão sempre lado a lado, mas também estão sempre separados, como os amorosos da canção popular, por um abismo largo de

mais para poder ser superado. As duas partes trocam suspiros e protestos de amor.

Como já vimos, o conhecimento procura depreciar o mito e negá-lo mas, por outro lado, não hesita em recorrer ao mito analógico e em tentar realizar-se num mito relativo, sempre que tem consciência das próprias limitações. [Por sua parte, o mito aspira freqüentemente, quando começa a perder a força de coesão, a desviar-se no sentido do conhecimento, a apoiar-se em seus caminhos, de modo a recuperar o fôlego.] O conhecimento sob a máscara de mito, o mito sob o disfarce de conhecimento — eis dois atores, poderíamos dizer, que gozam de sucesso na ampla comédia do pensamento humano.

Se observarmos a história da filosofia pelo prisma da nossa história literária; se considerarmos o espetáculo do Mito e do conhecimento que se atraem e se repelem, veremos que áspera tarefa aguarda o nosso estudo morfológico e qual é a desproporção existente até hoje entre esse objetivo e nossos recursos.

Não faz muito tempo, Karl Reinhardt, um filólogo clássico, publicou um livro notável sobre os mitos platônicos (*Platons Mythen*). Não encontramos aí apenas a reunião e comparação dos mitos atualizados presentes na obra de Platão, mas podemos também observar toda a ação dessa Forma em Platão. A partir do instante em que Sócrates, no *Protágoras*, deixa a critério de seus ouvintes — por leviandade, acreditar-se-ia, e como que por gracejo —, a escolha entre o Mito e o Logos, para responder à pergunta sobre se a virtude pode ser ensinada, vê-se constantemente, e até nos últimos diálogos, que são os mais sérios, a luta travada entre a mentalidade de que resulta o Mito — a forma capaz de criar objetos a partir de uma pergunta e de uma resposta — e, por outro lado, a vontade de conhecer pelo esclarecimento intelectual. Mas vamos além desses mitos, além dessas lutas isoladas, para indagar: que é a figura de Sócrates, tal como foi criada na obra platônica, nos escritos de Platão, senão essa forma literária que procuramos? Que é Sócrates senão o próprio mito platônico, o oráculo que, interrogando o universo, obriga-o a tornar-se coerente, a denunciar seu verdadeiro ser?

Se abordássemos agora essa *ancilla theologiae* [serva da teologia] que é a filosofia escolástica da Idade Média, veríamos a forma do Mito opor-se igualmente à vontade de conhecimento e o pensamento incompletamente formulado refugiar-se amiúde em mitos relativos.

Mas não renunciamos a fazer a história da Legenda e da Saga para cair agora na história, infinitamente difícil, do Mito.

VI

Podemos, entretanto, formular estas perguntas: Como opera esta Forma? Como é que a disposição mental para o saber apreende o universo no Mito? O Sol e a Lua, tal como a montanha e o vulcão, mostraram-nos que, no Mito, a questão é, em primeiro lugar, um desafio que parte de fenômenos universais e vai, simultaneamente, na direção deles; fenômenos ao mesmo tempo múltiplos e constantes que, desse modo, sobressaem na diversidade dinâmica e viva da realidade cotidiana. O universo do mito não é um universo no qual as coisas se passem ora de um modo, ora de um outro, e o que acontece não possa deixar de acontecer: é um universo que procura consolidar-se, um universo sólido. O Sol do Gênese não é um Sol que brilhe um dia para ficar toldado pelas nuvens no dia seguinte; é o luzeiro cravado no firmamento que separa cada dia de cada noite e garante a constância do tempo. O mesmo se passa com a montanha: é o elemento sólido que sustenta o céu. Assim também com o vulcão, que não é uma montanha vomitando fogo de tempos em tempos, porém uma montanha constantemente habitada pelo poder maléfico e hostil de cuspir fogo. Toda vez que a pergunta se anula na resposta, toda vez que esse universo se torna criação, encontramos sempre um *evento* (*Geschehen*).

O evento é aquilo que advém, que sobrevém, que intervém. *Evenire* tem a mesma raiz que (*ad*) *venire* e cumpre lembrar este parentesco quando se fala de *evento*. Pois é precisamente o elemento universal, mas constante em sua multiplicidade, que o Mito apreende na intervenção súbita do evento, em seu irresistível advento; o evento brota para o dia, irrompe nele. “Fez então Deus os dois grandes luzeiros: o luzeiro maior para dominar o dia e o luzeiro menor para dominar a noite e as estrelas”, assim reza o mito do Gênese. Nesse *evento*, o Sol, a Lua e as estrelas são levados da multiplicidade à unidade. Não existem vários sóis; quando o grande luzeiro desaparece e depois reaparece, não é um novo luzeiro mas sempre o mesmo Sol, porque esse evento único confirmou-o e dele fez uma criação imutável.

E se existem múltiplas estrelas, elas permanecem constantes em sua pluralidade; foram todas reunidas nessa pluralidade, desde seu ponto de origem até à unidade. Também existem muitas montanhas diferentes mas, cada vez que uma montanha dá testemunho de si mesma, ela é denominada “ pilar do céu”, e diz-se que foi construída para sustentar a abóbada celeste; ou é chamada “ assento dos deuses”, o que significa que ela foi colocada onde está para servir de residência à divindade. Assim, para os gregos, não existe senão um Etna, mas o seu poder hostil e duradouro de destruição tem por base um evento único, o esmagamento do monstro de cem cabeças. *Neste sentido, o evento define o gesto verbal do Mito.*

Quando tratamos da Legenda, vimos que uma certa disposição mental podia levar fenômenos da mesma espécie a abandonar a diversidade do evento para se cristalizarem, antes de serem arrebatados pelo turbilhão da linguagem e de encontrarem nela uma nova configuração. No tocante ao Mito, a situação é algo diferente. É certo que a disposição mental para o saber faz emergir da diversidade elementos da mesma espécie; o Mito, tal como o conhecemos até aqui, era uma forma orientada para elementos que, na diferenciação dinâmica dos fenômenos visíveis, são simultaneamente múltiplos e constantes; para elementos que se repetem com regularidade, como o Sol e a Lua, ou para elementos estáveis, como a montanha e o vulcão. Entretanto, por mais perigoso que seja querer fundar uma hierarquia das Formas Simples, é preciso reconhecer que existem diferenças: a matéria que ocupa o espírito no Mito tem, em si mesma, uma coerência, uma dignidade e uma autonomia maiores que a que ocupa o espírito na Legenda ou na Saga; por conseguinte, o gesto verbal do Mito também possui uma solidez, um valor e uma plenipotência maiores que o da Legenda ou o da Saga; em latim, falar-se-ia de uma diferença entre a *dignitas* e a *auctoritas*. Por isso não afirmarei que o gesto verbal do Mito capta fenômenos da mesma espécie num turbilhão para dar-lhes novo sentido e nova configuração. O gesto verbal do Mito é mais imperioso e mais restritivo — como o olho de uma agulha. Nesta forma que é o Mito, todos os elementos para os quais se oriente a disposição para o saber, todos os elementos do universo que sejam, ao mesmo tempo, constantes e múltiplos, são captados por um gesto verbal que os acolhe e os converte num evento único, onde eles encontram o sentido de sua multiplicidade e de sua constância. Nunca será demais salientar essa diferença de forma entre o Mito, por

uma parte, a Legenda e a Saga, por outra, dizendo que estas últimas são o lugar onde o movente assume configuração estável, enquanto que o Mito é o lugar onde as configurações estáveis adquirem movimento.

Recapitemos tudo isto, precisando o que chamamos pergunta e resposta. A pergunta tem em vista o ser e a natureza essencial de todos os elementos do universo, cuja constância e multiplicidade são observadas ao mesmo tempo. A resposta apreende todos esses elementos e reúne-os num evento cuja unicidade absoluta leva à unidade a pluralidade e a constância, e propicia a tal unidade uma configuração simultaneamente sólida e dinâmica no seio do evento, que se torna então destino e predestinação.

Se revertermos à Forma Relativa, fere a atenção o fato de ser justamente o evento o que o mito relativo procura imitar e até parodiar, de modo verídico, na história da Fava, da Palha e da Brasa. Por que é que todas as favas têm uma costura preta? Também aqui a resposta quer ser um evento — e até um evento terrível. Mas percebe-se perfeitamente que esse evento é, repetimos, transportado do exterior. Para ter uma costura, é preciso ter sido cosido; cose-se o que estourou; estoura-se quando se ri demais. São outros tantos julgamentos heurísticos, se quisermos usar palavreado pomposo. Mas tais julgamentos heurísticos procuram estabelecer-se de fora para dentro num acontecimento, para encontrar nele uma configuração e uma solidez únicas — o que vale ao passeio, ao córrego e ao alfaiate, com seu fio preto, serem implicados numa catástrofe.

VII

Até agora, todos os exemplos por nós apresentados se referiram, sobretudo, a fenômenos visíveis. Compreende-se facilmente que a disposição mental para o saber, assim como a Forma que profetiza mediante pergunta e resposta, se orientassem, em primeiro lugar, para os fenômenos múltiplos e constantes que parecem ter uma existência autônoma, independente da existência humana. É a natureza que, em primeiro lugar — e por sua essência profunda — se torna criação na Forma Simples do Mito e nos mitos que a atualizam. O nosso *Vocabulário Filosófico* já se referia à “ interpretação da natureza” (*Naturdeutung*) e —

será preciso lembrar? — existia e ainda existe uma escola de filólogos, etnólogos, historiadores das religiões e antropólogos que associa mais ou menos todos os fenômenos reunidos sob o conceito de mito aos fenômenos naturais, quando não a um único fenômeno da natureza. Os especialistas em mitologias astrais adquiriram, neste particular, certa notoriedade.

O Mito que estamos procurando compreender nestas páginas, entretanto, é uma Forma cuja disposição mental não está, de maneira nenhuma, limitada à Natureza.

Ao tratar do conceito de pergunta e resposta, assinalamos os profundos vínculos existentes entre o Mito e o oráculo. É possível agora, depois de conhecer melhor os efeitos que essa forma exerce, separar e distinguir os dois termos. No oráculo, pergunta e resposta são uma “profecia” relativa a um caso particular, ao passo que, no Mito, estão orientadas, como já vimos, para o elemento de constância. É esse o motivo por que a profecia do Mito, uma vez apreendida num gesto verbal, confirma-se através de uma atualização duradoura, enquanto que a profecia do oráculo, sem ter adquirido uma forma geral, se extingue com a solução de cada caso individual. Entretanto, o oráculo prova que a pergunta e sua resposta podem ser orientadas numa direção diversa da dos fenômenos da natureza. A Forma que se efetua e realiza num evento pode orientar-se para todo e qualquer evento em geral.

Seja o caso o de um tirano que reine sob os seus concidadãos e os oprima, que despreze os direitos e privilégios do seu povo, que submeta os indivíduos a uma crueldade abominável, que exija deles o impossível, que aniquile as liberdades públicas e pessoais, a ponto de todos os aspectos da existência dependem, a qualquer momento, da sua vontade exclusiva e arbitrária. Pode acontecer então que o homem defronte a essência desse evento por interrogação e solicitação; que receba uma resposta e que o gesto verbal circunscreva a soma dos elementos constantes e múltiplos desse evento a um evento de nível mais elevado. Em tal caso, a fórmula é a seguinte: “O monstro obriga o pai a atingir uma maçã colocada sobre a cabeça de seu filho.” Todos os atos isolados dessa imposição arbitrária, todas as ações cometidas em menosprezo aos vínculos que unem os homens, são reunidos na relação pai-filho (que não constitui aqui uma saga); e a crueldade tirânica que exige o impossível tem por fórmula “a maçã deve ser traspassada”. O pai defronta-se com o filho,

munido da arma mortal, e o alvo insensato e imposto é essa pequena esfera que mal se destaca da cabeça da criança. Somente uma segunda profecia se liga de imediato à primeira, um segundo evento anula tudo o que o precede: no momento exato em que a flecha atravessa a maçã, o universo de injustiça desmorona e dá-se a libertação. A pergunta contida na primeira parte do mito era: “Que acontece quando um tirano oprime arbitrariamente um povo livre?” E a resposta: “O pai é obrigado a traspassar uma maçã colocada sobre a cabeça de seu filho.” Na segunda parte, a nova pergunta, “Que se passa quando um povo é submetido a tal opressão?”, recebe logo uma resposta que se expressa assim: “Tanto no caso de êxito como de fracasso, a segunda flecha traspassará o coração do tirano.” Com efeito, o fracasso não pode ocorrer: o impossível exigido pelo arbitrário foi coroado de êxito e, ao acontecer, pulverizou o reino da violência.

Poder-se-ia fazer aqui uma objeção. De fato, o mito de Guilherme Tell não é contemporâneo, na história suíça, do acontecimento ao qual se supõe estar ligado; só apareceu mais tarde. Em segundo lugar, encontramos relatos análogos em outras partes; há uma *História de Egilo* e Saxo Grammaticus faz descrição idêntica a respeito de Harald Dente-de-Ouro, de Toko e seu filho. Não examinaremos em pormenor as relações existentes entre essas diferentes atualizações do mito, pois tal estudo afastar-nos-ia demasiado das nossas considerações gerais, em proveito de estudos de detalhe. Não podemos, entretanto, deixar de alinhar algumas observações.

Em primeiro lugar, não é absolutamente necessário que o evento se interprete pelo Mito e se atualize num mito, a partir do instante em que ocorre; a lembrança de uma provação passada pode igualmente criar e interpretar um passado no seio dessa forma. Depois, se encontrarmos uma atualização, um mito, que já esteve alhures, ou que de algum modo o precedeu como resposta a uma pergunta, isso apenas provará que o gesto verbal apreendeu corretamente o elemento de constância e de repetição regular; que o apreendeu tão bem, inclusive, que ele continua a ser considerado a ligação válida e coerente entre pergunta e resposta, ainda que num tempo e num lugar diferentes. Pois antes de se falar de *mitos migratórios*, cumpre explicar o conceito de *migração*. Tanto do ponto de vista lingüístico como do literário, é inconcebível a idéia de uma migração que fosse um errar às cegas e uma série inexplicável de reaparições. Quando

uma Forma (ou uma de suas atualizações) se manifesta, ela só se afirma como esteio de significações.

Vejamos outro exemplo: Pode acontecer que um povo condescido por um chefe justo se veja assediado pelo inimigo, acosado de todos os lados até ao último reduto, sem possibilidade alguma, aparentemente, de encontrar saída. Surge então um *salvador*. Esse ser é de espécie peculiar e superior. Não é homem nem mulher, e podemos concebê-lo de diversas maneiras, segundo essas categorias: pode tratar-se de uma virgem, pode ser uma hetera, duas espécies que não são consideradas como “mulheres”; pode tratar-se ainda de uma espécie de divindade andrógina ou, enfim, de um ser que apresente, alternadamente, os traços dessas três categorias. Tem por atributo cavalos atrelados a esse conjunto sólido e duradouro de rodas, eixos e molas a que chamamos “carro”. Tal ser coloca em seu carro o chefe em apuros, colhe as rédeas e transporta o herói, vitoriosamente e sem uma beliscadura, através das fileiras do inimigo que o cercava. Uma vez alcançado o objetivo, uma vez salvos o príncipe e seu povo, o salvador desaparece ou perece ou pode ser até arrastado à morte pelos próprios cavalos.

É esse o processo que encontramos no Canto V da *Iliada*. Os gregos estão em dificuldades: Diomedes, que comandava a batalha, tinha sido ferido por uma flechada e os troianos, encaçados por Ares e Heitor, avançavam impetuosamente, obrigando os gregos a recuar para seus navios. É então que intervéem Atená: despe o belo vestido bordado que ela fizera com as próprias mãos, veste em seguida uma túnica, aparelha-se para a guerra com a armadura de Zeus, coloca na cabeça o capacete de ouro, sobe para o carro de guerra e empunha a lança pesada, grande e sólida — converteu-se em “mulher-homem” (verso 733 e segs.). Depois, dirige-se ao herói fatigado para encorajá-lo, faz saltar Estênelo do carro, puxando-o para trás com suas próprias mãos, e sobe ela para a biga, num gesto impaciente, postando-se ao lado de Diomedes (verso 835 e segs.). E foi uma devastação nas hostes inimigas; a deusa não combate em pessoa, mas desvia a lança de Ares e Diomedes fere o deus na ilharga. Ares grita com a força de nove ou dez mil homens e vai queixar-se a Zeus. Mas os gregos livraram-se do apuro e, depois de ter posto fim à perniciosa ação de Ares, Atená regressou ao Olimpo.

Vamos encontrar o mesmo ser salvador no *Rig-Veda* hindu. Chama-se Ushas e também não é homem nem mulher. É uma

hetera divina: “Como o relâmpago, surgiu toda ataviada no enquadramento da porta celeste. A deusa despojara-se de sua túnica negra e, num carro puxado por corcéis vermelhos, Ushas vem despertar os humanos” (R. V., 1, 92, 14). Ela também possui um carro puxado a cavalos: “Em teu carro decorado e benéfico, vem, Ushas, filha do Céu, socorrer este povo glorioso!” (R. V., 1, 49, 2). Sabemos, por outro lado, que ela está aparentada com os gêmeos — eles próprios em ligação com cavalos — a que os hindus chamam “Ashwine” e os gregos chamaram “Dioscuros”: “Acercai-vos, Ashwine, com o carro, mais célebre que o de Manos, que Ribbhus vos construiu; quando vos atrelam, nasce a filha do Céu” (R. V., 10, 39, 12). Existe, porém, uma diferença entre o salvador da *Iliada* e o de *Rig-Veda*; no primeiro caso, o poder salvador provém de um evento, ao passo que, no segundo caso, decorre de um fenômeno natural. *Ushas* traduz-se por *Aurora* ou *Alvor Matinal* e está fora de dúvida que o gesto verbal de Ushas pretende designar e significa o reaparecimento constante e regular da manhã vitoriosa sobre as trevas.

Poderemos falar de transposição? Vamos tentar traduzir, de um modo ou de outro, Atená por Ushas e Ushas por Atená? Parece-me que o problema é bastante simples quando se compreendeu a disposição mental do saber e se viu que existe uma Forma Simples na qual um universo se cria a si mesmo pela profecia, a partir de uma pergunta e de uma resposta: o homem que pede resposta percebe e apreende os vínculos profundos e o parentesco que existe entre os alvares da aurora que rasga um caminho vitorioso através das trevas circundantes e, por outro lado, o salvador que aponta ao povo e ao seu chefe, acosados de todos os lados pelo inimigo, uma saída através das linhas contrárias; esse homem enfrenta dois fenômenos que observou — um na natureza, o outro num evento, e ambos em sua constância — com uma só pergunta; e eles dão-se a conhecer pela mesma resposta.

Acrescentemos dois exemplos a esta lista de atualizações de Atená e Ushas.

Heródoto conta a seguinte história (I. 60): Pisístrato, exilado de Atenas, aliara-se a Megacles e esposara-lhe a filha; para fazer regressar o tirano à cidade, os dois homens imaginaram um ardid. Apoderaram-se, no demo peânico, de uma bela e alta mulher — media quatro côvados menos três dedos, ou seja,

quase dois metros de altura — chamada Fia; vestiram-lhe uma armadura completa, colocaram-na num carro e instruíram-na sobre a postura majestosa em que todos deveriam vê-la. Pisístrato pôs-se a caminho com ela, precedido de arautos que gritavam: “Atenienses, acolhei favoravelmente Pisístrato, a quem Atená em pessoa honra mais que a qualquer outro homem e que veio reconduzi-lo à sua cidade!” Onde quer que chegassem, os arautos faziam a mesma proclamação e não tardou a correr pelos demos que Atená reconduzia Pisístrato (à casa dele e à cidadela da deusa). Persuadidos de que a mulher era efetivamente a deusa, os habitantes adoraram-na e acolheram Pisístrato. Heródoto acha a história idiota e zomba dessa credulidade. Nós discernimos o mito que Pisístrato, grande admirador de Homero, emprega em seu proveito, na vida real, que *realiza* e ao qual se associa; e compreendemos também o povo que vive esse mito, apesar da sua relatividade.

Finalmente: em maio de 1429, os exércitos ingleses ocupam toda a França; o rei da Inglaterra já foi proclamado rei da França; o povo francês e o seu Delfim estão em dificuldades extremas, e nenhuma saída parece possível. É então que surge da Lorena a personagem salvadora. Não é homem nem mulher: é a *Pucelle* [Donzela], como foi “devidamente” constatado depois por uma comissão de especialistas; e sabemos, por testemunhas, que ela não dá a impressão de ser mulher nem desperta qualquer desejo carnal. Ela é “filha de Deus”, como Atená e Ushas, e assim é proclamada por seu séquito. Abandona as roupas femininas para envergar trajes masculinos e uma armadura; torna-se mulher-homem e a sua primeira exigência é pedir um cavalo — sabendo-se até que preço ele custou. Em seguida, ela parte, com dois companheiros — também se conhece o nome de seus Dioscuros —, sem ser vista pelo inimigo, a fim de encontrar-se com o rei em apuros. Afasta os homens que tinham servido até então de guias ao monarca e ela mesmo o orienta. Dirige os cercos e as batalhas, mas sem que ela própria derrame o sangue de um só inimigo. Acompanha o rei através das linhas inimigas e liberta o povo. Uma vez alcançado seu objetivo, ela é jogada abaixo do cavalo, perece, desaparece. Não se trata de uma epopéia homérica nem de um hino védico; estamos no domínio da História, como se costuma dizer; e, no entanto, persuadidos de que estamos em presença do mito e não da lenda, reconhecemos o ser prestimoso que já encontramos no *Rig-Veda* e na *Iliada*.

Já não somos tentados a pensar em transposições. Pois se Atená e Ushas se movimentam em esferas só atingíveis mediante algum esforço intelectual, se Pisístrato se refere a Homero, Joana d'Arc movimenta-se em nossa própria esfera. Como disse recentemente um historiador moderno: “Cremos na donzela de Domrémy”. Entre o evento e a forma em que ele se atualiza, já não existe — ao invés de Guilherme Tell — distância temporal. A fronteira, suscetível de ser estabelecida por necessidade e para comodidade da explicação, entre o evento “real” e o evento “de nível superior” do Mito, foi abolida. Em seu todo, assim como em cada pormenor, o evento que advém na vida parte da multiplicidade para a unidade primordial; ele produz uma Forma, torna-se uma Forma.

Generalizando, pode-se dizer, a título de resumo: sempre que o evento vivo absorve todas as coisas e se fundamenta, por assim dizer, em si mesmo; sempre que, para retomarmos a fórmula de um pensador, “o evento significa a necessidade, enquanto liberdade”, *ele se converte em Mito*.

VIII

Já tenho pouco a acrescentar.

Poder-se-á perguntar, em primeiro lugar, se os objetos que, no Mito, tornam-se criação pela sua própria natureza, são suscetíveis de deixar de ser criação, pela sua natureza e em virtude da mesma disposição mental. Ou, para empregar outra formulação: poderá acontecer que o Sol e a Lua, a montanha, o próprio universo, tal como se criam no Mito, pereçam?

Sim, pode acontecer. Eles podem perecer no Mito; aliás, não podem perecer senão no Mito. Da mesma maneira que a Legenda se duplica numa Antilegenda, assim também o mito construtor se faz acompanhar, paralelamente, do mito destruidor. O evento que restitui a pluralidade à sua unidade primordial pode ser abolido por um evento que volte a projetar essa unidade na pluralidade caótica do Nada. A criação do Mundo é vizinha do fim do Mundo. Eu disse antes que não se pode considerar verdadeiramente o Anticristo como um contra-santo; é aqui, no Mito, que podemos situar a representação do Grande Destruidor. Pensemos em Ragnarök ou no Apocalipse e compreenderemos que resposta é dada, num gesto verbal, à pergunta

sobre o fim derradeiro ou a morte do Sol, da Lua, das estrelas, do universo e da vida. Entretanto, a exemplo do contra-santo que pode transformar-se num santo, o Mito também pode reconstruir um universo novo sobre o caos.

Depois de vermos, no que se refere à Legenda e à Saga, que a Forma Simples pode transmitir o seu poder a um objeto e que este passa então a deter uma carga de poder, resta-nos estabelecer a existência de tal objeto no caso do Mito. Para tanto, recorrerei a uma palavra cujo uso é tão freqüente quanto errôneo e chamarei a esse objeto *símbolo*. Não havíamos concedido a relíquia como imagem alegórica, como objeto sensível a consubstanciar um sentido; pelo contrário, tínhamos observado que, no santo, as partes do corpo, as roupas, os instrumentos de martírio, podem absorver tudo o que lhe está ligado, e à sua santidade, para, em seguida, restabelecer o estado inicial, tornando-se assim eles próprios “santos” e detentores do poder do santo; do mesmo modo, o símbolo não é, no meu entender, imagem, mas objeto dotado de uma carga efetiva de Mito e detentor autônomo do poder do Mito. Recordemos que o oráculo, igualmente o lugar onde se cria o futuro mediante uma pergunta e uma resposta, não se produz em qualquer parte, mas exige um local sagrado, ao qual esteja efetivamente vinculado o poder de profecia — um local habitado por esse poder.

No capítulo 28 do Gênese, Jacó recebe a revelação do futuro de seu povo. Apreendido no gesto verbal do mito, tal futuro é assim formulado: “*Viu uma escada cujo cimo tocava os céus e os Anjos do Senhor subindo e descendo por ela.*” Deus fala-lhe; Jacó desperta na manhã seguinte, assustado, e diz: “Quão temível é este lugar! Não é outra coisa senão a casa de Deus! A porta do Céu.” Apanha então a pedra sobre a qual repousara a cabeça, limpa-a e recobre-a de óleo. Essa pedra não é um monumento que suscitaria a lembrança do passado, não é um objeto sensível que encarnaria a promessa; tampouco é um objeto onde se alojaria unicamente a expressão do sentido do mito: é um objeto a que foi delegado o poder do mito, que detém esse poder e de onde o Mito surgiu, subitamente, como evento efetivo.

Do mesmo modo, um retalho de pano colorido pode ser símbolo, desde que seja a bandeira que, sob a forma de objeto, dê resposta a estas perguntas: Que partido? Que corporação? Que regimento? Que pátria?

A ADIVINHA

I

Existe uma segunda forma constituída por pergunta e resposta: a Adivinha.

Sabe-se o que é uma adivinha, o que significa adivinhar — na maior parte do tempo, porém, derivamos esse saber das Formas relativas graças às quais a adivinha continua desempenhando um papel em nossa vida; devemos tal conhecimento aos jogos infantis, à seção de passatempo de nossos jornais e revistas. Sabe-se também que atividade absorvente a adivinha pode ser para o espírito de que ele se aposse; lembremos apenas a paixão com que a Europa e a América se têm lançado, há já alguns anos, a essa variedade de adivinha que são as palavras cruzadas.

Uma ciência, a Etnografia, também se ocupou seriamente da adivinha. Nesse domínio, aliás tão fértil em fraquezas, existe uma obra exemplar: é o volume *Rätsel* (Vol. I de *Mecklenburgischen Volksüberlieferungen*), de Richard Wossidlo, publicado em 1897 (Wismar). Assinalemos igualmente o estudo de Wolfgang Schultz (Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie*, artigo “Rätsel”, cf. W. Schultz, *Rätsel aus dem hellenischen Kulturkreis*, 1912), excelente coletânea de adivinhas antigas, reunidas e tratadas sob todas as suas formas. Não esqueçamos *Vergleichenden Rätsel-forschungen* (F. F. Com. 26, 27, 28, 1918/20), estudos em que o chefe da escola finlandesa, Antti Aarne, reuniu materiais consideráveis. Enfim, Robert Petsch dedicou um livro à adivinha alemã, *Das Deutsche Volksrätsel* (Estrasburgo, 1917).

As coletâneas de Wossidlo e de Aarne constituem o ponto de partida de nosso estudo, do mesmo modo que partimos das *Acta Sanctorum* para estudar a Legenda. Entretanto, devemos lembrar aqui a diferença que existe entre os métodos da Etnografia e os da história da literatura. O que encontramos nessas

coletâneas são, evidentemente, as Formas atuais, as atualizações. Uma coletânea como a de Wossidlo reúne, sem qualquer julgamento prévio, e, diga-se a palavra certa, em sua integridade absoluta, a totalidade de generalizações que tinham curso num tempo e espaço determinados — a época e o lugar dessa compilação. Assim, a coletânea de Wossidlo oferece-nos o inventário objetivo e exaustivo das adivinhas do Mecklemburgo nos começos do século XX.

Uma coletânea como a que Aarne tentou formar coloca-nos em presença de outra coisa, como a própria expressão *Vergleichenden Forschungen* (Estudos Comparados da Adivinha) do título já indica. O ponto de partida já não é a totalidade das reservas de certa região, mas apenas determinados tipos; já não é uma área e uma época delimitadas, mas a totalidade de áreas e épocas onde possam ser descobertas Formas atuais que se liguem — ou pareçam estar ligadas — a um ou outro desses tipos. Tal acumulação de materiais permite que se tente determinar, na História e na Geografia, o ponto em que um certo tipo pôde ter origem. Dado que, na maioria das vezes, não é possível estabelecer com exatidão esse ponto original através da História unicamente, adota-se o procedimento conhecido como “método comparativo”; parte-se, portanto, de um grande número de variantes contemporâneas para inferir delas uma forma primitiva, que se supõe estar na origem de todas as variantes do mesmo tipo. Depois, procura-se seguir, sempre pela história e geografia, o itinerário que os tipos descreveram, através das épocas e dos povos, e tenta-se observar as modificações que sofreram ao passar de uma cultura a outras. Existe o grande risco de se ficar encerrado num círculo vicioso, porquanto, dos dados histórico-geográfico, infere-se uma forma primitiva para explicar, em seguida, as modificações dessa forma hipotética com a ajuda dos mesmos dados histórico-geográficos.

Por outra parte, ainda que se evite tal círculo, a forma primitiva deduzida de atualizações nunca deixa de ser, na melhor das hipóteses, uma Forma atualizada e, na pior, uma Forma relativa ou Forma artística. Enfim, mesmo que possuíssemos uma coletânea relativamente completa dessas verdadeiras formas chamadas “primitivas”, restar-nos-ia ainda a tarefa de extrair delas a Forma Simples e de esclarecer-lhe o significado. Seja qual for o interesse dessas coletâneas para a história literária, o método morfológico preferirá, uma vez mais, tentar fixar a essência de uma Forma Simples e a disposição mental donde ela

promana. Se isso for conseguido, poder-se-á doravante distinguir e classificar os tipos e atualizações fornecidas pela História, e ir mais além, comparando então, com as atualizações “históricas”, as atualizações que a disposição mental não pára de gerar.

II

Se compararmos a pergunta e a resposta da adivinha com as do mito, nossa atenção será imediatamente ferida por uma diferença puramente externa: se o mito é a forma que reproduz a resposta, a adivinha é a forma que mostra a pergunta. O mito é uma resposta que contém uma questão prévia; a adivinha é uma pergunta que pede uma resposta.

À semelhança do mito, que contém, portanto, sua pergunta além de sua resposta, existe uma resposta presente na adivinha e pela adivinha. Pode acontecer que a adivinha seja formulada de tal modo que o adivinhador se revele incapaz de a adivinhar; pode ser até que a solução correta se tenha perdido. Apesar de tudo, o adivinhador sabe perfeitamente que essa solução existe — ou deve ter existido — e que alguém a conhece (ou conhece): uma adivinha insolúvel não é uma adivinha. Ainda mais: não só o adivinhador sabe que a solução é (ou foi) conhecida por outrem, mas essa forma é tal que ele não pode deixar de ter a certeza de que também é capaz de encontrar a solução. Certeza que se converte logo em outra convicção: a de que deve encontrá-la.

Podemos designar semelhante disposição mental empregando novamente a palavra-chave *saber*. Mas trata-se de outro saber e de outra curiosidade. No Mito, o homem interroga o universo e seus fenômenos acerca da natureza profunda deles, e o universo dá-se a conhecer numa resposta, numa “profecia”. Na Adivinha, o homem já não está em relação com o universo: há um homem que interroga outro homem e de modo tal que a pergunta obriga o outro a um saber. Um dos dois possui o saber, é a pessoa que sabe, o sábio; um interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a pôr em jogo suas forças, seus recursos e sua vida, para chegar a possuir também o saber e apresentar-se ao outro como sábio. Tal saber está presente desde o

momento em que a pergunta foi formulada e não existe, como no Mito, meio de arrancar, a uma pergunta, sua resposta.

Na forma do Mito, somos os indagadores; na Adivinha, somos os indagados — e de tal modo que devemos responder. É por isso que o Mito ostenta as cores da liberdade, a Adivinha as do constrangimento; por isso, o Mito é atividade, a Adivinha passividade. É por isso também que o Mito alivia enquanto a Adivinha oprime. E não é por mero acaso que o equivalente em velho-alto alemão da Adivinha era a palavra *tunkal*, que significa “a coisa tenebrosa”.

No Mito, tal como na Adivinha, o feixe de significados atase na confluência da pergunta e da resposta, ali onde a pergunta se resolve em resposta. Mas essa confluência, que no Mito era a verdade de uma profecia, torna-se na Adivinha a decifração de um enigma.

Sublinho a diferença entre as duas formas com tanto mais insistência quanto os críticos que realizaram pesquisas mais pormenorizadas sobre a Adivinha não enxergaram o que a separa do Mito, embora tenham visto a ligação existente entre as duas formas. É o caso de Wolfgang Schultz, na obra citada no início deste capítulo, e é também o caso de Ludwig Laistner, em seu curioso livro *Das Rätsel der Sphinx* (O Enigma da Esfinge), a que deu o subtítulo característico de *Grundzüge einer Mythengeschichte* (Elementos para uma História dos Mitos) (Berlim, 1889).

III

Foi Laistner, entretanto, o primeiro a assinalar o que, na vida real, pode tornar clara a Forma da Adivinha: o conceito de *exame*. De fato, o exame é um estado comparável à adivinha, mesmo que se desenrole em outra dimensão e em outro plano. Aí vamos encontrar o sábio, aquele que formula uma pergunta e obriga outra pessoa a saber e a responder, ou perecer — isto é, a “fracassar”. Acontece, porém, que tal pergunta não é uma questão socrática, não é apresentada de modo a que um universo se crie na resposta; ela já está condicionada por um saber e o impõe como condição *sine qua non*. Compare-se a forma do diálogo platônico com a de um catecismo e a diferença será

observada de modo ainda mais acentuado. Em Platão, a forma do diálogo é aquilo de que resulta a sabedoria. O catecismo também é uma conversação, um diálogo; mas o interrogador conhece antecipadamente as respostas e se o interrogado responde de maneira correta, não é a própria sabedoria que lhe resulta das respostas mas o saber do candidato. O estado de espírito do candidato, durante um exame, mostra-o bem: o interrogador, que possui o saber e a que chamamos sábio, pode ser concebido como um ser “demoníaco”; ele é, ao mesmo tempo, um monstro que nos apavora, que nos oprime e nos sufoca.

Além do exame, existe também, na vida real, um outro estado, um outro evento — e isso não foi observado por Laistner — em que se pode perceber a adivinha enquanto forma: é a sessão de tribunal. Já não é apreendida, como no caso da Lenda, do ponto de vista do procedimento que verifica a presença de uma virtude ativa ou de uma falta punível, mas sim como relação entre pessoas. Durante uma audiência judicial, o juiz é quem *deve saber* e o acusado é quem *sabe*. Também aqui existe, para um dos dois, o dever vital, a necessidade vital de elucidar o saber do outro. É o réu quem apresenta a Adivinha e se o juiz não conseguir adivinhar deixa, *hic et nunc*, de ser juiz.

↓ Conhecem-se alguns exemplos em que a Adivinha se amplia até converter-se numa narrativa que, de algum modo, é o comentário que ela faz de si mesma; tais exemplos mostram claramente como a Adivinha se nos apresenta enquanto Forma Simples, e como, nessa situação, nos é dada a disposição mental da Adivinha.

Há, em primeiro lugar, um grupo a que chamaremos, de acordo com os especialistas de tipologia, o Grupo de Enigmas da Esfinge. Os exemplos são muito conhecidos: temos a história da Esfinge, Turandot, o Imperador e o Abade, o Companheiro de Viagem de Andersen e todas as outras variantes. O examinador é, nestes casos, um ser mais ou menos cruel, ou uma princesa ou um rei, enfeitiçados e ligados a poderes maléficos. O mais inofensivo de todos é o imperador, que quer indagar das capacidades intelectuais de um frade tão barrigudo que três homens de mãos dadas não conseguem abraçá-lo. Em todos os casos, porém, a fórmula é sempre a mesma: “Adivinha ou morre!” Em todos os casos, trata-se de uma prova capital, na acepção mais profunda do termo.

Outro grupo se apresenta em confronto; dá-se-lhe usualmente o nome de *Enigmas* de Ilo, derivado de uma de suas mais freqüentes atualizações. Eis o que escreveu Wossidlo a respeito: "Este conto-adivinha (por nossa parte, preferiremos chamar-lhe apenas adivinha) espalhou-se por todo o interior do país. Não encontrei uma aldeia onde não fosse conhecido de algum habitante e, amiúde, numa única aldeia, encontrei-o sob três, quatro ou cinco versões diferentes." A sua formulação habitual é a seguinte:

*Auf Ilo geh ich,
auf Ilo steh ich,
auf Ilo bin ich hübsch und fein,
rat't, meine herren, was soll das sein.*

[Sobre Ilo vou,
sobre Ilo estou,
sobre Ilo, a bela e gentil.
Adivinhem, meus senhores, o que isto quer dizer.]

Eis uma das explicações: "Uma jovem fora acusada de ter morto uma criança mas, outrora, quando se era condenado à morte, se se pudesse apresentar aos juizes uma adivinha e estes não soubessem decifrá-la, então o réu era solto. A jovem tinha um cão a que chamava Ilo e com a pele do animal fizera um par de sapatos. No dia seguinte, ela calçou os sapatos, foi até os juizes e propôs-lhes sua adivinha. Os juizes não puderam adivinhar e a moça foi posta em liberdade." (Wossidlo, p. 191.) Além da adivinha de Ilo, tomada em seu sentido estrito, entram neste grupo inúmeras adivinhas apresentadas e contadas com explicações semelhantes, como "Duas pernas sobre três pernas", "Não-nascido" etc. Portanto, apresenta-se aqui uma adivinha que proporciona a liberdade e a vida se não for adivinhada. A questão é posta pelo acusado e equivale a dizer: "Apresenta uma adivinha e viverás."

Tudo se passa como se as duas categorias convergissem a partir de pólos opostos de uma só disposição mental. Não poder resolver uma adivinha é morrer; apresentar uma adivinha que ninguém resolve é viver.

Tais adivinhas cuja solução é uma questão de vida ou morte receberam o nome (justamente por esse motivo) de *adivinhas cruciais* ou ainda *adivinhas de solução crucial*. Mas, fundamentalmente, todas as adivinhas são cruciais na medida em que com-

portem a obrigação de resolvê-las. Outrora, segundo parece, nas Ilhas Havaí, o que não descobria a solução de uma adivinha ia para a panela e os seus ossos eram conservados como troféu. Por isso existiriam ainda famílias que se recusam a resolver adivinhas, porque seus ancestrais morreram desse modo — o que equivale a dizer que, neste caso, a Adivinha e a Saga se conjugam. É também a razão pela qual algumas pessoas dizem, quando se trata de responder a uma adivinha: "Jogamos a nossa cabeça." Na verdade, toda a vez que encontramos essa Forma Simples, só podemos repetir a fórmula: adivinha do examinador ou adivinha do acusado, sempre que a adivinha alcança o seu significado mais profundo, é a vida que está em jogo, é nossa cabeça que se joga.

IV

Começamos por abordar a adivinha principalmente pelo lado daquele que deve adivinhar. Estávamos autorizados a isso pelo fato de ela nos ser dada sob a forma de pergunta e de esta nos ser apresentada, na verdade, em cada caso. Dois desses grupos — o Enigma da Esfinge e a Adivinha de Ilo — mostraram-nos a importância de quem propõe a adivinha, a importância do interrogador.

Sugerimos a atividade do adivinhador pela palavra *decifrar*. Entretanto, só se pode decifrar aquilo que foi *cifrado*. E esta palavra permite-nos denominar a atividade daquele que propõe a adivinha. Quais são, pois, a finalidade e a intenção da cifra?

Vimos que o interrogador é quem sabe, é quem se encontra no lugar do saber. Por outro lado, o adivinhador mostra, ao adivinhar, que é um igual do seu interrogador, que está em igualdade de sabedoria. O fato de se propor uma adivinha é, pois, em primeiro lugar, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador, um exame dessa igualdade. Mas a pergunta contém, além disso, um elemento de pressão sobre o adivinhador. Considerada em seu todo, a adivinha é, portanto, do lado do interrogador, uma inquirição do adivinhador e um modo de pressioná-lo para que se mostre igual a quem o examina; recorde-se, simplesmente, a noção de exame. Que esse pôr à prova e essa pressão sejam exercidos não importa quando e a respeito de não importa quem, é uma prova: cumpre que o interrogador

tenha um motivo para submeter à prova o interrogado, assim como o interrogado de submeter-se a esse exame.

Dáí resulta que a verdadeira e única finalidade da adivinha não é a solução, mas a *resolução*. Sendo a resposta sobejamente conhecida do interrogador, não há, de sua parte, grande empenho em voltar a ouvi-la; o que lhe importa é ver o interrogado em situação de dar-lhe resposta e pressioná-lo para que dê.

Sublinhe-se, uma vez mais, a diferença essencial que separa o Mito da Adivinha. No Mito, o sentido da resposta está exclusivamente nela. Na Adivinha, apresenta-se, pelo contrário, uma pergunta a fim de apurar se o interrogado possui certa dignidade e, uma vez dada a resposta, a pergunta prova que o interrogado tem essa dignidade.

As definições mais superficiais do conceito de Adivinha — que dizem geralmente respeito às suas Formas relativas — já nos ensinam que a adivinha moderna é um meio de pôr à prova a perspicácia do adivinhador. Nas camadas mais profundas, onde temos de procurar nessas Formas Simples, a finalidade está muito mais definida. Podemos dizer, neste ponto, que o interrogador — a quem chamamos o sábio — não está só, que não é independente, que consubstancia um saber, uma sabedoria ou ainda um grupo aglutinado pelo saber. O adivinhador, por seu lado, não é um indivíduo que responda à pergunta de outrem, mas aquele que aspira a ter acesso a essa sabedoria, a ser admitido nesse grupo e que, pela sua resposta, prova estar maduro para a admissão. A solução é, pois, a fórmula, a palavra de passe, que dá acesso a um domínio fechado. O interrogado já não se defronta, como na adivinha da esfinge ou em todas as narrativas-advinhas atualizadas, com um interrogador, que seria um monstro sufocante; no entanto, vislumbra-se sempre a existência de uma pressão: o acesso a esse domínio fechado é uma questão de vida ou morte, tanto para o candidato como para quem conceda o direito de acesso. A Adivinha é, pois, determinada dos dois lados ao mesmo tempo: o interrogador deve cuidar de que, ao decifrar a questão cifrada, o adivinhador demonstre sua dignidade e sua igualdade de valor.

Poder-se-á indagar qual a natureza de um grupo vinculado assim pela sabedoria. Numerosas respostas são possíveis e podemos resumi-las desta feição: tais grupos são de um gênero tal que se constituem de iniciados e cumpre passar por uma iniciação para ser admitido neles. Vão, pois, desde a sociedade secreta,

sua configuração mais simples, até ao reino dos bem-aventurados, na medida, pelo menos, em que o concebamos como lugar cujo único acesso seja o caminho da sabedoria.

Tendo afirmado que a Adivinha é uma palavra de passe, podemos acrescentar que ela conduz a uma iniciação, que dá acesso a essa iniciação fechada.

Do lado do interrogador, a Adivinha tem por finalidade e por função indagar se o interrogado está maduro para tal iniciação e conferir-lhe, ao mesmo tempo, uma possibilidade de acesso a esse domínio fechado; do lado do interrogado, trata-se de mostrar que se é digno de ser admitido à iniciação.

V

Isto nos leva a uma segunda questão: O que é cifrado?

Se partirmos das inúmeras advinhas formuladas todo dia por crianças e adultos, das seções de passatempos, das coleções de advinhas, dos almanaques, tem-se a impressão de que tudo, sem exceção, pode ser cifrado. É ilimitado o número de objetos transformados em advinhas dos modos mais diversos. Mas é evidente que se trata de Formas relativas, nas quais um certo modo de cifrar se aplica a qualquer objeto. Tais formas analógicas podem, na melhor das hipóteses, elucidar-nos sobre a maneira como se cifra, mas não são determinantes no que lhes respeita ao objeto profundo.

A Etnografia estabelece uma diferença entre as advinhas que se oferecem na “seção de passatempos” e as que ela coleciona e compila, as chamadas “advinhas verdadeiras” (Petsch), ou ainda as “advinhas populares”; o motivo da diferenciação está, provavelmente, no fato de as primeiras, uma vez advinhadas e uma vez publicada a solução do número seguinte, serem esquecidas, ao passo que as outras “fazem parte do folclore” e “têm curso permanente”, vale dizer, nunca deixam de ser apresentadas. Isto não significa, evidentemente, que tais coletâneas não contenham Formas relativas nem que as advinhas que vivem no folclore possam ser sempre concebidas como Formas atualizadas, como formas, portanto, em que uma Forma Simples e sua disposição mental se realizam ou sejam realizadas.

Os exemplos de Wossidlo mostram, pelo contrário, que uma Forma relativa pode passar perfeitamente ao folclore e ter curso permanente, o que aumenta o número de ciframentos no próprio seio da adivinha popular. Mas isso é apenas uma aparência; pois a coletânea de Wossidlo mostra-nos também que o número de objetos cifrados diminui consideravelmente se adotarmos uma visão de conjunto: para um certo modo de ciframento, deparamo-nos a cada passo com objetos idênticos ou semelhantes. Mesmo quando parecem ser diferentes, percebe-se que os grupos se estreitam e remetem para um ponto de partida ainda discernível. Foi assim que Antti Arne estabeleceu corretamente (F. F. C. 27) que certo número de adivinhas oriundas dos horizontes mais diversos e tendo por solução o gato, o cão, o cavalo, a cabra, o camelo, o porco, o carneiro ou a lebre, podem ser todas reduzidas a um "tipo", que é a cifra do boi ou da vaca.

Se adotarmos o caminho inverso, começando pela disposição mental e pela Forma Simples, teremos de admitir que as perguntas em que essa disposição se concretiza, as verdadeiras adivinhas atualizadas propostas pelo iniciado ou postulante, não podem ser ilimitadas nem arbitrarias. Só se pode cifrar o que a iniciação encerra: o segredo de uma sociedade clandestina, o segredo que ela protege e dissimula, ao mesmo tempo. Partindo dessa palavra, poder-se-á até falar de dissimulação e perfídia na adivinha. Logo, é o sentimento de fechamento que determina o que deve ser cifrado.

Eis-nos de volta aos domínios do Mito. É possível e até freqüente que o sentido da sociedade secreta assente na questão da criação e da constituição do universo e seus fenômenos; a sua clandestinidade, por fim, na verdade recebida em comum, numa revelação, consistindo a atividade dessa sociedade em ações que reafirmam e repetem o significado da dita revelação. Por outras palavras, estamos diante de uma comunidade vinculada por um sentido que é mito e que executa ações a que chamamos ritos. Neste caso, a adivinha proposta por tal comunidade estará ligada ao mito e este é que será cifrado — mas, sublinhemos, o que verdadeiramente se cifrará será *um* mito, pois não é a Forma Simples que se cifra, mas a sua atualização; não o Mito, mas um mito. As duas disposições mentais conservam-se bem separadas: a finalidade da associação é a de reproduzir, em cada oportunidade, o universo numa interrogação e na sua resposta; a finalidade da adivinha consiste, meramente, em pôr à prova o interrogado pelo interrogador, e a pergunta nunca é uma pro-

fecia mas sempre uma decifração — mesmo quando o objeto cifrado se relacione com o Mito.

As duas disposições podem ser vizinhas sem que se misturem jamais. Voltarei agora ao oráculo. Neste, cria-se um evento futuro, como Forma Simples, a partir de uma pergunta e da sua resposta; mas a criação tem lugar no próprio seio do oráculo. Entretanto, aquele que utiliza, se me permitem dizer, o oráculo, será digno de conhecer o resultado dessa criação? Isto não é certo *a priori*; cumpre verificá-lo, prová-lo. E, para que se faça a verificação, o próprio oráculo cifra sua profecia.

Retomemos a história contada por Heródoto e já citada a propósito do Mito: se Cresos *resolver* a adivinha, terá provado sua dignidade, terá franqueado o círculo fechado, e o oráculo pertencer-lhe-á; se não a resolver, fracassará nesse exame de iniciação e estará liquidado; como sempre, a adivinha é crucial. Temístocles, por seu lado, apresenta-se como um iniciado (Heródoto VII, 141 e segs.), pois resolve a adivinha do τεῖχος ξύλινον e capta, assim, o sentido do evento futuro. Enquanto Mito, o oráculo contém a resposta suficiente e unívoca da profecia verdadeira; mas essa verdade é a clandestinidade da associação. Entre o oráculo e o interrogador estranho e não-iniciado intercala-se, forçosamente, a forma da adivinha, em toda a pluralidade dos seus sentidos.

Quer se trate de um mito ou de outro conteúdo, uma coisa é certa: o interrogador possui o saber e encarna o grupo ou associação. Por outras palavras: o sentido da associação e o objeto cifrado para o não-iniciado constituem o saber como posse.

VI

Chegamos assim a uma terceira questão: Como se faz a cifra? E isto conduz-nos à verdadeira forma da Adivinha.

Como o objeto da cifra é determinado e condicionado pelo sentido de fechamento e pela clandestinidade do grupo, é forçosamente necessário que esse objeto seja redigido na linguagem do grupo. Assim, poder-se-ia dizer que o exame consiste, em primeiro lugar, em esclarecer se a pessoa de fora entende a linguagem do iniciado.

Os exemplos de Wossidlo mostram, pelo contrário, que uma Forma relativa pode passar perfeitamente ao folclore e ter curso permanente, o que aumenta o número de ciframentos no próprio seio da adivinha popular. Mas isso é apenas uma aparência; pois a coletânea de Wossidlo mostra-nos também que o número de objetos cifrados diminui consideravelmente se adotarmos uma visão de conjunto: para um certo modo de ciframento, deparamo-nos a cada passo com objetos idênticos ou semelhantes. Mesmo quando parecem ser diferentes, percebe-se que os grupos se estreitam e remetem para um ponto de partida ainda discernível. Foi assim que Antti Aarne estabeleceu corretamente (F. F. C. 27) que certo número de adivinhas oriundas dos horizontes mais diversos e tendo por solução o gato, o cão, o cavalo, a cabra, o camelo, o porco, o carneiro ou a lebre, podem ser todas reduzidas a um "tipo", que é a cifra do boi ou da vaca.

Se adotarmos o caminho inverso, começando pela disposição mental e pela Forma Simples, teremos de admitir que as perguntas em que essa disposição se concretiza, as verdadeiras adivinhas atualizadas propostas pelo iniciado ou postulante, não podem ser ilimitadas nem arbitrárias. Só se pode cifrar o que a iniciação encerra: o segredo de uma sociedade clandestina, o segredo que ela protege e dissimula, ao mesmo tempo. Partindo dessa palavra, poder-se-á até falar de dissimulação e perfídia na adivinha. Logo, é o sentimento de fechamento que determina o que deve ser cifrado.

Eis-nos de volta aos domínios do Mito. É possível e até freqüente que o sentido da sociedade secreta assente na questão da criação e da constituição do universo e seus fenômenos; a sua clandestinidade, por fim, na verdade recebida em comum, numa revelação, consistindo a atividade dessa sociedade em ações que reafirmam e repetem o significado da dita revelação. Por outras palavras, estamos diante de uma comunidade vinculada por um sentido que é mito e que executa ações a que chamamos ritos. Neste caso, a adivinha proposta por tal comunidade estará ligada ao mito e este é que será cifrado — mas, sublinhemos, o que verdadeiramente se cifrará será *um* mito, pois não é a Forma Simples que se cifra, mas a sua atualização; não o Mito, mas um mito. As duas disposições mentais conservam-se bem separadas: a finalidade da associação é a de reproduzir, em cada oportunidade, o universo numa interrogação e na sua resposta; a finalidade da adivinha consiste, meramente, em pôr à prova o interrogado pelo interrogador, e a pergunta nunca é uma pro-

fecia mas sempre uma decifração — mesmo quando o objeto cifrado se relacione com o Mito.

As duas disposições podem ser vizinhas sem que se misturem jamais. Voltarei agora ao oráculo. Neste, cria-se um evento futuro, como Forma Simples, a partir de uma pergunta e da sua resposta; mas a criação tem lugar no próprio seio do oráculo. Entretanto, aquele que utiliza, se me permitem dizer, o oráculo, será digno de conhecer o resultado dessa criação? Isto não é certo *a priori*; cumpre verificá-lo, prová-lo. E, para que se faça a verificação, o próprio oráculo cifra sua profecia.

Retomemos a história contada por Heródoto e já citada a propósito do Mito: se Cresos *resolver* a adivinha, terá provado sua dignidade, terá franqueado o círculo fechado, e o oráculo pertencer-lhe-á; se não a resolver, fracassará nesse exame de iniciação e estará liquidado; como sempre, a adivinha é crucial. Temístocles, por seu lado, apresenta-se como um iniciado (Heródoto VII, 141 e segs.), pois resolve a adivinha do $\tau\epsilon\acute{\iota}\chi\omicron\varsigma\ \xi\acute{\upsilon}\lambda\iota\nu\omicron\nu$ e capta, assim, o sentido do evento futuro. Enquanto Mito, o oráculo contém a resposta suficiente e unívoca da profecia verídica; mas essa verdade é a clandestinidade da associação. Entre o oráculo e o interrogador estranho e não-iniciado intercala-se, forçosamente, a forma da adivinha, em toda a pluralidade dos seus sentidos.

Quer se trate de um mito ou de outro conteúdo, uma coisa é certa: o interrogador possui o saber e encarna o grupo ou associação. Por outras palavras: o sentido da associação e o objeto cifrado para o não-iniciado constituem o saber como posse.

VI

Chegamos assim a uma terceira questão: Como se faz a cifra? E isto conduz-nos à verdadeira forma da Adivinha.

Como o objeto da cifra é determinado e condicionado pelo sentido de fechamento e pela clandestinidade do grupo, é forçosamente necessário que esse objeto seja redigido na linguagem do grupo. Assim, poder-se-ia dizer que o exame consiste, em primeiro lugar, em esclarecer se a pessoa de fora entende a linguagem do iniciado.

Estamos pensando de novo no conceito de catecismo. Palavra derivada do verbo grego ἤξεω, fazer compreender, fazer-se entender, o catecismo se aparenta com a adivinha mas dela se distingue pelo fato de não ter a espontaneidade da adivinha. O catecismo é também o meio que permite ingressar numa comunidade e obter a iniciação, visto que a resposta é aprendida pelo catecúmeno. Reencontramos aqui o saber como posse. Já vimos que o saber se concretiza no Mito e é produzido no conhecimento. Todavia, enquanto posse, o saber pode ser não só cifrado mas também apreendido. As narrativas-adivinhas dizem coisas análogas. Na história do Morto Agradecido, o adivinhador recebe a solução de um outro, sempre diferente: ele apreende-a.

O catecismo, entretanto, basta para provar que só se chega à iniciação atribuindo um sentido determinado a uma determinada palavra; que o batismo não designa a água, pura e simplesmente, mas a água vertida por ordem de Deus e vinculada ao seu Verbo...

De modo muito mais acentuado, encontra-se fenômeno semelhante na Adivinha. Quando nos dizem:

*Ein Baum steht in der ganzen Welt,
der zweiundfünfzig Nester hält,
in jedem Neste sieben Jungen,
doch sämtlich sind sie ohne Zungen —*

[Há uma árvore sobre o Mundo todo
que alberga vinte e cinco ninhos,
em cada ninho sete filhotes
e nenhum deles tem língua]

sabemos de antemão que a árvore, o ninho e os filhotes não devem ser tomados aqui ao pé da letra e sim interpretados em sentido diferente do habitual. E se pensarmos na adivinha da esfinge: Quem anda de quatro patas de manhã, duas ao meio-dia e três patas à tarde? — também sabemos que, neste caso, a manhã, o meio-dia e a tarde não significam obrigatoriamente os momentos do dia (e sim as fases principais da vida humana) e que as patas, ou pernas, não podem reduzir-se a uma parte do corpo.

Mas presente-se, igualmente, que esses significados não provêm de uma cifra que substituiria por um outro nome a deno-

minação habitual de algo. As palavras em questão possuem um significado cuja estrutura diverge fundamentalmente da dos outros significados da linguagem; ao passo que as significações lingüísticas designam, habitualmente, uma única realidade fatural, as palavras “árvore”, “ninho”, “filhotes” ou ainda “manhã”, “meio-dia” e “tarde” designam aqui realidades correlativas.

Ocorre, porém, que estes exemplos são atualizações flutuantes, adivinhas recolhidas no folclore pelos investigadores. À medida que nos aproximamos da adivinha como Forma Simples, à medida que a compreendemos melhor como a palavra de passe que engloba a iniciação numa certa comunidade, observa-se com uma nitidez cada vez maior que a igualdade a que me referi mais acima promana de um sentido que, no seio dessa comunidade, implica o sentido do universo.

Porzig (Germanica, *Festgabe Sievers*, Halle, 1925) estudou as adivinhas do *Rig-Veda* de forma sinóptica, a fim de apreender a adivinha num ponto em que ela se manteve viva como Forma Simples. Verificou que as realidades móveis (o Sol, a Lua, o ano, o pé) aí se convertem em *roda* ou *carro*; que as realidades assimiladas (os dias, os meses) são *irmãos*; são *pássaros*; que os elementos donde promanam outros elementos (os fenômenos situados no ar (o Sol, a faísca, o relâmpago) (as nuvens, a aurora, o fogo) são *vacas*; e que a parte inferior chama-se sempre *pé*, a parte superior *cabeça*.

Cifrando-se, desde modo, o Sol que refulge através das nuvens, obtém-se o texto seguinte:

“Aquele que o conhece, que diga aqui o rastro oculto desse amado pássaro. As vacas chupam leite de sua cabeça e, ocultando-lhe o rosto, beberam a água com suas patas.”

Porzig tratou seguidamente em pormenor a natureza dessa linguagem e deu sua contribuição para o capítulo das línguas especiais. Toda a língua cujo conhecimento indica filiação num círculo fechado e significa, na clandestinidade desse círculo, o sentido do universo, é por nós denominada *língua especial*.

Língua especial e língua comum constituem um universo que é o verdadeiro universo da comunidade lingüística em questão. Mas a língua comum apresenta as coisas imediatamente, tal qual elas são e em termos absolutos; logo, é estritamente unívoca, ao passo que a língua especial restitui o sentido às coisas, suas implicações internas e seu significado profundo; portanto, é tão plurívoca quanto o universo visto do interior. As linhas que estruturam a

imagem do universo, conforme dada pela língua comum, só são acessíveis após estudo profundo; seus locutores possuem um universo mas ignoram-no. Pelo contrário, o universo da língua especial mostra sua construção e sua estrutura desde o início; ele é conhecido muito antes de passar ao domínio da comunidade. Essas linhas de força possuem uma carga tal que as coisas tomadas em detalhe se esfumam...

Porzig ilustra em seguida a oposição língua comum *vs* língua especial mediante um exemplo extraído do domínio dos significados:

Basta a descrição do caráter de uma língua especial para mostrar claramente a existência de significados especiais em cada língua dada. Quando se fala do "pé de uma montanha" ou do "pé de um candeeiro", esta palavra tem um sentido da mesma espécie da aurora transportada pelo pé do Sol ou das nuvens que bebem água pelo pé nas adivinhas do *Rig-Veda*. E se remontarmos à origem de cada fenômeno, a palavra assume uma significação sobremaneira especial. Com efeito, trata-se daquelas mudanças de sentido que são geralmente designadas como "transposições" ou "sentidos figurados". Na verdade, é uma outra espécie de linguagem, outra espécie de significação. Na linguagem comum, o pé designa uma parte do corpo que possui configuração determinada, como coisa existente; na língua especial, pé significa uma coisa cuja natureza tem por finalidade transportar e sustentar. Reflita-se sobre a "essência" do pé humano e ver-se-á ser isso, justamente, o que a língua especial pretende designar. Ocorre, porém, que a língua comum não procura designar o pé de acordo com sua essência mas segundo a sua manifestação *fenomenal*. Os dois sentidos continuam coabitando sem choques, no alemão moderno, e sabemos que, no *Rig-Veda*, todas as expressões da língua das adivinhas pertencem igualmente à língua comum — mas com uma outra espécie de significado. Língua especial e língua comum não são, portanto, domínios lingüísticos vizinhos que se excluem mutuamente, mas camadas de uma mesma língua que se sobrepõem uma à outra...

Quanto ao resto, remeto o leitor a Porzig — mas todas estas observações, assim como as respeitantes à sintaxe, revestem-se de importância capital para a noção de Adivinha. Seja como for, essa situação demonstra bem que, no tocante à Adivinha, é possível determinar com bastante precisão aquilo a que chamamos "gesto verbal": o *gesto verbal da Adivinha* decorre sempre da sua *língua especial*.

VII

Quando dizemos que a Adivinha contém, de modo geral, a língua especial que é própria de um determinado grupo, estamos ainda longe de ter-lhe definido a forma. O gesto verbal da Adivinha é a língua especial, mas esta não adota necessariamente a forma de adivinha; para darmos um exemplo óbvio, a língua especial não adota essa forma no grupo que a utiliza. Ou, para dar um exemplo na língua real, onde as línguas corrente e especial se interceptam: quando falo do *pé da montanha*, isto é língua especial, mas não é adivinha; torna-se porém adivinha quando pergunto: "O que é que tem um pé e não pode caminhar?"

Falta mencionar um novo aspecto, aquele que nos permitirá julgar a relação existente entre o interrogador e o adivinhador. No caso de o interrogador ter o propósito de verificar se o adivinhador é digno de ser admitido, o adivinhador, ao encontrar a solução, ingressa num círculo fechado. Pouco importa, nesse particular, se ele tem, por sua vez, intenção de usar esse círculo fechado com outras pessoas; por outras palavras, se o adivinhador se considera ou se conduz daí em diante como iniciado. De fato, o hermetismo e a clandestinidade do grupo desaparecem no momento em que ele enuncia a solução. As narrativas-adivinhas exprimem tal fato ao dizer que a vida do interrogador está em jogo: quando o enigma da esfinge é adivinhado, a esfinge precipita-se do rochedo e morre. Mas esse aspecto também condiciona a forma da Adivinha: esta não é apenas uma representação cifrada da clandestinidade do grupo; é também uma defesa e nisso reside aquela perfídia da Adivinha a que me referi acima.

Os gregos tinham duas palavras para a Adivinha: *αἴνος* (*ainos*), com o correspondente *αἴνγμα* (*ainigma*), e *γρίφος* (*griphos*). Na primeira, se não me engano, está implícito o fato do ciframento, ao passo que na segunda, que significa propriamente "rede" — a rede que nos aprisiona e cujos nós nos emaranham — exprime-se melhor a perfídia da cifra.

Uma vez mais, é a língua especial que permite tal perfídia. Os significados especiais pressupõem uma noção consciente da totalidade do universo e um sistema de ambigüidade em que se

devem enquadrar todas as coisas efetivamente unívocas; por conseguinte, não são logo compreensíveis para o estranho. Toda e qualquer língua especial torna-se incompreensível para as pessoas de fora, como se demonstra bem pelo jargão, no sentido mais restrito, que é a linguagem do caçador ou a linguagem do criminoso, entre muitas outras. Essa propriedade de ambigüidade, essa aptidão para a incompreensibilidade, é o que a Adivinha, como forma, se propõe refletir, por assim dizer. Ela não apenas é redigida na língua especial de um grupo como redigida de modo a dar ao não-iniciado a impressão de ser incompreensível. Vimos, há pouco, que a expressão “pé da montanha” pertence à língua especial e que a pergunta “O que é que tem um pé e não pode caminhar?” é uma Adivinha. Que é, então, que faz a Adivinha? Ela reconduz da língua especial à língua comum, do pé cuja ambigüidade pode sustentar várias coisas, ao pé humano, parte do corpo sem ambigüidade; e torna a língua especial incompreensível a partir da língua comum.

A forma da Adivinha abre tudo ao fechar-se; é cifrada de tal modo que esconde o que comporta, retém o que contém.

A pergunta e a resposta estão separadas por uma luta. Reencontramos sua expressão nos concursos de adivinhas que subsistem em certos lugares ou que se transmitiram na literatura, a nórdica, por exemplo. Nesses concursos, é prevista uma penalidade, não apenas para o que não sabe adivinhar mas também para aquele cuja adivinha foi adivinhada. O enigma da esfinge e a adivinha de Ilo confundem-se, então; a iniciação aborda outra iniciação, o iniciado defronta-se com outro iniciado. Sabemos que esse tipo de concursos, nos quais os próprios deuses participavam, termina geralmente com uma adivinha proposta pelo mais poderoso e pertencente à iniciação suprema. Odin propõe uma adivinha que nenhum mortal é capaz de adivinhar e esse segredo é um dos meios pelos quais o deus guarda nossa vida em suas mãos.

Se o adivinhador franqueou, porém, um círculo fechado, ao adivinhar, isso se deve a que o interrogador lhe proporcionou tal possibilidade com a sua adivinha. Toda a atualização comporta, além da possibilidade de uma solução, a própria solução. Recordemos, simplesmente, a célebre adivinha: “Como se chama o cão do Rei Carlos?” cuja resposta é: “Assobiando”. Esta forma é apenas um exemplo bastante claro de um fato geral, a saber, que toda a atualização contém, de um modo ou outro, sua

própria solução. Ao cifrar a adivinha, o interrogador solta-a. Uma nova adivinha se insinua na adivinha e essa é uma das possibilidades oferecidas por aquela espécie de jargão que interrompe o universo unívoco. A resposta volta a fechar a lacuna aberta pela pergunta; ela também é língua especial, também é plurívoca. A primeira solução esconde e comporta uma segunda; tampouco entrega o seu segredo mais profundo. Assim se explica um fato freqüentemente observado: as adivinhas “autênticas” não têm solução unívoca — o que as distingue das Formas relativas da época atual.

Em certos jogos de sociedade, essa dupla solução torna-se um jogo. Existem adivinhas que têm uma solução inócua quando a companhia é feminina e menos inocente quando a companhia é masculina. Mas tal “companhia masculina” já se encontra ligada àquelas organizações a que a Etnografia deu o nome de “associações masculinas”. A solução feminina também contém um sentido que, ao mesmo tempo, é retido. Com efeito, existem adivinhas que parecem conduzir a uma solução escabrosa, ao mesmo tempo que admitem uma solução inocente; a perfídia está, nesse caso, em parecer que se abre uma outra possibilidade além daquela que, na realidade, é vedada. A coletânea de Wossidlo mostra-nos até que ponto essas adivinhas são freqüentes, recordando-nos, pois, a antiguidade e a universalidade da língua especial da sexualidade.

VIII

Procurei mostrar, pois, todas as implicações da forma Adivinha. Quanto à nossa época, vimos que a adivinha sobrevive em Formas relativas quase totalmente desligadas da Forma Simples; e, por outro lado, nas adivinhas do folclore popular, que não se associa mais à sua finalidade original, embora nos remetam para uma significação antiga e desta possamos deduzir e reconhecer a Forma Simples. Precisamos remontar às adivinhas do *Rig-Veda* para poder observar uma realização viva da Forma Simples, porquanto a “adivinha artística” e a “adivinha popular” não passam de meros jogos, hoje em dia. Por quê? Ao estudar a Legenda e a Saga, vimos que, numa dada época, em circunstâncias determinadas, uma disposição mental pode ser recalçada e

perder toda a sua atividade, ao ponto de suas atualizações se diluírem e se tornarem dificilmente reconhecíveis. A Adivinha tem uma evolução análoga. Os conceitos de grupo e de clandestinidade foram praticamente abolidos da nossa sociedade e a noção de língua especial, em sua acepção mais profunda, foi retirada da linguagem. Porzig fornece, a esse respeito, algumas indicações interessantes: "Exigimos que os conceitos científicos mais abstratos sejam, ao mesmo tempo, a designação inequívoca de fatos. Os termos científicos poderiam e talvez deveriam ser algo mais que o nome de realidades efetivas, independentemente do que pensem certos meios científicos ditadores de determinadas orientações, tão poderosa é ainda, na cultura ocidental, a corrente que se opõe às línguas especiais." O saber como propriedade universal, como objeto que se deve adquirir, se possível, sob todos os seus ângulos, repeliu o saber cifrado, o saber como poder. No universo do século XIX, a Adivinha não tinha lugar e talvez o mesmo ocorra em muitos outros domínios. Boas, um dos melhores especialistas em Etnologia norte-americana, ensina-nos que a Adivinha parece faltar na América e no noroeste da Sibéria.

Em contrapartida, porém, onde quer que sobreviva o grupo clandestino, ainda que como simples vestígio, reencontramos a verdadeira Adivinha. Nestes últimos tempos, falou-se muito de uma sociedade cujo mito garantiria a coesão, mito no qual o universo far-se-ia conhecer como *Templo*; percebe-se bem que essa associação abre-se e fecha-se na adivinha e o nome de *Maçonaria* é um bom exemplo de língua especial. Pudemos observar, ao mesmo tempo, todos os esforços realizados desde fora para demolir o fechamento dessa associação, sendo o meio utilizado para tal efeito "revelar-lhe" a adivinha.

As lutas travadas contra a Franco-Maçonaria mostram-nos um outro aspecto da Adivinha: os vínculos existentes entre a clandestinidade do grupo e a clandestinidade do crime. Com efeito, poder-se-ia acreditar que perdemos de vista a segunda cifra, aquela que o criminoso emprega para salvar a vida. De fato, essa cifra é outra: é o inverso da primeira, mas tal inversão pode explicar-se de maneira idêntica. O malfeitor também se fechou com sua malfeitoria e seu segredo; e só ele, com os seus, foi iniciado. Também se trata aqui de chegar até ele e a solução é o meio que lhe faculta o acesso ao círculo fechado. Sempre que as pessoas de fora não reconhecem um grupo segundo seu sentido próprio e segundo seu fechamento, elas invertem as

relações e acusam o grupo de malfeitoria, como se vê atualmente no caso da Franco-Maçonaria.

A clandestinidade do crime e o enigma do criminoso já não são, em nossos dias, Formas Breves; foram ampliadas, converteram-se na grande narrativa do romance policial. Encontramos aí a figura do criminoso que cifra a sua identidade e o seu crime, mas abre, nesse ciframento, a própria possibilidade da descoberta, e a figura do detetive, do descobridor que resolve a adivinha e franqueia o domínio fechado. Sendo esse gênero de narrativa uma das formas em que atualmente se dissolve a Forma artística do romance, mereceria um estudo particular.

Para concluir: vimos que existe, no universo da Legenda, objetos carregados do poder implícito nessa forma e que encarnam, como objetos, a totalidade dela. Demos o nome de relíquias a tais objetos. Na Saga, o elemento objetual que corresponde à relíquia da Legenda chama-se *berança*. Quanto ao Mito, falamos de *símbolo*. Também no universo da Adivinha existem objetos em que se aloja o poder da adivinha, objetos carregados de adivinha — isto é, objetos que contêm um sentido ao mesmo tempo que o retêm, que escondem uma solução ao mesmo tempo que a comportam. Esses objetos, que a clandestinidade ronda, podem muito bem ser designados por *runas*. Conhece-se o sentido da palavra alemã *Alraune* (mandrágora), assim como do gótico *rûna* e do anglo-saxão *rûn*. Quanto ao sentido de tal objeto e de suas vastas relações com a escrita em particular, cabe-nos fixá-lo em ligação com a disposição mental da Adivinha.

O DITADO

I

A Forma Breve que é a Adivinha acrescentarei uma outra Forma Breve a que se dá usualmente o nome de Ditado ou Provérbio. O nosso estudo estabelecerá até que ponto essas palavras designam uma atualização peculiar e em que medida poderemos também deduzir dela uma Forma Simples. Reagruparam-se sob o nome de Ditado o essencial do que é preciso para empreender tal estudo. As coletâneas de provérbios, ditados e máximas apareceram muito cedo — muito antes de serem matéria de uma disciplina científica chamada Etnografia — e com finalidades totalmente diversas. As primeiras coletâneas científicas dessa natureza coincidem, no Ocidente moderno, com o Humanismo e pertencem, em certo sentido, à esfera filológica e pedagógica. Bastaria mencionar Erasmo, Sebastian Franck, Martin Agricola, Heinrich Bebel — e também a compilação de provérbios que Lutero organizara para seu uso pessoal. O leitor encontrará, a este respeito, informações muito precisas numa obra excelente que vai servir de ponto de partida para as nossas considerações; refiro-me ao *Deutschen Sprichwörterkunde* (Estudo sobre o Provérbio Alemão), de Friedrich Seiler, publicado na coleção de manuais destinados ao ensino superior (*Back'sche Verlagsbuchhandlung*, Munique, 1922). Completa sob todos os aspectos, tal obra poupa-me o trabalho de citar as coletâneas de provérbios e os dicionários modernos. Entretanto, sejam quais forem os méritos dessa obra pioneira, nem por isso deixará de ser necessário alterarmos mais de uma formulação sua.

Seiler definiu o provérbio ou ditado da seguinte maneira: "Uma locução corrente na linguagem popular, fechada sobre si mesma e com uma tendência para o didatismo e a forma elevada."

Pouco antes da publicação de seu grande *Sprichwörterkunde*, já dera ele, numa obra mais limitada, uma definição algo diferente:

"O provérbio é uma locução corrente na linguagem popular, dotado de características didáticas e de uma forma que reflete um tom mais elevado que o discurso comum."

Quando se altera uma definição é porque se hesita neste ou naquele ponto. Ora, vemos que as "características didáticas" deram lugar a uma "tendência" didática, o que significa que um termo de maior amplitude foi substituído por outro mais cauteloso; parece, pois, que Seiler vacilou um pouco ao empregar a palavra "didático". Por outro lado, a segunda definição acrescenta a idéia de "fechamento". Ambas as definições possuem três elementos em comum: 1. o provérbio "é corrente na linguagem popular"; 2. é "uma locução"; 3. tem uma forma "elevada".

Examinemos mais de perto o primeiro desses elementos: o "corrente na linguagem popular", ou a popularidade do "provérbio", para lhe darmos o nome que recebe em seguida. O próprio Seiler sentiu bem até que ponto o termo "popular" é embaraçoso. Começa por dizer: "Faz-se necessária uma idéia de fácil apreensão e não muito elevada, palavras universalmente conhecidas e populares"; e distingue assim do provérbio fórmulas como "O amor espiritualiza as mulheres" ou "A vida é um sonho". Mas diz logo depois: "Afirmar que o provérbio deve ser uma verdadeira locução popular não significa em absoluto que todo o provérbio deva ser usual em toda a população. Muitos provérbios e ditados estão associados a certos lugares e aparecem amiúde num dialeto." Mais adiante lê-se ainda o seguinte: "Além disso, numerosos provérbios originam-se em meios profissionais bem definidos: máximas militares, anexins do artesanato ou do campesinato, provérbios estudantis. A formação intelectual ou moral também implica diferenças no uso dos provérbios. Existem os que preponderam nas camadas superiores de uma população e outros nas suas camadas inferiores. Os primeiros estão próximos do limite a partir do qual o provérbio desaparece em proveito da *sentença* ou *pensamento*."

Para falar especificamente, teríamos de imaginar, portanto, três camadas distintas: uma inferior, uma intermédia e uma superior. Nas duas primeiras, encontraríamos os provérbios, os ditados e máximas; na última, as sentenças e pensamentos. Só não

nos foi explicado como essas camadas se situam dentro do conjunto chamado "população", quais as suas relações recíprocas, que ligações existem, por conseguinte, entre o provérbio inferior e o superior, entre o provérbio superior e a sentença, entre todos esses provérbios, enfim, e os de "profissão", a que nos referimos mais acima.

Poder-se-ia pensar, é certo, que essas sentenças são produtos da literatura, mas isso não é inteiramente exato, visto que lemos pouco depois: "a distinção entre provérbios superiores e inferiores ocorre, em geral, quando uma língua escrita se desliga da língua falada." O provérbio superior já se vincula, pois, à língua escrita.

Essa cisão entre provérbios superiores e inferiores não tarda em ser também abolida — ou, pelo menos, deixa de ser considerada capital, pois vamos encontrar um terceiro termo plantado entre os dois: "Entre ambas as classes, encontra-se uma vasta camada intermédia, numericamente superior às outras duas, que é a dos provérbios de que todas as camadas da população se servem indistintamente." Explica-nos, inclusive, quando apareceu essa camada intermédia: "Esses provérbios remontam à época em que a vida espiritual da população, a sua maneira de sentir e de exprimir-se, eram ainda homogêneas e não separadas de acordo com as classes e os recursos."

Tenho bastante dificuldade em imaginar semelhante época sem classes nem recursos separados, tanto do ponto de vista lingüístico quanto do sociológico. Atrevo-me até a duvidar da possibilidade de semelhante idílio na história das culturas. Felizmente, os provérbios da classe intermédia também remontam, por seu lado, a uma outra época: "Eles escorreram, gota a gota, da camada superior para a inferior." Seja como for, essa camada intermédia "conta não só os provérbios mais difundidos, mas também os mais numerosos".

Nada disto nos proporciona a imagem exata do que se entende aqui pela palavra "população", nem nos fornece indicação alguma sobre o local onde o provérbio nasce e se situa nessa população. O conceito de "população" acarreta ainda outras dificuldades quando se chega ao capítulo segundo, consagrado ao nascimento do provérbio e dedicado a elucidar-nos sobre o modo como tal nascimento ocorreu.

Os provérbios são classificados nesse capítulo de acordo com sua origem e em duas categorias: os literários e os populares.

Parece, portanto, que a literatura não faz verdadeiramente parte da "população". Os provérbios literários, diz-nos Seiler, "são muito mais numerosos do que comumente se julga. São os mais difundidos e os mais substanciais."

Como os provérbios literários iriam ser objeto de um livro especial, Seiler resolveu dedicar-se exclusivamente aos provérbios populares em seu *Sprichwörterkunde*. Mas quer refutar, logo de entrada, uma "idéia romântica". "Durante longo tempo, predominou a opinião de que o ditado popular teria por origem, tal como a poesia popular, o conto popular ou a gesta popular, as profundezas misteriosas da alma do povo." Essa opinião, segundo parece, já se encontrava em Aristóteles e ter-se-ia imposto em seguida, independentemente de Aristóteles, graças a Rousseau e a Herder; mas não resistiria, diz-nos Seiler, às investigações mais recentes: os provérbios e ditados populares não brotaram misteriosamente das profundezas da alma popular. "Como totalidade, o povo nada cria. Toda criação, toda invenção, toda descoberta promana sempre de uma personalidade individual. É preciso, forçosamente, que qualquer provérbio, qualquer ditado tenha sido primeiro enunciado por alguém, num certo dia e nalgum lugar. Se agradar aos que o ouviram, será propagado como locução proverbial; é então provável que o retalhem e retoquem até dar-lhe uma forma prática para todo o mundo, convertendo-o, dessarte, num provérbio ou ditado universalmente conhecido."

Este processo tampouco está muito claro. O autor diz-nos que todo provérbio foi locução proverbial e que o povo, como totalidade, nada sabe criar ou inventar — embora saiba perfeitamente, segundo parece, "retalhar" e "retocar" um objeto previamente existente, até incutir-lhe uma configuração cuja validade seja universal. Ora, acontece que o provérbio só se torna locução proverbial depois de ter recebido, do povo, essa forma dotada de universalidade e assim por diante.

Não tenho a intenção de travar aqui polémica contra a obra de Seiler. O que desejo mostrar neste debate é, tão-somente, que o conceito de *povo* não nos permite dizer mais do que isto: aquilo a que chamamos provérbio ou ditado existe, ao que parece, em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios: nos mais altos, nos mais baixos, nas camadas intermédias, entre os camponeses, artesãos, letrados e sábios.

II

Vejamos agora a segunda característica explicativa do provérbio: *o provérbio é uma locução*. Trata-se de uma expressão genérica para dizer que o provérbio não é um conceito de base *per se*, mas deve ser reduzido a um conceito de base. Por outras palavras, segundo o nosso modo de ver, existe uma Forma Simples que se chama Locução, a qual se atualiza em provérbios ou ditados. Quanto a saber se essa Forma Simples poderá atualizar-se de outra maneira, vê-lo-emos mais adiante.

Como existem provérbios e ditados por toda parte, tanto no Ocidente como no Oriente, tanto hoje como na Antiguidade, não é necessário procurá-los, como no caso da Adivinha verdadeira, nem traduzi-los, como no caso da Legenda e da Saga. Encontramo-los a cada instante e essa familiaridade permite-nos tentar determinar imediatamente a disposição mental de que resultam a Forma Simples, ou seja, a Locução, e a Forma atual, o Provérbio ou Ditado, sem que se faça necessário procurar um ponto da História onde se situaria uma realização peculiar e bem caracterizada.

Se concebermos o universo como uma multiplicidade de sensações e vivências, estas, uma vez apreendidas, ordenadas e reunidas, resultam em grande número de experiências, que continuarão sendo uma multiplicidade de pormenores. Determinada experiência é compreendida, de cada vez, independentemente das demais, e as conclusões das várias experiências só podem ser imperativas e suscetíveis de avaliação nesse universo e dessa maneira, se nos mantivermos nelas e partirmos delas. É um universo intemporal porque os instantes, em sua especificidade individual, não logram transcender juntos para constituir um tempo (e não como no universo onde já não existe experiência, porque os instantes se fundem numa eternidade). É um universo que carece da quarta dimensão, um universo assintótico, um universo de elementos isolados, que sabe adicionar mas não sabe multiplicar.

É impossível pensar em termos conceptuais a totalidade e cada pormenor de semelhante universo, uma vez que o pensamento conceptual é justamente o obstáculo contra o qual esse

universo esbarra e que, por sua parte, o destrói. Vamos reencontrar aí a separação e a ligação, a comparação e o relacionamento, as articulações e a classificação; todavia, a separação predomina nas ligações, a sobreposição subsiste nas correlações e a distinção dos termos na classificação. Em poucas palavras, tal universo não é um cosmo e sim a dispersão, o empírico.

É possível refugiarmo-nos num universo assim quando saímos de outros universos, pois é nele que se desenrola uma parte da nossa existência e, cada vez que nele nos encontramos, a forma resultante da nossa disposição mental e das idéias que lhe estão vinculadas é essa Forma Simples a que chamamos Máxima ou, melhor ainda, Locução — embora sabendo que estamos restringindo assim a aceção da palavra.

Em nossa morfologia, a Locução é, pois, a forma literária que encerra uma experiência sem que deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor no universo do distinto. Ela é o vínculo aglutinador desse universo, sem que a coesão assim obtida o arranque ao empírico.

O provérbio é a atualização dessa forma; entretanto, ao invés das outras formas, cujos modos de atualização eram indistinguíveis com tanta precisão, verifica-se que é possível distinguir outras atualizações e que a máxima, a sentença, o dito proverbial, o adágio, o apotegma e o aforismo têm, cada qual à sua maneira, um lugar nessa forma.

Contentar-nos-emos, porém, em estudar uma única atualização, a do Provérbio ou Ditado, a qual explica suficientemente a natureza dessa forma.

III

Começemos por ver a Locução *per se*. Suponhamos um fracasso que poderia ter sido um êxito; atribuímos tal fracasso a um defeito que nos é essencial e que conhecemos por experiência; a falta de "êxito", talvez digamos nessa circunstância, é obra do acaso. O homem precisa ter sorte.

Suponhamos agora um êxito que poderia não ter acontecido; se o atribuirmos a uma iniciativa audaciosa, que a experiência nos diz ser o germe do sucesso, diremos também, mas

num outro tom, que foi obra do acaso: o homem precisa ter sorte.

A locução aparece, pois, na vida e na arte, sempre que uma experiência é apreendida da maneira indicada acima. Mas estes exemplos bastam para mostrar que não se trata de um juízo crítico a respeito dessa situação, nem de uma reflexão que correria mais ou menos assim: "Se eu tivesse agido de outra maneira, talvez... etc." Isolamos um fato ou realidade e enfiámo-lo no colar da experiência, que tem uma quantidade enorme de pérolas semelhantes. Falamos de um universo da experiência, mas é evidente que tal universo, pelo próprio fato de ser empírico, divide-se de acordo com os interesses, as ocupações e a experiência de cada classe e de cada meio — experiências que se conjugam e se encerram em universos distintos.

Essas experiências encerram-se com muito maior facilidade em locuções, cu em máximas, uma vez que são adquiridas numa esfera social ou profissional específica. O que explica, aliás, o fato de podermos distinguir e reconhecer na locução os meios de que nos fala Seiler: soldados, artesãos, camponeses, estudantes. Essas locuções avizinham-se das características de outras camadas sociais: humanistas, escritores etc. —, mas também daquela classe intermédia da locução onde convergem as experiências de numerosos indivíduos. A experiência que nos convida a aproveitar uma ocasião quando esta se nos apresenta, e a não perder tempo, converte-se, assim, na experiência do ferreiro e expressa-se do seguinte modo: "É preciso malhar o ferro enquanto ele está quente." Ou a experiência do galanteador que se traduz em "A fortuna sorri aos audaciosos." Estas duas fórmulas são igualmente capazes de isolar e classificar uma experiência no seio daquela classe intermédia de que nos falou Seiler.

Isto nos leva à palavra "didatismo", que Seiler já atenuara por conta própria na sua segunda definição e que, em minha opinião, deveria ter suprimido, pura e simplesmente. A Locução não é didática, não possui um caráter didático nem mesmo uma tendência didática. Isso não significa que não se possa aprender pela experiência mas, antes, que — no universo de que estamos falando — não cabe conceber a experiência como algo de que se deva extrair uma lição. Toda didática é um começo, a base de uma construção mais vasta, enquanto que, na forma em que a Locução a apreende, a experiência é uma conclusão. Sua tendência é para a retrospectiva, seu caráter é a resignação. Isso

é igualmente verdadeiro a respeito das suas atualizações. O provérbio ou ditado tampouco é um começo, mas uma conclusão; é a rubrica e o selo visível que se apõem a uma idéia e que o caráter da experiência lhe impõe.

Temos o mais claro exemplo disso quando o provérbio apresenta a mesma forma dos modos de ensino ou da injunção. Os imperativos "Honra a teu pai e a tua mãe" e "Conhece-te a ti mesmo" são distintos dos imperativos "Não faças a outrem o que não queres que te façam a ti" ou "Diz-me com quem andas e dir-te-ei quem és." Os dois primeiros imperativos visam ao futuro; poderíamos chamar-lhes imperativos categóricos. Nos dois últimos, predomina o passado que levou às respectivas conclusões. Pois não é intempestivamente que dizemos "Rirá melhor quem rir por último", mas quando vemos alguém rejubilá-lo prematuramente com algo sobre que não foi dita ainda a última palavra; e quando dizemos "Não se deve cantar vitória antes da batalha", é porque uma confiança cega, que sabemos, por experiência, ser aziaga, já comprometeu os bons resultados de um empreendimento, a *fortuna hujusce diei* dos romanos. Também neste caso se associa empiricamente, e por conclusão, um acontecimento passado a acontecimentos atuais da mesma espécie. A ausência de sentido moral, tão freqüentemente reconhecida e deplorada nos provérbios e ditados, explica-se pelo fato de o universo empírico ignorar a moral. Nos provérbios, existe sempre uma tampa sobre o poço — mas que só é posta depois de a criança ter-se afogado.

Disse Wilhelm Grimm: "O verdadeiro provérbio popular não nos oferece voluntariamente um ensinamento. Não é o fruto de meditações solitárias, mas o lampejo de uma verdade pressentida desde longa data e que encontra por si mesma sua expressão mais elevada."

Sebastian Franck aludiu igualmente a esse caráter conclusivo do provérbio quando o define como uma "breve sentença arguta", soma de toda uma atividade. Sentença arguta é uma expressão graciosa que, infelizmente, caiu em desuso, para designar a locução e suas atualizações. Mas conserva também um pouco da sabedoria que é uma das propriedades constantes do provérbio ou do ditado.

IV

Chegamos assim às atualizações da locução. E deparamo-nos de novo com a pergunta habitual: Como se produz essa atualização, como é que a Forma atual decorre da disposição mental sugerida pela palavra-chave Empirismo ou Experiência? (A bem dizer, já estávamos além da “sugestão”.) Ou, em termos mais práticos: como a experiência que extraímos da vida e se resumiu em “O homem precisa ter sorte” se converte num provérbio como “Sorte de uns, azar de outros”, ou “Feliz no jogo, infeliz no amor”, ou “É na desgraça que se conhece o amigo”, e assim por diante?

Tomemos esse “como” num sentido mais genérico e vejamos de que maneira Seiler representa as coisas. Como já vimos, considera ele que a atualização passa sempre por um indivíduo. Para Seiler, o provérbio ou ditado parte sempre de um indivíduo, como toda e qualquer criação, descoberta ou invenção; e descreve esse personagem quando o define como “um espírito lúcido, armado de um sólido senso comum e dotado, além disso, da faculdade de encontrar a palavra exata”.

Deixemos de lado essa tendência da história literária a que aludimos em nossa introdução e que consiste em partir sempre do poeta como a força que incute forma e estrutura; o que levou Seiler e alguns outros a tal convicção foi um fato peculiar. É certo possuímos locuções atualizadas que provêm de indivíduos identificáveis; como já dissemos, são as *locuções proverbiais*. São as “palavras aladas” cuja origem remonta a Homero e que reencontramos em alemão na expressão *Geflügelten Worte* usada por Geörg Büchmann em 1864, quando reuniu pela primeira vez numa obra as locuções desse tipo e projetou sobre elas alguma luz esclarecedora; a escolha da expressão talvez não tenha sido muito feliz, mas aclimatou-se tão bem ao idioma alemão que a conservamos.

Büchmann requer as seguintes condições para as locuções proverbiais:

1. Devemos poder estabelecer a sua origem literária ou o seu autor histórico;

2. Devem ser não só universalmente conhecidas mas ter passado também ao uso corrente e ser universalmente empregadas;
3. Esse uso e emprego devem ser não apenas provisórios mas duradouros, embora a duração não signifique necessariamente uma eternidade.

Estamos, pois, diante de autênticas atualizações da Locução, que provêm de indivíduos e, sem dúvida, de indivíduos armados de bom senso e dotados da faculdade de encontrar a palavra exata. Quanto a esses indivíduos, é igualmente certo que a sua identidade pode ser estabelecida, mas sem que seja universalmente conhecida. Quando se diz a respeito de alguém, “Ele cala-se em sete línguas”, sabemos sempre que a frase é de Schleiermacher e se refere a um determinado indivíduo? É evidente que não. E quando se diz: “A vida é o momento que vivemos”, quem sabe que isso é um estribilho de Nestroy? Para Seiler, todos os provérbios tiveram de conhecer a mesma sorte e promanar de uma certa pessoa, de um escritor que depois caiu no esquecimento; e daí tirou ele, audaciosamente, a conclusão de que, em sua origem, todos os provérbios eram locuções proverbiais.

Façamos alguns comentários a esse respeito. Büchmann jamais estabeleceu a existência de um autor para qualquer dos provérbios a que chamaremos aqui “correntes” ou “usuais”. Ignoro a quantidade, mesmo aproximada, de tais provérbios, mas assinalo apenas que o primeiro volume do *Deutschem Sprichwörter-Lexicon*, de Wander, contém cerca de 45 000 provérbios e ditados alemães, e que o conjunto dessa obra totaliza cinco volumes. Mesmo levando em conta algumas repetições ou variantes do mesmo provérbio, ainda sobra um par de centenas de milhares — e é estranho que todas as personalidades tenham caído no esquecimento. Aliás, Büchmann não tentou sequer encontrar os autores desses provérbios “usuais”. Ele sabia muito bem que uma locução proverbial não é um provérbio, distinguia-os à primeira vista e compreendia que se tratava de um outro gênero, de um outro modo de atualização. A fronteira é fluida, por vezes; houve giros de frase empregados primeiro em ocasiões particulares ou numa situação determinada, para serem depois de uso ou emprego universal; e pôde-se considerá-los locuções proverbiais, embora tenham sua origem em atualizações mais antigas e mais genéricas. Mas trata-se de uma ínfima

minoria. Na grande maioria dos casos, o provérbio e a locução proverbial não correm o perigo de ser confundidos. Uma dessas locuções, que remonta a atualizações mais antigas, é a “tempestade num copo de água”, cuja paternidade se atribui comumente a Montesquieu. Ora, Büchmann estabeleceu que Montesquieu foi buscá-la a locuções do período humanístico, que tiveram origem, por seu turno, em expressões da Antiguidade.

Entre nestes pormenores para mostrar que a noção de “personalidade”, de Seiler, não é mais utilizável, do ponto de vista do método, que o seu conceito de “povo”. Não podendo o “povo” ser reconhecido na qualidade de poder criador, e como a “alma popular” teve de ser jogada no ferro-velho do Romantismo, foi na personalidade armada de um sólido bom senso que se concentrou a força criadora. Mas era ainda necessário que essa personalidade caísse, por sua vez, no esquecimento, que os seus bens fossem “retalhados” e “retocados” para tornarem-se propriedade coletiva. E não se fornece indicação alguma de como e onde isso ocorreu. Dizem-nos: “Foi preciso que cada provérbio começasse por ser enunciado algum dia e algures”; também se poderia dizer, naturalmente: “Foi preciso que cada provérbio retocado começasse por ser enunciado algum dia e algures”. E poder-se-á acrescentar: Foi preciso que cada palavra começasse por ser enunciada algum dia e algures. E assim sucessivamente, *ad infinitum*. Não nego a existência de um circuito entre a personalidade e o povo; não duvido de que esse circuito se revista de significado e importância para a crítica literária. Afirmando apenas que não é possível determinar, a partir desse circuito, a natureza e o significado de uma forma, e afirmo-o, sobretudo, porque esse método só nos conduziu, até hoje, a becos sem saída. O provérbio não é uma locução proverbial; a locução proverbial não é um provérbio. Aquilo que representa o cunho particular de uma personalidade pode perder os vínculos que o ligam à pessoa assim caracterizada, mas não pode perder seu caráter próprio. O nome do autor pode ter sido esquecido, coisa que acontece muitas vezes, até nas Formas artísticas, mas conservar-se-á a consciência de uma diferença: a existência de um autor.

O provérbio e a locução proverbial têm um ponto em comum: ambos se enquadram na mesma disposição mental. Se quisermos cotejar concordâncias e divergências, um só método existe: observar umas e outras a partir do instante em que a forma evolui dessa disposição mental para realizar-se. A tal

respeito, Seiler efetuou também um trabalho notável ao expor de maneira exaustiva os fatos da linguagem no provérbio. Fica por explicar o sentido desses fatos, o que faremos quando forem apresentados alguns exemplos.

De modo geral, a locução proverbial designa um estado de fato sob uma espécie a que se chama *enunciado*. Está aí toda a diferença em relação ao Mito e à Adivinha, formas que se realizam no binômio pergunta-resposta e cuja espécie é, portanto, como já vimos, a *conversação* ou *diálogo*. Mas o enunciado da locução não progride por ligação ou conclusão de um juízo a um outro; refere-se a um estado de fato, de maneira única e absoluta, e diremos que a sua espécie é a de *afirmação* ou *apodictica*, não de *desenvolvimento* ou *discursiva*. Está claro que essa espécie afirmativa é a única que permite exprimir aquilo a que chamamos a experiência.

Prossigamos nosso exame da linguagem em que a locução se atualiza. Vejamos primeiro as palavras e a espécie dessas palavras. Sirva de exemplo: “*Um ‘tens’ vale mais que dois ‘tu terás’.*” O que é a palavra *tens*? Não é certamente um substantivo. Tampouco é um adjetivo. Um verbo substantivado? Não exatamente. A maneira como esse vocábulo se apresenta não permite enquadrá-lo numa das categorias gramaticais habituais. Ele tem algo de duas espécies de palavras, mas sem deixar de ser de uma espécie particular que o distancia da definição geral. Podemos dizer que a palavra opõe-se aqui às generalizações do conceito e, exagerando um pouco, diríamos que ela só pode ser assim empregada nesse lugar e nesse contexto.

Da palavra e da espécie de palavra, passemos à sintaxe. Bastará um exemplo: “*Longe da vista, longe do coração.*” Eis um esquema muito conhecido, presente em numerosos ditos e provérbios (outra forma comum na Alemanha é “*Longe da igreja, longe de Deus*”) e favorecido, como se costuma dizer, pela poesia sentenciosa, por exemplo, nas trovas bávaras. Podemos considerar tal esquema um período paratáxico rigorosamente simétrico; só que nenhuma das duas metades possui sujeito, complemento ou predicado, no sentido habitual destes termos. Correndo o risco de fazer um simples jogo de palavras, diríamos que se trata menos de um período contrastado que de um período contrariado. Esse esquema, em seu todo, não apresenta uma sintaxe da unidade, mas uma sintaxe da diversidade, em que o significado resulta de contrários autônomos; foi o que Wilhelm

Grimm quis dizer quando falou de uma verdade que encontra a sua mais alta expressão num surto fulgurante.

Também é descabido conceber esse esquema como ligação entre uma comparativa e a sua principal, tanto quanto procurar descobrir a reunião de uma principal e de uma relativa no esquema igualmente conhecido que começa com “quem”: “*Quem pode manda, quem não pode agüenta*”, por exemplo, nada mais é que uma hipotaxe. É uma sobreposição clara, onde a subordinação está fora de causa e o elemento “quem pode” exerce a mesma função de “um tens” em “Um ‘tens’ vale mais que dois ‘tu terás’”. Toda e qualquer modificação, por mínima que seja, que tenha em vista generalizar, destruirá aqui o valor da Forma atualizada. Vê-se em seguida que o provérbio perde em vigor se dissermos: “Aquele que não tem capacidade de mando tem de sujeitar-se a ser mandado.”

O mesmo se verifica quando se analisam os meios estilísticos empregados por tais períodos. Podemos dizer que “Hoje vivo, amanhã morto”, é um assíndeto. Mas percebe-se bem que este exemplo vai além do que geralmente se designa pelo recurso estilístico do assíndeto. O assíndeto, que suprime a ligação entre os membros da frase (exemplo: Cheguei, Vi, Venci), deixa de sê-lo a partir do momento em que já não se pode falar de ligação. No provérbio, ainda que possua a forma assindética, a noção de assíndeto perde todo o sentido. Vista superficialmente, a expressão “Cada amigo, cada tolo”, pode passar por uma anáfora. Se a examinarmos mais atentamente, porém, perceber-se-á que não podemos considerar “cada” o centro em torno do qual se reagruparam as partes do discurso (como na anáfora); apesar da repetição, as outras palavras conservam uma liberdade igual em relação àquela.

A linha melódica do provérbio permite observações análogas. Já vimos que um certo esquema retórico pode ser comum a provérbios ou adágios diferentes. Mas também caberia falar de um esquema rítmico e este foi outro ponto estudado meticulosamente por Seiler. Três provérbios tão diferentes quanto *Allzu klug ist dumm* [O que julga saber tudo é tolo], *Selber ist der Mann* [Se você é homem, seja homem], *Wie mans macht, ists falsch* [O que você fizer errado está], têm o mesmo esquema silábico (— ∪ — ∪ —). O mesmo pode ser dito a respeito de expressões mais complexas: *Wer den Heller nicht ehrt, ist des Talers nicht wert* [Quem não dá valor a um tostão, não vale

um milhão] e *Wenn die Hoffnung nicht wär, ei so lebt' ich nicht mehr* [A esperança é a última a morrer] (∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ —). Ocorre, porém, que o esquema rítmico não tem a mesma função nas formas artísticas e no provérbio; nas primeiras, é o elo que faz progredir a criação verbal, enquanto que no provérbio é o elo que encerra a Forma. A aliteração e a sucessão de períodos só agravam a individualização que já observamos na sintaxe; e tanto a métrica como a rima lembram menos a onda que flui e reflui do que as barras de uma grade.

Vejamos, finalmente, a “Imagem”, o Tropo. *Lügen haben kurze Beine* [A mentira tem pernas curtas]. Sobre a espécie de palavra que *Lügen* é não há dúvida: um substantivo; além disso, a frase tem sujeito, complemento de objeto direto e predicado. Mas o que acontece a esse substantivo? Atribui-se-lhe um complemento que não é da mesma ordem, que se situa num outro plano. As mentiras não são corpos, não têm pernas. Recorde-se o que dissemos, antes, das línguas especiais, a propósito da Adivinha e da palavra “pé”. As “pernas” poderia, de fato, ter a mesma espécie de significação que o “pé” na linguagem da Adivinha e haveria várias realidades da mesma espécie que se reencontrariam na ambigüidade de uma palavra. Mas não é esse o caso. O que nos é dito, rigorosamente, não é que as mentiras têm pernas, mas que as mentiras têm pernas curtas. Isto não significa — como na linguagem da Adivinha, em que o pé designava tudo quanto tenha por natureza e função sustentar — que a perna assinale aqui todo órgão de locomoção; duas palavras sem qualquer ligação entre si — *mentira* e *pernas curtas* — são aqui reunidas sem transição e de modo tal que o significado de uma — *mentira* — resulta dessa reunião e, ao mesmo tempo, é arrancada ao seu emprego geral e perde a existência como experiência. A um singular indeterminado, que poderia passar por abstração, aplica-se uma qualidade incompatível, o que elimina a possibilidade de abstração e retira a palavra do domínio conceptual, repondo-a no das coisas acabadas.

O mesmo acontece quando o provérbio todo parece ser uma única imagem e se diz “É preciso malhar o ferro enquanto está quente”, em vez de “É preciso aproveitar a oportunidade quando esta se apresenta”. Não se compara a *oportunidade* com um pedaço de ferro nem a pessoa que *aproveita* com o martelo que *malha*; não se substitui um conceito por outro; é a forma que brota como um relâmpago — para usar de novo os termos de Wilhelm Grimm — a partir de uma verdade conhecida de

longa data e, no momento em que se converte em experiência, essa forma separa-a de toda generalidade, anula-lhe a possibilidade de tornar-se abstração e remete-a ao universo empírico.

Para resumir as observações que fizemos a respeito dos fatos lingüísticos do provérbio, podemos dizer que a língua do provérbio é de natureza tal que todos os seus elementos possuem uma existência individualizada e opõem-se a toda generalização e a toda abstração, tanto no que se refere ao sentido e às ligações sintáticas e estilísticas como no tocante à linha melódica.

Quer no pormenor como no todo, a língua do provérbio obedece à disposição mental que conduz à locução. Nesse universo, a diversidade de vivências e sensações pode conjugar-se de balde em experiências, pois a soma destas continuará sendo uma diversidade de elementos de pormenores e as palavras só têm valor empírico em seus significados e conexões. A separação prevalece na ligação, a sobreposição na relação, a distinção dos elementos nas classificações. Todas as palavras, todos os componentes de frases, todos os elementos do discurso continuam sendo sempre e exclusivamente um *hic et nunc* em vizinhança recíproca. Nesse universo, as realidades de fato são enfiadas como pérolas de um colar e é isso o que constitui seu gesto verbal.

No começo deste capítulo, dissemos que uma parte de nossa existência se passa no interior desse universo e que ele é mais corrente na vida cotidiana que no da Saga ou da Lenda e, sobretudo, no universo verdadeiro da Adivinha. Compreende-se facilmente por que temos necessidade dele: nesse universo, podemos rechaçar todas as conseqüências e conclusões exaustivas que a experiência nos impõe, sempre que nos instiga a pensar por conceitos e pretende tornar-se conhecimento; e nele descansamos sempre que as ligações internas de uma ordem moral do universo nos aborrecem; é o nosso universo da sobriedade.

É esse universo que cada provérbio evoca na vida. Já assinalamos, de passagem, que não só é possível deduzir as Formas da disposição mental delas como também podemos, compreensivelmente, remontar-lhes à sua disposição todas as vezes que elas se apresentam numa atualização. A forma Saga resulta da disposição pertinente ao universo do clã e dos vínculos de sangue; e, por nossa parte, quando lemos uma saga, é impossível entender o universo de qualquer outra maneira. A forma

do Mito contém a mais alta liberdade do universo, a de se criar a si mesmo; e até quando lemos um mito que não é dos nossos respiramos melhor. Também no Ditado ou Provérbio vivo tem-se essa sensação e empregamo-los sempre que classificamos uma experiência, que a arquivamos, por assim dizer, sem por isso eliminá-la; e, quando outros enunciam um provérbio, sentimos igualmente que eles nos poupam o trabalho de elaborar vivências e percepções. *Tudo está bem quando termina bem!*

Como já assinalamos, existem muitos outros modos de atualização da locução — além do provérbio e do ditado — graças à capacidade dessa disposição mental para isolar e individualizar; no interior da Forma Simples, tais atualizações constituem um todo, mas separam-se no momento em que se atualizam e, inclusive, cada uma delas recebe um nome distinto.

Iremos analisá-las mais de perto; gostaria, porém, de aduzir algumas considerações antes de abordar a locução proverbial. De modo geral, podemos dividir os materiais compilados por Büchmann em duas categorias: a das locuções proverbiais de autores, ou *citações* que se tornaram proverbiais; e, por outro lado, as locuções proferidas por uma pessoa qualquer numa determinada situação e a que Büchmann chamou locuções *históricas* quando, em nossa opinião, seria preferível falar de *apotegmas* ou *aforismos*. Ambas as formas pertencem à disposição da locução. A locução proverbial “Estúpido como uma pedra” não pretende dar uma definição; é uma situação determinada que a locução isola completamente e individualiza sob o modo de experiência. A situação é idêntica no caso das locuções de autor, que derivam de uma obra literária e desta se desligaram, de algum modo. As obras de arte também contêm situações bem estabelecidas que pedem para ser apreendidas sob a espécie de locução. É esse precisamente o caso, muitas vezes, no final de um capítulo. Como tais experiências ocorreram numa situação determinada, a locução apreende-as também no terreno empírico a fim de, por sua vez, individualizar-se; justamente pelo fato de ter-se convertido em locução é que a experiência é individualizável. Dessarte, a locução pode abandonar a obra literária, desprender-se dela, manter-se fora dela e ser independente, como, no provérbio, as palavras da frase que abandonaram suas ligações sintáticas. Se o fenômeno for assim visto, chega-se à locução proverbial cujo autor se tornou desconhecido.

O *emblema* era, entre os Antigos, “um pequeno objeto — geralmente de outro material — colocado sobre um objeto

maior". O enxerto aposto a uma árvore de fruto, a estaca que fixa em sua haste o ferro do *pilum* romano, a palmilha introduzida num sapato, são outros tantos "emblemas". Cada um desses pequenos objetos pode indicar que o todo em que ele foi introduzido, no qual o "lançaram", é constituído pela diversidade dos elementos de pormenor. Mas cada ladrilho de um mosaico também é um emblema; neste caso, os elementos não são distintos, mas semelhantes e, por conseguinte, cada ladrilho indica que o conjunto se compõe de unidades distintas. Finalmente, os motivos torêuticos no fundo de uma taça de beber também são emblemas, porquanto mostram que estamos na presença de uma dualidade, a da obra de arte e a do utensílio de uso comum, dualidade que difere da obra homogênea que a taça pode vir a ser em virtude da perfeição de sua forma.

Mas o emblema pode não apenas *assinalar* que um todo se compõe de uma variedade de elementos de pormenor como *significar* também, por si mesmo, essa variedade, na medida em que é uma montagem distinta; logo, é para nós o objeto que, investido de uma disposição mental, a consubstancia no universo dos objetos.

Tal como o símbolo, o emblema passou a ter o sentido geral de Alegoria. Primeiro, não é para nós uma imagem mas um objeto; depois, não encarna o sentido de um todo de modo tal que nele se manifeste o significado desse todo como totalidade, mas destaca o fato de o sentido de um todo não se entender senão como combinação de unidades distintas.

O CASO

I

Até agora, dediquei-me a tratar da Legenda, da Saga, do Mito, da Adivinha e do Ditado, e a apresentar suas respectivas definições. De todas estas formas conhecemos, pelo menos, o nome e a existência. Mesmo que nos empenhássemos em não associar tais nomes a conceitos bem circunscritos e em não definir com precisão o que é uma saga ou uma legenda, não se duvidaria da sua existência. Partindo desses nomes e dessa convicção, tentamos esclarecer idéias vagamente vislumbradas, separar o que não se coaduna, definir noções: enfim, apreender a natureza e o sentido de cada uma dessas formas.

Restam duas outras formas que conhecemos também de nome, o Conto e o Chiste. Entretanto, antes de passar a estudá-las, devo apresentar uma pergunta: esses nomes, que são nossos conhecidos, esgotarão a lista de todas as formas? Não haverá outros termos que conhecemos e ligamos, ainda que de modo impreciso, é certo, a noções gerais, quando eles queiram, de fato, designar formas que cabem em nossa lista? Seria desnecessário dizer que, quando falamos de *lista*, pensamos num sistema fechado, numa série finita; dessarte, o conceito de Forma Simples permitiria apenas um número limitado de possibilidades, sendo tal a sua natureza que cada forma é o lugar onde o universo pode realizar-se de maneira determinada.

Talvez as Formas Simples constituam a *base da teoria literária* e abranjam a parcela dessa crítica que se situa entre a língua como tal e as produções em que uma disposição mental encontra, como Forma artística, a sua realização única e final; sendo assim, é preciso que a lista seja completa, que a totalidade dela esgote o universo realizado por essas formas, assim como

as categorias da gramática e da sintaxe constituem, em sua totalidade, o universo que se realiza na linguagem.

Um estudo minucioso permite distinguir duas formas desse gênero, nas quais se descobre a disposição mental e cujo itinerário e ação podem ser seguidos num terceiro nível, o das formas artísticas; em resumo, existem duas formas que se enquadram, sem dúvida, no nosso sistema fechado das Formas Simples; como não existem, na verdade, nomes correntes para designá-las, teremos, de certa maneira, de inventá-los.

Demonstrarei, nos capítulos seguintes, o que resulta dessas formas, tal como das outras Formas Simples; que elas se realizam na vida e na linguagem sob o domínio de uma disposição mental; que elas se encontram, *mutatis mutandis*, no mesmo estado indiferenciado da Legenda ou do ditado; enfim, que devem ser admitidas em nossa lista, se quisermos que o sistema seja completo.

Também neste caso procurarei não seguir uma linha puramente teórica, mas, de modo direto, mostrar onde e como essas Formas Simples — que não são geralmente reconhecidas como tais — são eficientes. Assim, começarei por um exemplo tão banal quanto possível.

II

No N.º 3 do ano de 1928 do *Berliner Illustrierten Zeitung*, lê-se um pequeno texto de divulgação que o seu autor — de nome Balder — intitulou “Grotiske und Tragik im Strafrecht” (Farsa e Tragédia no Direito Penal). Nele, conta alguns casos ligados à legislação penal e por ele compilados. Vejamos logo o primeiro deles:

Um gatuno rouba a minha carteira na multidão de uma metrópole. Encontra cem marcos em notas pequenas e reparte-os com sua amiga, a quem conta o excelente golpe. Se forem apanhados, a amiga será punida na qualidade de receptadora de furto. Suponhamos agora que ele tivesse encontrado na carteira apenas uma nota de cem marcos; se a trocar e der cinqüenta marcos à mulher, esta não será processada. A receptação, de fato, só é possível se disser respeito às coisas obtidas diretamente por um ato culposos e não pelo valor monetário dessas notas.

Este caso remete-nos a dois parágrafos do Código Penal alemão:

§ 242 assim reza: “Todo indivíduo que tenha subtraído a outrem um bem móvel, na intenção de apropriar-se ilegalmente do mesmo, será acusado de roubo e punido com prisão...”

§ 259: “Todo indivíduo que tenha dissimulado, comprado, recebido em penhor ou tomado para si de qualquer modo, ou ainda ajudado a revender a um terceiro, para daí tirar proveito, bens que sabe ou deve supor, segundo as circunstâncias, terem sido obtidos por um ato punível, será acusado de receptação e punido com prisão...”

O que vemos aqui? Começemos por circunscrever nossas observações à primeira das duas partes que constituem visivelmente esta historieta.

Vemos uma regra — um parágrafo legal — transformar-se em acontecimento, assumir a configuração de acontecimento, pelo fato de a linguagem ter-se apoderado dele. Examinemos o fato mais de perto e veremos que se trata de uma *malfeitoria*.

O conceito de malfeitoria já desempenhou certo papel quando estudamos a forma da legenda e antilegenda; desejaria agora mostrar, nas linhas que se seguem, como as Formas Simples se situam em suas relações recíprocas, sem se misturarem, num mesmo fato da existência e na mesma esfera vital.

O leitor lembrar-se-á do que dissemos dessa disposição mental para a *imitação* de que resulta a Legenda: à malfeitoria podemos chamar então um crime punível, na medida em que o Mal se objetivava e se convertia em crime autônomo. Já assinalei também, nessa ocasião, este adágio fundamental do nosso Direito Penal: *nullum crimen sine lege, nulla poena sine lege*. Disse ainda que a lei é, neste sentido, a norma do crime a punir, assim como a norma da punição.

Vemos agora que a malfeitoria, o delito, pode ter dois sentidos muito diferentes, segundo se tome como objeto autônomo, na antilegenda, ou como infração a uma legislação, como ato ilegal, no sentido jurídico.

Recordemos em primeiro lugar a figura de Don Juan. Ninguém julga os seus atos em virtude de tudo o que se possa encontrar na Seção 13 da 2.ª Parte do nosso Código Penal, no tocante aos crimes e delitos contra a moralidade; vemos em seus procedimentos uma malfeitoria ativa, uma ação inteiramente punível,

independente dos parágrafos do código e fora do alcance desses parágrafos. Do mesmo modo, Ashavérus, o Judeu Errante, não é um indivíduo que infrinja o mandamento da caridade ("Ama o teu próximo"), mas o lugar em que se consubstancia a falta não condicionada por uma norma, o crime absoluto. Mesmo que se tenha examinado a validade jurídica do pacto assinado entre Fausto e o Diabo, vê-se logo que tal exame dissolve a forma da antilegenda e que não é possível julgar a validade desse pacto segundo as regras que regem os acordos entre duas partes contratantes; também aqui a coesão apresenta, uma vez mais, e de um modo que lhe é intrínseco, natureza de objeto.

Isso foi por nós observado ainda mais claramente na própria Legenda, onde não existe lei nem norma a que se possa remeter a virtude ativa; existem apenas testemunhas e uma convicção, apenas há milagres que confirmam, de maneira *absoluta*, a virtude objetivada.

Para voltar ao nosso caso, não estamos aqui diante de uma legenda ou antilegenda; o delito ou o crime são remetidos a uma prescrição cuja validade e extensão não podem nem devem ser postas em dúvida numa esfera determinada. O crime ou delito significam infração de uma prescrição, contravenção de uma norma instituída. Já não é a virtude ou a falta que se torna ato e objeto; tornam-se ato e objeto, neste caso, a *lei* e a *norma* a que são remetidos os atos de toda e qualquer espécie e a partir das quais se estabelece o julgamento que decidirá se tais atos são, por sua natureza, passíveis ou não de punição.

Já dissemos que a disposição mental da legenda e da antilegenda estabelecia uma diferença qualitativa entre o santo e o homem bom, de uma parte, e entre o anti-santo e o malfeitor contumaz, de outra parte. Na disposição mental em que nos encontramos agora, só existem diferenças quantitativas condicionadas pelo fato de se afastarem ou de se acercarem mais ou menos da norma. A mentalidade da Legenda mede *qualidades*; esta mede ou, melhor ainda, pesa *quantidades*.

Pode-se recorrer aqui à imagem da balança. *Pesar* deriva da mesma raiz de *ponderar*. Num dos pratos da balança, a lei pesa com todo o seu peso, pondera; no outro prato, a causa procura contrabalançar o peso da lei.

Observe-se agora, entretanto, que não só os atos de toda espécie, sejam bons ou maus, podem ser pesados de acordo com uma lei e avaliados segundo uma norma; a própria norma é

capaz, além disso, de sair da sua generalidade, de manifestar-se: em suma, de realizar-se de maneira determinada num gesto verbal.

É o que acontece na primeira parte do nosso episódio. A propriedade alheia foi atacada por gatunos; os cúmplices apossaram-se desses bens adquiridos por meio de um ato punível, embora lhes conhecessem a procedência; receberam-nos, sonegaram-nos, esconderam-nos em seu armazém ou porão: são receptadores. A natureza punível do ato está fixada numa norma jurídica e o *artigo da lei* é o peso com que os atos dessa espécie são pesados. No caso presente, a norma está na origem de um novo ladrão e de um novo receptador, que não existem *no ser* mas na *consciência*; ladrão e receptador que existem na linguagem, consubstanciam a norma e são o lugar de sua realização.

Quatro pontos assumem aqui importância essencial:

1. Um homem subtrai a outrem um bem móvel com a intenção de apropriar-se ilegalmente dele;
2. Esse bem móvel é constituído aqui por uma espécie monetária que, por sua natureza, pode ser dividida;
3. O homem conta sua ação a um terceiro, que fica sabendo assim terem sido os ditos objetos obtidos mediante um ato punível;
4. Essa terceira pessoa apodera-se do objeto para dele tirar proveito próprio.

Se reunirmos os quatro dados acima e os exprimirmos à maneira da norma chamada artigo da lei, teremos: após ter subtraído uma soma divisível de dinheiro com a intenção de apoderar-se ilegalmente dela, um indivíduo comunica o fato a uma terceira pessoa e, embora sabendo que a quantia foi obtida por meio de um ato punível, essa terceira pessoa toma para si uma parte dela. Aqui temos um belo exemplo de jargão jurídico, mas não de forma. Suponhamos que, em contrapartida, as palavras que designem e manifestem tais ações tomem seus respectivos lugares e que as unidades elementares e indivisíveis da norma passem a ser, pois, gestos verbais; na primeira parte do caso presente, os parágrafos atualizam-se então de modo tal que, mesmo se o caso parecer único em seu gênero, o peso da lei e o poder de avaliação da norma serão perfeitamente expressos e interpretados nessa unicidade.

Teremos, pois:

1. Um *ladrão*, que
2. rouba uma *carteira* contendo muitas *notas*,
3. conta o cometido à sua *amiga*, reparte com ela e
4. torna-a uma *receptadora*.

Neste conjunto, tudo é avaliado segundo a norma que lhe diz respeito; do conjunto, resultam a existência, a extensão e a validade da prescrição.

Até aqui, limitamo-nos apenas à primeira parte do caso, deixando provisoriamente de lado a segunda, para que se pudesse observar melhor como a norma se manifesta e realiza nele. Ocorre, porém, que as duas partes se conjugam e constituem um todo, no sentido da forma que estamos estudando. Se existisse apenas essa primeira parte, haveria motivos de perguntar por que razão o autor incluiria o caso numa coletânea intitulada *Groteske und Tragik im Strafrecht*. Em si, tal parte pode ser concebida como um *exemplo* ou *modelo*.

Vejam, agora, duas coisas que *não são* Formas Simples, a fim de mostrar bem onde fica o limite que as separa. Para explicar essas palavras — exemplo ou modelo — a melhor definição ainda é a de Kant, já citada por Grimm: “Modelo e exemplo não têm o mesmo significado. Propor um modelo e fornecer um exemplo para compreensão de uma expressão constituem dois conceitos inteiramente distintos. O modelo é um caso específico baseado numa regra prática, na medida em que esta apresenta a viabilidade ou inviabilidade de determinada ação. O exemplo, em contrapartida, é apenas o particular apresentado como conteúdo, segundo os conceitos gerais, e como representação puramente teórica do conceito.”

Repito; considerados em si, o ladrão, a carteira cheia de dinheiro e a amiga podem ser concebidos, ou como um caso particular da regra prática consignada nos parágrafos da lei relativos ao roubo e à receptação, ou como a representação teórica dos conceitos de roubo e receptação. Mas, se reunirmos a primeira e a segunda partes, apreendê-las-emos como um todo e ver-se-á — como quer o autor — que já não é mais possível falar de exemplo ou de modelo.

Nesta segunda parte, poucas coisas mudaram. O *gatuno*, o *roubo*, a *carteira*, o *relato* e a *amiga* foram conservados. A única coisa que se transformou foi o bem móvel de que o gatuno se apropriou ilegalmente; tal objeto já não é divisível: não se

trata de notas, mas de *uma nota*. A partir desse instante, a amiga deixa de ser receptadora e, portanto, já não é passível de punição. Seus atos e sua atitude não mudaram; a maneira, porém, como está redigido o parágrafo 259 é tal que os atos dela já não podem ser avaliados da mesma maneira: o que ela tomou para si, segundo a letra da lei, não é a mesma coisa que foi roubada, embora ela saiba que o objeto foi adquirido mediante um ato punível.

O que se manifesta na segunda parte já não é o aspecto positivo do § 259, mas seu aspecto negativo; o que existia na primeira parte foi eliminado na segunda. Vistas em conjunto, essas duas partes não mostram a lei e sim as lacunas da lei. O que se realiza nessa totalidade é o fato de um peso não indicar o peso certo, de um metro não dar a medida exata. Todavia, acontece ainda outra coisa. Tanto quanto nos apercebemos da insuficiência do § 259, também nos damos conta da existência de uma norma superior: a amiga que já não é *punível* nos termos do § 259 nem por isso é menos *culpada*. É culpada se a julgarmos de acordo com a norma superior, da qual a norma insuficiente decorre necessariamente; e seria desejável que o risco de punição também fosse avaliado segundo sua culpabilidade. Nessa totalidade das duas partes, já não é a amiga que se julga segundo uma norma; é a norma que se avalia de acordo com uma outra norma. Na prática, a finalidade da ligação das duas partes consiste em mostrar que o parágrafo 259, como medida baseada na norma do nosso sentimento moral e jurídico, não vai muito longe, e que a lei é um instrumento inadequado de medição — finalidade que está na própria origem da Forma.

Darei de bom grado a tal forma o nome que a jurisprudência e a moral, entre outras, atribuem às suas atualizações; assim, chamar-lhe-ei *Caso*. Estamos aqui na presença de um conjunto de partes que se contradizem, mostrando-nos o verdadeiro sentido do Caso; existe uma disposição mental que representa o universo como um objeto suscetível de ser avaliado e julgado segundo normas; nessa disposição mental, não se tem por limite medir ações segundo normas, porquanto se chega ao ponto de julgar as normas entre si, numa ordem ascendente. Sempre que resulta uma Forma Simples dessa disposição, realiza-se um processo que consiste em aferir os metros entre si. Retomando a imagem da balança, podemos dizer, enfim, que existe um peso em cada prato e que os dois pesos se pesam um ao outro.

Dessa maneira, separamos nitidamente o Caso do exemplo e do modelo. Se houvesse apenas a primeira parte deste caso, ela teria sido mera ilustração do caso particular de uma regra prática ou da representação teórica de um conceito. Mas a ilustração não leva à forma; a forma é realização. Por isso é que todos os pormenores foram orientados, desde a primeira parte, de modo a que qualquer coisa pudesse realizar-se a partir da totalidade formada pela conjugação das duas partes; ao que se realizou podemos chamar divergência ou, como prefiro, dispersão das normas.

Antes de citar outros casos, a fim de esclarecer o significado do Caso, reverto ao precedente para mostrar agora as relações existentes entre Forma Simples, Forma Simples atualizada e Forma artística, tanto no que se refere ao Caso quanto às outras Formas Simples aqui tratadas.

III

O caso citado em *Groteske und Tragik im Strafrecht* contém alguns elementos que ultrapassam os quatro dados ilustrativos da norma. Vimos que o roubo aconteceu “na multidão de uma metrópole” e que não se tratava de uma carteira qualquer, mas da “minha carteira”. Para aquilo que a forma está encarregada de transmitir-nos, esses aditamentos são exteriores, acessórios, e não pertencem à essência do caso. Mas podemos vislumbrar-lhe o propósito: tratava-se de interpretar o peso da lei numa ocasião única e tais aditamentos, supérfluos em si mesmos, servem para aumentar o sentimento dessa unicidade, na medida em que aumentam a força de impacto do caso.

Poderíamos acrescentar ainda que os aditamentos são permutáveis. Em vez de se dizer: “Um gatuno rouba-me a carteira na multidão de uma metrópole,” poder-se-ia dizer: “Um gatuno rouba a carteira de um viajante sentado no mesmo compartimento, que dormia nessa ocasião”, sem que por isso o caso mude. A força de impacto do caso é simplesmente aumentada de uma outra maneira. Que é que distingue, então, do ponto de vista literário, os aditamentos dos verdadeiros elementos do Caso?

Um elemento como o gatuno deve resultar, necessariamente, da própria forma; só essa palavra e esse gesto verbal permitem a atualização dos conceitos contidos na norma: “subtrair a outrem um bem móvel na intenção de apropriar-se ilegalmente dele”. Um elemento como “na multidão da metrópole” não resulta, de maneira alguma, da forma; até certo ponto, mantém-se livre ou, melhor dizendo, fica entregue, em determinado grau, à opção pessoal.

No provérbio ou ditado não existem elementos permutáveis. Em “Ver, ouvir, calar”, por exemplo, nada pode ser acrescentado ou mudado sem que o provérbio deixe de ser ele mesmo, deixe de ser provérbio, de corresponder à disposição mental que leva à Locução. Como disse Seiler, o provérbio “fecha-se em si mesmo” ou, como disse Grimm, “ele encontra em si mesmo sua expressão mais alta”. Esse caráter fechado do provérbio não se apresenta no Caso; para exprimir-se, o Caso pode receber ajuda exterior.

Encontramo-nos, pois, numa das fronteiras do universo das Formas Simples. O que acontece aqui — ou pode acontecer — significa que existe no Caso, embora seja ele, *per se*, uma Forma Simples, um caminho parcialmente traçado que leva além da Forma atualizada, até a Forma artística. Com efeito, esses elementos permutáveis, eventualmente deixados ao critério de cada um e permitindo a intervenção pessoal, podem conduzir às formas que chamamos de artísticas. Entendemos por *Formas artísticas* as formas literárias que sejam precisamente condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo, formas que pressupõem uma fixação definitiva na linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível.

Em termos práticos, em virtude dos aditamentos que lhe aumentam a força de impacto, o nosso Caso já se avizinha bastante de uma certa forma artística a que chamamos Novela, a qual mostra o acontecimento impressionante em sua unicidade, mas *per se* e sem querer fazer dele um Caso, justamente porque a Novela é uma Forma artística. Ladrão e receptadora, amiga e roubo, os aditamentos mínimos a todos estes termos, decorrentes, como Forma Simples, da norma que realizam, incutem um aspecto já tão individual que a cena que se desenrola aqui deixa quase de consubstanciar a norma ou os parágrafos da lei. Alguns aditamentos mínimos para ligar a primeira à segunda parte deste

Caso fá-lo-iam perder completamente suas características de Forma Simples.

Deixemos de lado tais aditamentos permutáveis e não essenciais, para retornar aos elementos cuja necessidade é certa e essencial, visto que, reunidos em Forma Simples, correspondem aos quatro dados fatuais dos parágrafos da lei. Verifica-se, pois, que eles não são de solidez absoluta, apesar da sua necessidade. O ladrão deve continuar como tal, ladrão; a receptadora, porém, poderia não ser "uma amiga", poderia ser um receptor profissional, um camarada do ladrão ou um irmão seu; poder-se-ia tratar de cinquenta marcos e não de cem; a carteira poderia ser um porta-moedas contendo apenas alguns trocados e assim por diante. Estes elementos não são permutáveis entre si no mesmo sentido em que o são os aditamentos; são a expressão do essencial e percebe-se bem que *carteira*, a *nota de cem marcos* e a *amiga* esforçam-se por assinalar, o mais claramente possível, esse essencial; contudo, o gesto verbal não é tão concludente, não se apossa das coisas com tanta segurança quanto nas outras Formas Simples. Os gestos verbais do nosso Caso têm um aspecto atenuado e impreciso, quando os comparamos com os da Legenda, que captam e fundem o acontecimento num turbilhão irresistível (*roda armada de lâminas afiadas, deuses que se despedaçam*), ou mesmo com os do Mito (*a montanha, gigante que vomita fogo*). Falta examinar se, apesar de tudo, não existirão casos em que o gesto verbal é mais rigoroso.

IV

Abordemos primeiro a disposição mental do Caso; para que se possa observar ainda melhor a diferente situação dos critérios, eis dois outros casos extraídos de *Groteske un Tragik im Strafrecht*.

Continua sendo punível, hoje em dia, a tentativa exercida sobre um objeto inadequado com meios inadequados: se u'a mulher imaginar estar grávida, quando não está, e tomar um chá perfeitamente inócuo para eliminar o feto, que só existe em sua imaginação, será declarada culpada de tentativa de aborto.

Estamos, aqui, diante, em primeiro lugar, de um crime ou delito contra a vida e, mais precisamente, contra a "promessa

de vida" (Código Penal, Parte II, Seção 16), tal como se explicita no § 218:

A mulher grávida que tenha feito abortar voluntariamente ou matado antes do nascimento o fruto da concepção será punida com trabalhos forçados até ao prazo máximo de cinco anos. No caso de circunstâncias atenuantes, ela será punida com prisão durante seis meses, no mínimo...

Não estamos aqui, entretanto, na presença de um crime ou delito, mas de uma tentativa de crime ou delito, conforme previsto pelo § 43 (Código Penal, Parte I, Seção 2):

Se um indivíduo decidir cometer um crime ou delito e recorrer a atos que contenham um começo de execução desse crime ou delito, e se o crime ou delito não for perpetrado, esse indivíduo será punido pela tentativa...

Eis uma questão que é tema de acaloradas controvérsias nos meios jurídicos, como sublinha o autor do nosso artigo, pois trata-se de saber se a tentativa criminosa é possível no caso de "meios inadequados aplicados a um objeto inadequado". Para a legislação processual trata-se, evidentemente, de uma questão bastante espinhosa de destrinçar. Leva a conceitos muito difíceis de delimitar, como os de "inadequação absoluta" (tentativa de assassinato sobre um cadáver, tentativa de envenenamento com água açucarada) e "inadequação relativa" (tentativa de assassinato com uma tesoura de unhas, tentativa de envenenamento com uma dose insuficiente). Poder-se-ia enfatizar o "risco" incorrido, logo as probabilidades de êxito do ato cometido; mas a Suprema Corte Imperial emitiu em sessão plenária um acórdão que insiste sobre a intenção criminosa e declara punível toda "tentativa que use meios inadequados contra um objeto inadequado" (24 de maio de 1880). Convertida em norma jurisprudente, essa concepção dá origem a um novo Caso: fabricou uma *parturiente imaginária*, tal como o parágrafo 242 fabricava um *batedor de carteiras*.

Não se pode falar aqui de lacuna da lei, muito pelo contrário. No caso da amiga que recebera efetivamente o dinheiro roubado e fora informada do delito, a prescrição foi redigida de modo que ela não podia ser indiciada como receptadora, segundo a lei, e era impossível, portanto, puni-la, ainda que toda a gente tivesse consciência da sua culpabilidade. Quanto ao acórdão da Suprema Corte Imperial, a situação é a seguinte: ainda que o ato da "parturiente" fosse não só inteiramente isento de con-

seqüências, mas estivesse também longe de ser sequer um ato eficaz, na acepção própria do termo, deveria ser avaliado, entretanto, de acordo com uma norma superior que é a intenção e punido nessa conformidade. Também aqui a norma é aferida por uma outra superior.

Em ambos os casos, procede-se à pesagem do Caso. Na segunda parte do nosso primeiro exemplo, o Caso mostra que a validade e a extensão de uma prescrição vigente — que era nesse caso o § 259 — são insuficientes se as medirmos de acordo com a norma de culpabilidade; por outro lado, o segundo Caso mostra uma prescrição vigente — o fato de avaliar, como no acórdão da Suprema Corte Imperial, o conceito de “tentativa” segundo o conceito de “intenção” — cuja extensão e validade excedem os limites de toda a realidade eficaz.

Citarei um terceiro Caso extraído do mesmo artigo:

Uma atriz caba de visitar, com seu sorriso mais encantador, uma colega que deve decorar o mais depressa possível um novo papel para o dia seguinte. Tendo ficado só por alguns instantes, aproveita habilmente a ocasião para esconder o manuscrito atrás de um armário. A colega busca-o, desesperada, não encontra o seu texto, não pode estudá-lo, portanto; tem um estrondoso fracasso e perde seu contrato. A sua rival não está sujeita a qualquer lei penal.

O autor faz um comentário explicativo a título de apresentação deste Caso: “Em certas circunstâncias, baixezas e vilanias inomináveis ficam e ficarão impunes, pelo fato de não violarem qualquer lei.”

Este caso vai ainda um pouco mais longe que os precedentes. A primeira parte do primeiro Caso era o lugar onde se realizava uma norma; o segundo Caso e a segunda parte do primeiro eram o lugar onde se realizava a luta entre duas normas no seio da lei ou, como se costuma dizer, a luta entre a letra e o espírito da lei. No caso da receptadora, a letra matava o espírito; no da gravidez imaginária, o espírito dava à letra um efeito imprevisível. No último caso, finalmente, vemos a insuficiência da lei em extensão e em validade: uma ação que acarreta grave prejuízo a outrem não pode, embora cometida com premeditação e após madura reflexão, ser entendida como tal, segundo as normas inscritas no Código Penal. Toda a gente sabe que foi cometido um delito, no próprio sentido do Código, e esse ato, entretanto, não é punível.

V

Depois de termos reduzido a Forma Simples do Caso e a disposição mental donde ela promana, com base em exemplos tomados aos nossos dias, vamos agora passar em revista um panorama mais vasto, a fim de ver onde é possível ainda encontrá-la e examiná-la em pormenor.

Começemos por um exemplo que nos é fornecido pela literatura indiana. Na segunda metade do século XI, houve um indiano, Somadeva, que reuniu grande número de relatos que circulavam em Cachemira e em outras regiões; deu-lhes um novo arranjo e à sua coletânea intitulou *Kathāsariśāgara* [O Oceano Torrencial das Narrativas]. Essa compilação pode ser comparada às que nos foram legadas por outras épocas e outras regiões: as *Gesta Romanorum*, as *Mil e Uma Noites*, o *Decameron*. No seio desse *Oceano* encontramos relatos conexos, cuja reunião constitui o que se chama usualmente uma narrativa-moldura, noção esta que, a rigor, poderia aplicar-se ao *Oceano* todo.

Uma de tais narrativas-molduras assim inseridas no contexto geral é o *Vetālapañcaviṃśatika*, formado pelos “vinte e cinco relatos de Vetāla”:

Havia um rei famoso chamado Trivikramasena que recebia diariamente a visita de um mendigo e este lhe oferecia, de cada vez, um fruto em preito de homenagem. Ao cabo de dez anos, tendo um macaco apanhado um dos frutos para brincar, o rei descobriu que esses frutos escondiam jóias inestimáveis que haviam sido acumuladas na cava dos tesouros; o guarda do tesouro tinha, de fato, o hábito de lançar essas jóias pela janela do porão. Tendo o rei perguntado ao mendigo por que o honrava com homenagem tão dispendiosa, este confessou-lhe, em sigilo, que tinha necessidade da ajuda de um herói para cumprir uma bruxaria (e o rei indiano é um herói). Diante das oferendas e súplicas do mendigo, o rei vê-se obrigado a conceder-lhe ajuda — pois, no sentido indiano, o rei deve auxiliar aquele que o procura e honra — e o mendigo pede-lhe que venha ao cemitério quando a lua esteja em quarto minguante. O rei apresenta-se no lugar combinado, em meio a fogueiras e fantasmas assustadores; o mendigo pede-lhe então que vá buscar o cadáver de um homem enforcado numa figueira distante. O rei vai e corta o barão; porém, assim que o cadáver cai por terra, põe-se a gritar e a gemer. Trivikramasena acredita primeiro estar na presença de um homem vivo e começa a friccionar-lhe o corpo; o cadáver solta gargalhadas sonoras e o rei compreende que o corpo está habitado por um espírito, um Vetāla. Dirige-lhe corajosamente a palavra mas

o cadáver volta logo a ficar pendurado da árvore. O rei compreende então que deve calar-se, volta a subir na árvore, baixa o cadáver, carrega-o nos ombros e parte em silêncio. De súbito, o Vetāla diz-lhe que vai contar uma história, para que o caminho se faça mais curto. Conta a sua história e percebe-se que ela contém uma pergunta, que se trata, portanto, de um Caso: trata-se de estabelecer quem é o responsável pela morte de dois homens. No final da narrativa, o Vetāla intima o rei a dar sua opinião, ameaçando-o de maldição se não o fizer: que sua cabeça estoure se ele, conhecendo embora a sentença, ficar calado. Essa maldição confirma uma obrigação e ratifica um dever a que o rei está sujeito como rei: o monarca indiano é, com efeito, um sábio; deve arbitrar os litígios e, portanto, resolver a questão proposta pelo Vetāla. O rei submete-se a esse dever e rompe, assim, o silêncio imposto; e o cadáver logo se vê pendurado de novo na figueira.

Vinte e três vezes seguidas se repete a cena; na vigésima quarta vez, o Espírito expõe um caso que o rei não sabe resolver; incapaz de decidir, não cumpre sua obrigação e mantém-se silencioso. O Vetāla está tão convencido da coragem e sabedoria do rei que o aconselha a matar o mendigo que queria sacrificá-lo para reinar sobre os espíritos e até sobre os espíritos celestes. Assim acontece e a narrativa-quadro termina da seguinte maneira: o rei deseja que as histórias do Vetāla sejam célebres por toda a parte e o Vetāla concede-lhe que os espíritos maus não tenham acesso aos lugares onde as histórias sejam lidas ou escutadas, mesmo que apenas em parte.

O desejo do rei foi parcialmente cumprido, visto que grande número desses Casos é conhecido no mundo inteiro. Para dar um exemplo demonstrativo de um Caso, escolho a segunda história.

Um brâmane tem uma bela filha. Mal saíra ela da infância, apresentam-se três pretendentes à sua mão, todos iguais em nascimento e perfeição. Cada um deles preferia morrer a vê-la casada com qualquer dos rivais. Quanto ao pai, teme ofender os outros dois pretendentes se a der a um deles; e a filha permanece solteira por algum tempo. De súbito, a donzela cai doente e morre. É incinerada e o primeiro pretendente constrói sobre suas cinzas uma cabana onde passa a morar. O segundo reúne-lhe os ossos e leva-os ao Ganges, o rio sagrado. O terceiro parte em peregrinação pelo mundo todo. Certa tarde, chega à casa de um brâmane. À mesa está uma criança mal comportada que chora. A mãe enfurece-se e joga a criança ao fogo, onde ela arde sob os olhares apavorados do peregrino. O pai tranqüiliza-o, vai buscar um livro de magia, declama uma fórmula de encantamento e a criança regressa à mesa como antes. O terceiro pretendente rouba o livro durante a noite, volta ao seu país e ressuscita a donzela. Tendo passado pelo fogo, ela está ainda mais bela e pura. Os três rivais voltam a disputá-la mas, entre esta disputa e a anterior, quando todos os três eram iguais, ocorreu uma transformação, uma ação: cada um deles realizou, segundo determinada norma, o que acreditava dever fazer como

amante e como brâmane. Tem-se que decidir, portanto, quem deva casar com a donzela. “E agora, rei, — diz o Vetāla — resolve este debate.” Que deve fazer o rei? Pesa todos os atos, interpreta-os. Aquele que devolveu a jovem à vida é seu pai; aquele que lhe levou os ossos até ao Ganges fez o que a tradição indiana manda que os filhos façam aos pais e, portanto, é seu filho; enfim, aquele que permaneceu junto dela, que repousou a seu lado, que fielmente a serviu e manteve sua casa junto dela, esse é o seu esposo. O rei falou, o cadáver retorna à árvore, tudo pode recomeçar — um novo Caso.

Já assinalai que a compilação de Somadeva retomou e deu novo arranjo a histórias mais antigas. Assim, há na Índia numerosas versões deste último caso, umas mais antigas, outras mais recentes. Reencontramo-lo na Europa e vemo-lo reaparecer na Itália desde os alvares da novela. As variantes deste Caso foram reunidas por W. H. Farnham em sua obra *The Contending Lovers* [Os Amantes Rivais] (Publications of the Modern Language Association of America, XXXV, 1920). Dele encontramos ainda um reflexo atenuado no poema de Uhland, *Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein*.

Não pretendemos acompanhar as transformações de tal narrativa nas histórias da literatura e sim compreender-lhe o caráter como Caso.

Em primeiro lugar, esse Caso mostra-nos um aspecto que não podia ser observado com tanta nitidez em nossa coletânea de casos jurídicos, embora também estivesse presente nela; referimo-nos ao fato de o Caso estar vinculado à pergunta. No Mito, o universo dá-se a conhecer em seus fenômenos por pergunta e resposta, e torna-se criação a partir da sua natureza. Na Adivinha, a pergunta e a resposta verificam e proclamam a pertença a uma iniciação. No Caso, a forma resulta de um padrão usado para avaliar ações, mas a questão contida em sua realização influi sobre essa norma. Pesa-se a existência, a validade e a extensão de diversas normas e essa pesagem contém uma pergunta: onde estão o peso e a norma necessárias à avaliação?

No Caso dos “rivais no amor”, a pergunta é formulada com todas as letras. Na narrativa atualizada, é o rei quem tem o dever de solucionar; seu dever, porém, está inscrito de modo mais profundo e mais geral no Caso como tal. Desde o primeiro caso jurídico, já se pressente esse dever de decisão e a história da amiga receptadora sem o ser levava-nos a ponderar os argumentos dessa questão, os quais não foram formulados como tal:

— Que fazer? Deve ser punida ou não deve ser punida? Deve-se conservar o Código Penal como está ou mudá-lo? Deve prevalecer o espírito ou a letra da lei?

A forma do Caso tem a particularidade de formular a pergunta sem poder dar-lhe resposta; de nos impor a obrigação de decidir sem conter ela mesma a decisão: é o lugar onde se faz a pesagem, mas não se indica o resultado. O instrumento com dois pratos é a *bilanx* latina, a *bilancia*, a balança, donde os alemães derivaram o verbo *balancierem*, que significa “caminhar em equilíbrio”, “tentar manter o equilíbrio”. Existem no Caso todos os atrativos e todos os perigos desse equilíbrio e, para empregar uma expressão alemã, diríamos que tal forma é o lugar onde se realizam o balanço e a oscilação da disposição mental que pesa e pondera.

O Caso tem, portanto, uma segunda característica peculiar, a saber, que deixa de ser ele mesmo quando uma decisão positiva anula o dever de decisão. É esse o segundo ponto observável nas histórias do Vetāla e expresso na narrativa-moldura.

Em ligação com o primeiro Caso (o do batedor de carteiras e da receptadora), verificamos que o Caso tem a propensão de ampliar-se para redundar numa forma artística que é a Novela. Foi o que aconteceu com as narrativas de Vetāla. Mas, assim fazendo, a forma artística destruiu, por força de suas leis próprias, a Forma Simples de que nasceu. Tomada essa decisão, o Caso deixa de ser Caso. Todavia, a narrativa-moldura prossegue seu caminho e, mal um Caso é resolvido, já outro surge, como ocorre usualmente quando se vive no universo das normas; melhor dizendo, o desaparecimento de um Caso acarreta o aparecimento de outro, o que o “Oceano” exprime bem quando diz que “o cadáver encontra-se de novo pendurado na árvore” e o rei é forçado a recomeçar. O universo do Caso foi aí apreendido com argúcia surpreendente, visto que as ações do rei, na narrativa-moldura, também são determinadas a partir dessa forma: que ele responda ou não ao Vetāla constitui sempre um Caso, pois responder é cumprir a obrigação de rei e não responder é respeitar a lei do silêncio; enfim, ele desprende o cadáver cada vez, porque se encarregou de uma tarefa que lhe foi solicitada pelo mendigo. A seqüência, como um todo, só poderá ter fim se um Caso não for resolvido, se continuar sendo um Caso que não se converteu em autêntica Novela — o que só acontecerá na vigésima quarta narrativa, aquela em que o rei não soube resolver o Caso. A fórmula é então: “O rei pesava

e ponderava a pergunta do Vetāla sem encontrar resposta. E continuava mergulhado num silêncio profundo.” Aqui, tudo se equilibra, e conhecem-se poucos exemplos, na história das literaturas, de uma forma que se realize assim em todos os seus pormenores.

Um terceiro ponto nos é ainda mostrado pelas narrativas do Vetāla: elas indicam-nos onde procurar o Caso e em que momento nos encontramos no universo da balança.

Mais ainda que os outros povos, o indiano tem necessidade de viver de acordo com normas. Em nenhuma parte a noção de “guia”, entendido como coletânea de regras orientadoras, é tão viva quando na Índia. Existem guias que ensinam a alcançar e a conjugar os três grandes objetivos da existência, mas também os há para coisas totalmente diferentes e todos esses *Sūtras*, todos esses *Śāstras*, procedem a avaliações de acordo com certas normas. Um célebre drama indiano, o *Mrcchakatika*, mostra-nos um ladrão que efetua um roubo em cena. Em nossa cultura, poderíamos determinar os artigos do código que esse homem infringe. Aqui, as coisas vão bem mais longe; o ladrão obedece às regras de um *Manual do Perfeito Gatuno*, que ele vai citando enquanto efetua seu trabalho de arrombamento (o roubo era, para ele, um trabalho); respeita um regulamento, obedece a prescrições. Lamentavelmente, já não dispomos desse manual da ilegalidade e pode-se até duvidar de que tivesse alguma vez existido. Mas um universo em que a existência se desenrola como realidade que pode ser julgada e avaliada segundo normas deve, forçosamente, a cada momento, produzir Casos. E, de fato, uma grande parte dos Casos que ainda hoje circulam e continuam sendo parcialmente reconhecíveis, apesar do seu caráter fechado, são de origem indiana.

VI

No Ocidente, nossa vida é preenchida de modo muito diferente; mas vamos nela encontrar a forma do Caso, sempre que se trate de ponderar as coisas dessa maneira.

Seria uma bela tarefa a de reconstituir a história do Caso e as migrações e modificações de cada Caso. Renunciemos a essa tarefa e limitemo-nos a assinalar que certos Casos tiveram

extraordinária difusão. Recordo a história da princesa e da ervilha, ou a dos glutões intimados a julgar a qualidade de um tonel de vinho antiqüíssimo; um deles encontra-lhe leve sabor a ferro, o outro, gosto, também muito leve, a couro; de fato, quando o conteúdo do tonel chegou ao fim, encontrou-se no fundo uma chave minúscula, atada a uma fita de couro, e que deveria ter caído no recipiente durante os trabalhos de lagar. Ambos os casos, com suas inúmeras variantes, mostram-nos um domínio em que a avaliação é difícil e em que, no entanto, se refletem certas normas: o domínio das sensações, do sentimento e do gosto.

As normas da Lógica também geram o Caso, desde a Antiguidade. É o Caso que realiza o sofisma trágico chamado do crocodilo. Tendo um crocodilo arrebatado uma criança, promete devolvê-la à mãe se esta lhe disser verdadeiramente o que ele pretende fazer. A mãe diz: "Tu não me entregarás o meu filho." E o crocodilo responde: "Não terás a criança em qualquer dos casos, ou por causa das tuas palavras, se falaste verdade, ou por causa do nosso acordo, se mentiste." E a mulher replica: "Devo ter de volta o meu filho em ambos os casos: ou por causa do nosso acordo, se falei verdade, ou por causa das minhas palavras, se me enganai". As variantes são aqui evidentes.

Existem outros domínios onde vemos igualmente os Casos acumularem-se e proliferar como cogumelos em determinadas épocas da cultura ocidental.

Penso na época da grande cultura palaciana, quando a vida era condicionada por certa espécie de amor e em que quase toda ação estava relacionada com esse amor cortesão, dele extraindo seu peso e força. Quando se faz uma avaliação do amor cortesão, resultam normas amorosas, suas regras, seu código, os artigos desse código e encontramos a Corte de Amor, que julga os delitos cometidos contra o amor e examina e soluciona, se possível, as questões de amor. A tensão amorosa ressoa nos poemas e canções de trovadores e poetas palacianos; as maneiras de amar são ilustradas pelo exemplo e pelo modelo, e a avaliação desse amor que pesa e pondera realiza-se no Caso.

Os Casos de Amor chegaram assim até nós em diversas espécies de tradição. Temo-los em seus primórdios, quando eram ainda apenas questões teóricas como: Deve um homem amar a mulher que lhe é superior pela riqueza e pelo estado, ou a mu-

lher que lhe é inferior nesses aspectos? Ou: Qual o máximo prazer para um amante: Ver a mulher amada ou pensar nela? Depois, vemos a pergunta tornar-se gradativamente uma forma: Dois moços amam a mesma donzela; ela toma a coroa de um e coloca-a na cabeça, entregando ao outro sua própria coroa. Qual dos dois jovens recebeu a maior prova da inclinação efetiva da donzela? Pouco a pouco, a forma vai ganhando contornos mais precisos, mais definidos, e o Caso começa a consubstanciar-se: Um jovem ama uma jovem. Uma alcoviteira velha e feia ajuda-o a entrevistar-se com a eleita de seu coração, mas os dois amantes são surpreendidos pelos irmãos da jovem. Estes poupam a vida ao ofensor, com a condição de que ele viva um ano com a jovem e um ano com a alcoviteira velha e feia. A pergunta que todos esperaríamos então seria: Aceitará o moço tais condições? Mas a fonte que estou citando aqui formula outra pergunta bem distinta: Com quem deve o jovem passar o primeiro ano? Ou ainda: Dois moços amam a mesma donzela; circunstâncias infelizes fazem com que ela seja condenada à fogueira, a menos que um cavaleiro prove pelas armas a inocência da jovem; o primeiro moço está disposto a bater-se por ela; o segundo, que só tardiamente teve conhecimento do duelo, apresenta-se para o combate e deixa-se vencer. Qual dos dois deu maior prova de amor?

Uma parte destes Casos de Amor é tão complicada e artificial que poderíamos suspeitar a presença de Formas relativas; mas o fato é que dificilmente se pode abarcar todas as consequências e normas resultantes de uma vida modelada pelo amor cortesão. Seja como for, os últimos casos, sobretudo o citado em último lugar, assim como os nossos primeiros casos jurídicos, mostram-nos que o Caso tende para a Novela, mas também que a Novela anula o Caso, na medida em que deve encontrar uma solução. Com efeito, a Forma artística a que chamamos, em particular, a "novela toscana", é oriunda em grande parte da Corte de Amor ou do Caso de Amor. Mas não tem lugar aqui.

Falamos de "Corte de Amor", de "delito contra o amor", de "julgamento". São outras tantas expressões que se aplicam à avaliação do Amor; designam também, por outra parte, noções resultantes de uma avaliação jurídica. Vemos um mesmo modo de expressão reunir diversos domínios em que se instala a disposição mental que pesa e mede a norma e a métrica. Não se trata aqui, uma vez mais, de transposições ou de expressões

figuradas; estamos em presença da *língua peculiar ao universo da avaliação*. Essa língua especial não é a mesma da Adivinha, mas não podemos deixar de reconhecer nela uma ambigüidade análoga. Se examinarmos mais de perto as expressões da linguagem trovadoresca do Amor, perceberemos que ela pode incluir ainda um outro domínio, além dos do amor ou da justiça; referimo-nos ao domínio da religião, melhor dito, ao da Teologia. Todas essas palavras — *clemência, serviço, recompensa* —, que encontramos a cada passo, também pertencem, com efeito, à linguagem teológica. Poderíamos aproximar a Corte de Justiça da Corte de Amor: nas duas, o rei ou a rainha têm o dever de sentenciar, na qualidade de juiz supremo. E também poderíamos aproximar o serviço amoroso do serviço divino. Recapitulando: a linguagem casuística tem como particularidade englobar todos os domínios em que há uma avaliação de acordo com normas estabelecidas, e um dos atrativos da linguagem do amor é que se vislumbra nela um eco, um reflexo, da linguagem da justiça e da Teologia.

Comparada com a música, a língua comum é a que nos dá os sons e a língua especial a que nos fornece os acordes: eis aí toda a harmonia das cantigas de amor dos menestrelis.

Devemos insistir numa dessas expressões, num dos gestos verbais do Caso: a recompensa. Esta pode ser um objeto e, como tal, estar carregada do poder do Caso, imbuída do significado total do Caso. Nesse sentido, a recompensa representa tanto o equilíbrio e a oscilação como a decisão inscritos no Caso. A recompensa, que é o salário do amor e da fé, está para o Caso, enquanto objeto, assim como a relíquia está para a Lenda e o símbolo para o Mito.

Eis-nos agora num domínio em que o Caso desempenhou importante papel na vida e na literatura ocidentais; refiro-me ao domínio da Teologia e, em particular, ao da Teologia moral ou doutrina dos deveres.

É nesse domínio que os Casos se apresentam em grande abundância e as obras que os reúnem encheriam uma biblioteca. Em sua acepção geral e corrente, a palavra *casuística* significa, precisamente, a atividade da Teologia moral, tal como floresceu na Igreja católica, sobretudo a partir dos fins do século XVI. Essa casuística foi freqüentemente desacreditada e, depois de Pascal, todos os que pretenderam atacar a Igreja, de dentro ou de fora dela, utilizaram amiúde a casuística como alvo predileto.

Ela passa por ser o instrumento de medição por excelência da moral católica e, quando se fala de casuística, entendemo-la como sinônimo de restrição intelectual e de jesuitismo, no pio sentido do termo.

Não posso, naturalmente, tratar aqui em pormenor dessa casuística; gostaria apenas de mostrar rapidamente de que modo a forma do Caso nela se realiza — tal como, anteriormente, no amor cortesão. Já não se trata da moral com normas absolutas, como nos Mandamentos, nem de uma moral que consubstanciaria o livre impulso moral da fé; trata-se, antes, de uma moral que pesa as diferentes normas, de uma moral na escala móvel da avaliação, de uma moral equilibrista — termo que utilizamos em sentido perfeitamente sério. Parece-me ser clara a oposição entre essa moral e uma escolástica que procurava, tanto quanto possível, apreender as virtudes e os vícios como objetos; e também me parece evidente que tal avaliação tinha finalidades essencialmente humanas, não se limitava a proteger o penitente das concepções pessoais e dos humores do seu confessor; protegia-o também do desespero em face do pecado absoluto, que é o pecado mortal, e facilitava-lhe, portanto, o caminho do céu.

A casuística, entretanto, era compelida, por natureza, a travar numerosas querelas. Um panorama bastante preciso dessas controvérsias é encontrado no livro de I. von Döllinger, *Geschichte der Moralstreitigkeiten in der römisch-katholischen Kirche* [História das Querelas Morais na Igreja Católico-Romana] (Nördlingen, 1889). Entre os numerosos conceitos que o autor utiliza para seu trabalho, citarei um que considero de suma importância para o nosso assunto: o de *probabilismo*.

Diz ele:

Em numerosos casos, não se pode esperar a certeza absoluta no que se refere ao caráter de obrigação, permissão ou proibição. Estamos em presença de duas opiniões, uma e outra fundamentadas em argumentos, nenhuma delas certa, cada uma delas *probabilis*. Neste caso, ou se apóiam ambas em número igual de argumentos e são *aeque probabiles* [igualmente prováveis] ou então uma tem mais argumentos a seu favor e é *probabilior* [mais provável], sendo a outra *minus probabilis*; se os argumentos de uma opinião têm muito mais peso que os da outra, a primeira é *probabilissima* e a outra *tenuiter probabilis* [tenuemente provável]. A probabilidade pode basear-se, enfim, em argumentos internos, *probabilitas intrinseca*, ou argumentos externos, isto é, os que se baseiam na autoridade de pessoas tidas por competentes, *probabilitas extrinseca* (I, 3).

E assim sucessivamente; repetimos não ser nossa intenção acompanhar aqui as conseqüências práticas dessa maneira de ver; a citação basta para mostrar-nos, uma vez mais, a disposição mental de que partimos num domínio particular, em toda a sua extensão e nitidez. Quase nada existe a acrescentar. Semelhante disposição mental deve, na vida e na literatura, gerar necessariamente o Caso como tal e o universo moral que temos assim diante dos olhos só pode realizar-se nessa forma.

Os Casos que resultavam das controvérsias morais conservaram-se num círculo exíguo, tanto mais que não houve adversário em condições de usar e abusar deles. Creio, entretanto, que exerceram grande influência sobre a literatura em geral. Talvez fosse mais apropriado dizer que a mentalidade que se manifestou no seio da Igreja católica e no domínio restrito da teologia moral influi igualmente na literatura, em seu todo. Com efeito, a literatura dos séculos XVIII e XIX pesa e mede os motivos de uma ação de acordo com normas internas e externas, às quais se deu geralmente o nome de *psicologia*; esse critério fluido no julgamento dos personagens de uma obra artística como tal parece-me estar muito próximo do critério que vemos aplicado na casuística. Mas tais considerações tampouco têm lugar numa obra dedicada à Morfologia das Formas Simples.

O MEMORÁVEL

I

Existe uma outra forma que, em minha opinião, deve ser indicada na série de nossas Formas Simples. Gostaria de deduzir também essa forma diretamente das observações cotidianas.

Tenho sobre minha escrivaninha um velho jornal que serviu de envoltório para proteger um livro e, ao alisar as dobras, li o seguinte:

“O Suicídio do Conselheiro Comercial S.”

O motivo para o suicídio do Conselheiro Comercial Heinrich S., que ontem à noite pôs fim à vida em seu apartamento da Kaiserallee, 203, foi, provavelmente, uma série de dificuldades financeiras. S., de origem turquestanesa, é o antigo proprietário de uma fábrica de vodka por ele já trespassada. Com 62 anos de idade, o desesperado vinha manifestando há algum tempo intenção de pôr fim a seus dias e esperou a noite passada, quando a esposa estava num concerto, para executar seu plano. A detonação do revólver foi ouvida pela Sra. Asta Nielsen, que reside no apartamento vizinho. A Sra. Nielsen foi a primeira a chamar o médico e a polícia.

Esta comunicação tem, obviamente, as seguintes finalidades: 1. Fornecer uma breve biografia do defunto conselheiro S.; 2. Esclarecer por que motivo um homem idoso e de reconhecida respeitabilidade optou pelo suicídio; 3. Prestar informações sobre a natureza do suicídio.

Para cumprir a primeira dessas finalidades, somos informados do lugar onde nasceu Heirinch S., da sua idade, de como adquirira sua fortuna e do local onde residia. Ao segundo ponto estão ligados: “uma série de dificuldades financeiras” e “a intenção de pôr fim aos seus dias”. Quanto ao ponto 3, são prestadas as informações seguintes: utilização de uma arma de fogo, escolha da noite em que sua esposa estava ausente, polícia chamada por uma vizinha que fora alertada pela detonação do revólver.

Redigidas em forma de relatório, essas informações dariam mais ou menos isto:

“Com 62 anos de idade, o Sr. Heinrich S., conselheiro comercial, suicidou-se ontem em seu apartamento da Kaiserallee, n.º 203. Nascido no Turquestão, foi outrora proprietário de uma fábrica de vodka, trespassada há algum tempo. Estava passando ultimamente por dificuldades financeiras e expressara por diversas vezes o intuito de pôr fim à vida. Escolheu para executar seu plano uma noite em que a esposa estava ausente. Alertada pela detonação do revólver, uma vizinha chamou a polícia e o médico”.

Ora, a nossa informação tem aspecto bem diferente: contém mais pormenores, inclui outros detalhes. Não se trata, em absoluto, de pormenores de natureza literária nem foram escolhidos arbitrariamente pelo redator da notícia, como em nosso primeiro Caso judiciário. Esses pormenores tampouco são idéias; foram captados do desenrolar concreto do acontecimento, são históricos.

Examinemo-los mais de perto. A Sra. S. não estava apenas ausente, ela estava num *concerto*. Tal fato não se liga diretamente às informações que o relato se incumbiu de nos transmitir. Por motivos sentimentais e de bom gosto, fáceis de compreender, o Sr. S. desejou escolher um momento em que a esposa estivesse ausente. Mas a Sra. S. poderia muito bem ter saído para fazer uma visita de pêsames a parentes seus ou ir a casa de uma amiga que a convidara. Mas o fato histórico do *concerto* é explicitamente assinalado. Por quê? Porque no concerto há um aspecto de diversão, de prazer artístico, de alegria; ora, tais sentimentos de alegria e fruição artística estão em violento contraste com a amargura de um homem que ficou só em casa, diante de uma decisão difícil; é que a mulher no concerto e o homem solitário sublinham, de certa maneira, o ponto capital: o *suicídio*.

Esses dois fatos históricos — mulher no concerto, homem em casa — não têm qualquer vínculo causal nem explicativo entre si; foram coordenados para valorizar o fato do suicídio, inculcar-lhe autonomia e subordinar o resto ao desenrolar dos acontecimentos.

Continuemos as nossas observações. Se o vizinho fosse um celibatário qualquer ou a Sra. X., Y. ou Z., é muito provável que tivesse igualmente chamado a polícia e o médico. Mas foi expressamente assinalado que essa vizinha era Asta Nielsen. Quantas vezes a nossa excelente atriz não terá visto ou mesmo

representado o suicídio num filme; quantas vezes não a vimos em primeiro plano tapando os ouvidos, arrancando os cabelos e arregalando os olhos ao escutar o estampido de um revólver? Eis que, nessa noite, tudo é realidade, logo do outro lado da parede! É evidente que não perguntamos se a Sra. Nielsen ficou feliz por ver o seu nome estampado, uma vez mais, nos jornais. A pergunta é simplesmente esta: que é que sucede nessa informação? E patenteia-se que, de novo, dois fatos — a detonação de um revólver e uma famosa atriz do cinema — foram coordenados num acontecimento, malgrado a ausência de qualquer vínculo causal ou explicativo entre eles, para valorizar por contraste um fato de ordem superior e para dar-lhe uma configuração tal que se nos apresente como se fosse um fato autônomo.

No *relatório* que redigimos a partir das informações que importava fornecer, o acontecimento é comunicado como tal, isto é, nada contém que não esteja diretamente ligado ao Conselheiro S. e ao seu suicídio. Os fatos históricos foram dispostos numa ordem tal que os vemos em suas relações recíprocas, mas sem que dessa reciprocidade resulte o sentido do acontecimento de ordem superior.

O nosso recorte de jornal, pelo contrário, cita fatos que, embora tão históricos quanto os do relatório, não têm qualquer ligação direta com o Conselheiro S. e o seu suicídio; estão ordenados entre si e no conjunto de maneira a que o acontecimento de ordem superior ganhe validade própria e possa destacar-se o sentido global da notícia.

O leitor dirá: trata-se de um suicídio. De acordo. Mas o significado do suicídio não ressalta do fato de um indivíduo ter nascido no Turquestão, ter possuído uma fábrica de vodka ou residir na Kaiserallee, 203; pelo contrário, destaca-se muito bem de certas circunstâncias: o homem solitário enquanto sua esposa está num concerto, ou a atriz que vive ao lado, que representou essa cena tantas vezes mas que a mera detonação de um revólver envolve num acontecimento real. Finalmente, a Forma procura transmitir ainda um segundo sentido: o *suicídio de um conselheiro comercial* — um homem outrora rico e que não é capaz de sair de dificuldades financeiras. Assim estão os tempos! Nesse acontecimento único, destacado do resto, é toda a época que se retrata.

Recapitulemos: O artigo esforça-se por extrair de um acontecimento geral a unicidade de um elemento que significa, em

seu todo, o sentido desse acontecimento; dentro desse todo, os pormenores estão dispostos numa ordem tal que, tomados isoladamente, em suas relações mútuas e em sua totalidade, sublinham o sentido do evento por explicação, por discussão, por comparação e por confronto.

II

Esse recorte de jornal será agora seguido de um outro, extraído da História. Escolhi um acontecimento da história holandesa: o assassinato do Príncipe de Orange, Guilherme I o Taciturno.

Bastará recordar sucintamente o curso dos acontecimentos. Guilherme de Orange nasceu em 1533 no castelo de Dillenburg, tendo sido criado na corte de Carlos V. Era um dos favoritos do imperador, que, ao abdicar, recomendara-o a seu filho Filipe II. Foi nomeado governador da Holanda, Zelândia e Utrecht, e membro do conselho da cidade de Bruxelas. Mas as divergências foram surgindo pouco a pouco e a secessão dos Países-Baixos é preparada por volta de 1560; a partir de 1568, o movimento é considerado rebelião aberta. Conhece-se o papel destacado que Guilherme nela desempenhou como homem de guerra e como político. No fim da década seguinte, o fulcro da rebelião deslocara-se mais para o norte e, como a intervenção de Alexandre Farnese favorecera no sul a recuperação do domínio espanhol, as províncias setentrionais uniram-se a Utrecht na defesa da casa de Orange, criando assim as bases de uma república federada dos Países-Baixos. Em 1580, Filipe II decreta o banimento de Guilherme do império, declara-o fora de lei e promete a impunidade e a elevação à nobreza — no caso de ainda não ser nobre — daquele que o assassinar, além da recompensa de 25 000 ducados de ouro. Em 1582 dá-se o primeiro atentado que fracassa; gravemente ferido no rosto, o príncipe recupera-se dos ferimentos. O assassino, um tal Gérard, preparara meticulosamente seu plano durante vários anos e recebera incitamentos de diversos lados. Em maio de 1584, consegue aproximar-se do pregador calvinista da corte do príncipe, um certo Villiers, fazendo-se passar por uma vítima das perseguições católicas; é enviado com uma pequena missão ao legado plenipotenciário junto dos

Estados Gerais na França e regressa aos Países-Baixos com notícias que ele mesmo leva ao príncipe. Quando se encontra com Guilherme da primeira vez, não porta armas consigo.

Para a seqüência ulterior dos acontecimentos, citarei a obra de P. J. Blok, *Geschiede der Nederlande* [História dos Países-Baixos] (Gotha 1907, Vol. III, pág. 356):

Em 8 de julho. [Gérard] apresenta-se na corte do príncipe, em Delft, para um reconhecimento das saídas e verificação das oportunidades de fuga. Surpreendem-no e ele justifica sua presença explicando que não se atrevera a entrar com suas roupas surradas na igreja fronteira aos aposentos do príncipe. Ao ter conhecimento do caso, o príncipe manda entregar-lhe dinheiro para que possa equipar-se mais condignamente. Com esse dinheiro, compra uma pistola e balas a um dos soldados da própria guarda pessoal do príncipe; em 10 de julho, uma terça-feira, dirige-se à corte e solicita um passaporte ao príncipe, que entrava com a família na sala de jantar. A princesa inquieta-se, ao ver o aspecto pouco atraente desse desconhecido, mas seu esposo presta pouca atenção ao caso e ordena que lhe dêem o que ele pede. Após a refeição, o príncipe abandona a sala de jantar, onde tivera uma animada conversa com seu anfitrião, o burgomestre Ulenburgh de Leeuwarden, a respeito dos negócios da Frísia; envergando seus trajes de gala, dirige-se lenta e meditativamente para a escadaria do andar superior, passando por um pequeno vestíbulo e no meio do seu séquito. De súbito, o assassino surge de um recanto escuro que leva a um corredor estreito e descarrega a pistola no príncipe, que é varado por duas balas em pleno peito, na região do estômago e dos pulmões. Os ferimentos são mortais. O príncipe grita: “Meu Deus, tende piedade de minha alma! Meu Deus, tende piedade deste povo infeliz!”; perguntam-lhe se entrega sua alma nas mãos de Jesus Cristo, ele responde que sim em voz débil e entrega a alma ao Criador instantes depois...

No trecho acima, relatam-se apenas fatos históricos; as informações provieram de testemunhas oculares, do próprio assassino e das atas do julgamento. Mas novamente se vê que não se trata de um simples relatório, de um mero protocolo burocrático.

Gérard, embora tivesse planejado seu cometimento de longa data, não pôde seguir à risca um plano em que todos os pormenores estivessem previstos; ele dependia de várias circunstâncias. Quando o surpreenderam, em 8 de julho, a fazer um reconhecimento das saídas, foi o temor, provavelmente, que lhe ditou a mentira. Por outro lado, se não tivesse recebido o dinheiro do príncipe, certamente obteria a arma de alguma outra maneira, visto que, como ele próprio declarou no processo, tinha a firme intenção de matar o príncipe “quer quando fosse ouvir um ser-

mão na igreja vizinha, quer quando descesse para as suas refeições, quer quando voltasse delas". Faz-se necessário, entretanto, mencionar essa mentira, pois serviu-lhe, efetivamente, para obter a arma do crime. Mentira e atentado estão ligados por uma relação de causa e efeito mas, sobretudo, a evocação da mentira põe em destaque, de uma outra maneira, o fato do homicídio. A bondade do príncipe contrasta com a malevolência desse assassino que não hesita em aceitar o dinheiro de sua vítima e até compra a arma com tal dinheiro.

Além desses pormenores, encontramos outros que tampouco têm ligação com o assassinato propriamente dito: a princesa fica inquieta com o aspecto sinistro do indivíduo; o príncipe já vira Gérard diversas vezes, assim como o viram vários membros de seu séquito e, primeiro que todos, seu amigo Villiers, pregador da corte. Seriam eles menos sensíveis que a princesa à fisionomia de celerados? Pensariam que não se deve julgar as pessoas pelas feições? Não se sabe, mas uma coisa é certa: esse fato histórico — aliás devidamente atestado — foi inserido no relato porque também ajuda a destacar, de determinado modo, o evento capital do assassinato. Ele constitui o que, numa Forma artística, chamaríamos de elemento de retardamento, de *suspense*: por um breve instante, pergunta-se se o julgamento — talvez temerário — da perspicaz princesa não irá afastar o perigo que lhe ameaça o esposo.

Finalmente: O príncipe abandona a sala de jantar, onde teve uma animada conversa com seu anfitrião, o burgomestre Ulenburgh de Leeuwarden, a respeito dos assuntos frísios, e caminha solene e meditativo, em trajos de gala, no meio do seu séquito. Este ponto também é relatado por testemunhas oculares, os próprios personagens que rodeavam o príncipe nesse instante trágico; aqui, todavia, saímos completamente das ligações causais ou explicativas. Gérard teria renunciado ao seu plano se o príncipe estivesse vestido de outra maneira? Se tivesse abandonado a sala de jantar de bom humor e não meditativo? Se tivesse falado de outros assuntos com o burgomestre de Frísia? Contudo, esses fatos são mencionados e desempenham seu papel no conjunto, pois também explicam e comentam o acontecimento, sublinhando, por comparação e confronto, uma realidade de ordem superior. Vemos o príncipe, nesse instante, em sua indumentária de cerimônia, o porte solene e o semblante meditativo, a conversar negócios de Estado, e tudo isso se associa à morte súbita da grande personalidade, do homem indispensável.

Semelhantes detalhes históricos são despidos de importância intrínseca. Podemos ir até mais longe: são de tal maneira acessórios que poderiam ser muito diferentes e até contrários. Imaginemos a cena: vestindo um gibão colorido, o príncipe abandonara a sala de jantar num passo vivo e desenvolto, depois de ter tagarelado alegremente com sua jovem esposa, Louise de Coligny, quando foi, de súbito, assassinado à traição. A imagem é outra, mas pensamos-la de maneira idêntica. Vemos novamente o príncipe mas sente-se, desta vez, o contraste entre o movimento da vida e a morte repentina, entre a alegria e o assassinato. Estes pormenores estariam, sem dúvida, em discordância com o temperamento e o caráter de um homem que recebera o cognome de Taciturno; pertencem, justamente, a uma Forma relativa. Tal como nas outras formas, é fácil vermos todos os pormenores ordenados e coordenados, que se concatenam e interpenetram da mesma maneira, a fim de valorizar o elemento de ordem superior.

III

Façamos uma recapitulação dos fatos, em seu conjunto. O evento pode ser resumido da seguinte maneira: Eis um complexo territorial cuja unidade é assegurada, desde fins do século XV, pelos Habsburgos e que atinge o máximo de extensão e poderio no reinado de Carlos V; no final do século XVI, uma parcela desliga-se desse complexo por não se sentir mais vinculada a ele pela religião, devido ao despertar do sentimento nacional etc. Uma personalidade, Guilherme de Orange, assume papel importante no acontecimento, a ponto de se lhe atribuir a responsabilidade desse acesso à independência, considerada um resultado de suas ações: descobrimo-lo no acontecimento e o acontecimento nele. Então, tal personagem morre assassinada por instigação de seus inimigos. É evidente que a história continua e a nossa tarefa consiste, de modo não menos evidente, em continuar observando os acontecimentos posteriores e os Países-Baixos, que se desligaram do complexo austríaco-espanhol. Todavia, a partir do momento em que esse indivíduo sai da História, a partir do instante em que a História deve prosseguir sem ele, algo se desprende do evento histórico, algo se separa dele, assume autonomia e passa a um ordem superior. Os vínculos entre o aconteci-

mento e a História não se romperam mas, desde então, aquele será apreendido de modo diferente.

O acontecimento escalona-se, progride passo a passo. A partir de um acontecimento — a secessão holandesa — ergue-se um indivíduo, a quem atribuímos o acontecimento, a quem o subordinamos, através de quem vemos ocorrer tal secessão. No momento decisivo em que esse indivíduo abandona a História, fica, por sua vez, subordinado a uma realidade superior: *o homicídio, o assassinato político*. Vemos então um assassino matar, sob o acicate do fanatismo e da cupidez, um desconhecido que lhe prestou serviços e favores, no instante em que este, rodeado de seus familiares e conselheiros, ocupa-se seriamente na realização da obra de sua vida.

O sentido do acontecimento desloca-se a cada nível. Queremos conhecer a história da secessão dos Países-Baixos e é Guilherme de Orange que lhe encarna o sentido; acompanha-se essa história em Guilherme de Orange e, no instante em que ele sai dela, é o *assassinato* que encarna o sentido do todo.

Não se trata, neste caso, de História científica nem de filosofia da História, mas de observar um fato da língua e da literatura; e vê-se o acontecimento progredir indefinida e irresistivelmente, cristalizar-se em seguida em pontos determinados e endurecer; o acontecimento deixa de fluir para imobilizar-se e a língua apossa-se dele para dar-lhe uma forma literária, nesse mesmo plano em que ele se cristalizou, se imobilizou.

Vemos, além disso — não na perspectiva histórico-filosófica, repita-se, mas na da língua e da literatura — que essa forma se produz por *escalonamento*. Todos os pormenores do acontecimento, que fazem parte integrante dele, que são coagidos a acompanhar-lhe o curso e o avanço, mudam subitamente de direção e passam a orientar-se no sentido de uma finalidade de ordem superior e *imóvel*: isolada e coletivamente, tais elementos ordenados e coordenados destacam essa finalidade de ordem superior por explicação, discussão, comparação e confronto. Como os pormenores coordenados preenchem essa realidade de ordem superior, ao mesmo tempo que, por sua parte, são impregnados dela, o conjunto torna-se uma forma que tem na *imobilidade* o sentido do acontecimento em progresso.

Falamos de “recorte de jornal” a propósito do suicídio do Conselheiro S. O que realmente entendemos por isso não é o pedaço de papel que se recorta da página de um jornal mas,

antes, um elemento que se separa de si mesmo no evento temporal, que se torna independente do jornal e assume forma própria. Foi nesse sentido que também nos referimos ao assassinato de Guilherme de Orange como um “recorte de História”. Foi como se também tivéssemos recortado um elemento num quadro de conjunto; de fato, apoderamo-nos de um elemento que se destacara a si mesmo na História e em que um acontecimento histórico se cristalizou, imobilizou e adquiriu forma própria.

Denominei essa forma *Memorable*, Memorável, tradução latina de um termo grego de uso incômodo, a palavra *ἀπομνημονεύμα*. O que os gregos entendiam por isso parece-me estar muito perto do sentido que dou a essa forma. Morto Sócrates, Platão e Antístenes travam um debate sobre a personalidade socrática; Xenofonte, que reside em Corinto, escreve então os seus *Apomnemonemata*, termo que ele talvez tenha sido o primeiro a usar como título de uma obra. Seu intuito foi descrever a personalidade de Sócrates não de acordo com suas concepções pessoais, como procuravam fazer os dois adversários, mas deixando que ela se desprendesse e destacasse do acontecimento, *tal como o conservara na memória*. O mesmo aconteceu com os apologetas cristãos do século II, que chamaram *Apomnemonemata* aos apontamentos tomados pelos Evangelistas, em contraste com os relatos mentirosos dos pagãos. Também para eles a maneira de descrever uma personalidade consistia, ao que parece, em levá-la a fixar-se, a desprender-se do acontecimento real e, progressivamente, conduzi-la a uma ordem superior.

Enquanto que para Xenofonte, entretanto, o importante era a personalidade de Sócrates, para os Evangelistas — na opinião dos apologetas — era a pessoa de Jesus. Por nossa parte, seguimos o itinerário inverso e, começando pela forma, tentamos explicar de que maneira uma realidade móvel se imobiliza nessa forma.

IV

O que dissemos até aqui já permite definir a disposição mental de que resulta o Memorável. Se uma palavra puder sugerir-lo, atrever-nos-íamos a designá-lo como a disposição mental do *efetivo*. Os dois Memoráveis — suicídio do conselheiro comer-

cial S. e assassinato de Guilherme de Orange — nada admitem que não esteja efetivamente no acontecimento; mas percebe-se, ao mesmo tempo, um *efetivo* de ordem superior que se destaca da série de fatos da mesma ordem e todos os pormenores se ligam a essa ordem superior, numa relação única e cheia de sentido; a partir de fatos livres, realiza-se uma efetividade vinculada.

Se pensarmos nos elementos que estão em curso de engrandecimento e que acabam por se conjugar e crescer juntos; se os observarmos no ponto em que se dá essa conjugação, em seus pormenores e no seu todo, diremos que houve *concreção*, da forma verbal latina *conresco*. É neste sentido que podemos chamar ao Memorável a forma em que o *concreto* se realiza. É o lugar onde tudo se torna concreto, não só o efetivo de ordem superior, a que os fatos isolados se ligam numa relação cheia de significado, mas todo o elemento tomado em suas relações e pela sua relatividade. Recorde-se o vestuário de gala e o andar solene e comedido do príncipe, para não sairmos de nosso último Memorável. Serviram para valorizar o fato do assassinato, destacá-lo do resto, torná-lo acessível a uma observação distinta; enfim, concretizaram-no. Entretanto, impregnados de uma ordem superior, esses fatos isolados — e intrinsecamente sem importância — vêem-se, por sua vez, valorizados. Todos os dias o príncipe se apresentava vestido e caminhava de modo bem determinado; no fluir do acontecimento, porém, que nele se discernia, esses fatos cotidianos não se tornavam especialmente notados. Foi preciso esperar que o acontecimento se imobilizasse, foi necessário aguardar aquela forma em que todos os fatos de pormenor preenchem um *efetivo* de ordem superior e são por ele preenchidos para se ver então no príncipe, não a encarnação do acontecimento (a secessão dos Países-Baixos) mas o homem — como ele se veste, como caminha, suas idas e vindas, o estilo de sua própria indumentária, sua personalidade dimensionada; em suma, para vê-lo *concretamente*.

Quanto ao traje de gala, há outro detalhe que merece ser assinalado: esse traje talar encontra-se num museu de Haia com as demais peças do vestuário que o príncipe envergava no dia de seu assassinato; quanto à bala que o atingiu, seu impacto pode ser visto numa parede do “Prinzenhof”, o paço do príncipe em Delft.

Temos, pois, um objeto diante dos olhos e elementos de objetos que estão novamente impregnados do poder da Forma.

Se o Príncipe de Orange fosse um modelo e sua história uma Lenda, esses objetos seriam relíquias. Tais roupas e tal buraco numa parede, conforme os vemos, são o meio que nos permite dar à pessoa e ao fato sua atualização mais concreta; são *documentos* do acontecimento, situados no local onde semelhantes elementos de pormenor se aglomeraram com maior efetividade. Esta forma tem uma atividade tal que todo o seu significado pode alojar-se num objeto.

V

Falamos, até aqui, de Memoráveis distintos e gostaríamos de dar agora um exemplo demonstrativo de como a forma “Memorável” resulta espontaneamente de um acontecimento, numa seqüência verbal. Esse exemplo orientar-nos-á, ao mesmo tempo, para a direção em que se deve procurar o Memorável.

Já verificamos que uma parte das narrativas reunidas por Grimm em suas *Deutschen Sagen* não correspondem à nossa Forma Simples, a Saga; nas narrativas do início da segunda parte, publicada em 1818, é possível reconhecer grande quantidade de Memoráveis. Vou escolher uma delas (a N.º 373, relativa à *Morte de Ataulfo*):

A morte do Rei Ataulfo, que conquistara a Espanha com seus visigodos, recebeu duas versões na gesta. Segundo alguns, ele foi ferido por Wernulfo, de cuja estatura ridícula zombara. Segundo outros, Ataulfo estava na estrebaria olhando os cavalos quando foi assassinado por um de seus servidores, de nome Dobiús, que estivera antes ao serviço de um outro rei visigodo expulso por Ataulfo e ingressara depois no serviço deste.

Dobiús vingou assim o seu primeiro senhor no segundo.

Esta narrativa contém duas versões da tradição, dois Memoráveis que se referem a um só acontecimento. Deixemos de lado a segunda e reexaminemos a primeira, segundo a fonte onde Grimm a recolheu: as *Jordanis Getica* (ed. Mommsen, 1882, XXXI, 163):

“*Confirmato ergo Gothus regno in Gallis Spanorum casu coepit dolere, eosque deliberans a Vandalorum incursibus eripere, suas opes Barcilona cum certis fidelibus derelictas plebeque inbel-le, interiores Spanias introibit, ubi saepe cum Vandalis decertans*

tertio anno, postquam Gallias Spaniasque domuisset, occubuit gladio ilia perforata Euervulfi, de cuius solitus erat ridere statura."

[Uma vez consolidado seu reino na Gália, o godo começou a interessar-se pela sorte da Espanha e deliberou protegê-la das incursões dos vândalos; instalou suas tropas em Barcelona, sob um comando fiel e no meio de uma população pacífica, e invadiu o interior da Espanha, onde travou numerosos combates com os vândalos; após três anos de dominação na Gália e na Espanha, morreu traspassado no ventre pela espada de Everwulfo, de cuja estatura costumava troçar.]

O todo constitui no texto original uma única frase ou, melhor dizendo, um período. Na primeira parte, o acontecimento está em curso e o personagem em quem o observamos, o rei visigodo Ataulfo, só é visível nesse acontecimento: estabeleceu-se na Gália com os seus visigodos, depois desvia suas atenções para a Espanha, utiliza Barcelona como base de operações e continua sua penetração ibérica batalhando incansavelmente contra os vândalos. É então assassinado e, no mesmo período, vemos certos fatos isolados virem subitamente à tona; esses fatos, que não têm qualquer ligação direta com o acontecimento — as campanhas militares dos visigodos — são o ponto donde se destacam e onde se aglomeram a personalidade e o assassinato do rei.

Vemos que Ataulfo *tinha o costume de zombar* de um homem por sua *pequena estatura*; e embora este indivíduo não intervenha em pessoa no acontecimento geral, ele influenciará, porém, o curso desse acontecimento, em virtude de um ato que se manifesta pessoalmente: é Everwulfo, aquele cuja espada matou Ataulfo. Nesse momento, os pormenores tornam concreta a espécie da morte: Everwulfo é baixote, troçam da sua pequena estatura, mas é justamente essa pequenez que vai decidir o modo por que ele se vingará; em vez de fender o crânio de Ataulfo, como ocorreria num combate, Everwulfo tem um gesto inesperado: enfia-lhe a espada *no baixo ventre*. É um assassinato, é a maneira de um pequeno matar um grande; mas também é o modo, para a História, de se proceder a um escalonamento e de se fixar, de adquirir forma; forma essa em que todos os pormenores reais são relacionados entre si e a uma ordem superior, numa relação significativa, mesmo quando não possuem ligação direta com o acontecimento; forma que comporta o sentido do acontecimento e onde o todo e os pormenores deste se concretizam numa seqüência encadeada.

Dissemos antes que teríamos diante dos olhos uma grande parte do universo medieval se fosse possível estabelecer em pormenor todos os pontos em que a disposição mental da *imitação* se manifesta na vida do homem individual. De modo análogo, podemos verificar aqui que teríamos diante dos olhos uma boa parte do universo moderno se chegássemos a estabelecer em pormenor todos os pontos em que a disposição mental do *efetivo* se manifesta na vida do homem moderno. Em todo o caso, o Memorável é a forma mais familiar na época moderna: desde que o universo seja apreendido como uma coleção ou um sistema de realidades efetivas, o Memorável é o meio que permite fragmentar esse universo indiferenciado, estabelecer diferenças, torná-lo concreto.

Tal forma, entretanto, é tão familiar e tão comum em nossa época que, justamente por isso, talvez sejamos menos propensos a reconhecê-la como forma. Quando uma forma se destaca de todas as demais, quando se converte na forma por excelência, *χαλ' ἕξοχήν*, quando é a "Forma", deixa-se de compará-la com outras e de classificá-la na lista de outras formas. Assim é que se supõe — e, por vezes, ainda se supõe — ser impossível apreender o acontecimento de qualquer outro modo que não seja no Memorável ou nos Memoráveis. Uma filosofia da História que não hesita em declarar: "Só existe História na medida em que exista uma seqüência temporal ordenada segundo critérios de valor e onde o acontecimento histórico assume o caráter de fato", semelhante filosofia transporta diretamente o conceito de História para a Forma Simples do Memorável. Uma filosofia da História que nos conceitos gerais só quer ver processos intelectuais, instrumentos e artefatos do espírito, ficções cômodas, uma filosofia que tal atravessou, por seu lado, a fronteira do Memorável.

Em todo o caso, essa invasão da Forma explica a qualidade que geralmente se associa ao Memorável no universo da efetividade: ao tornar-se concreto, o efetivo torna *fidedigno*.

Reencontramos, assim, aquele *deslizamento de sentido* que assinalamos na introdução à Saga. Empregamos então a palavra "História" e falamos de um *universo da História*, reservando para mais tarde a definição desse universo. O Memorável coloca-nos esse universo diante dos olhos. Quanto à disposição mental em que o efetivo se torna concreto, o importante é a *credibilidade*, mas tal disposição só encontra credibilidade em sua forma

própria e só é atestada pelo acontecimento que assume a forma de Memorável. Demos a isso o nome de "tirania da História"; podemos agora fazer justiça à História e a Clio, e exprimir-nos com maior exatidão: quando essa disposição mental se torna preponderante, dá-se, nas suas relações com as outras formas, um fenómeno comparável ao que ocorre nos próprios Memoráveis, uma espécie de escalonamento em que a Saga, a Lenda ou o Mito só se apresentam como formas relativas ao conteúdo que essa disposição mental tem por costume chamar História, concretizada, conhecida e reconhecida como fidedigna e atestada. Na disposição mental e no uso da forma de Memorável, a forma relativa, ou Gesta, torna-se, pois, uma "fase preliminar", e a palavra Gesta perde sua força original, servindo agora para designar o que não é digno de crédito, o que não é atestado.

Talvez convenha assinalar ainda outro ponto, embora saíamos do domínio das Formas Simples: quando as Formas artísticas se empenham — por qualquer motivo — em representar um elemento de ficção como se fosse uma realidade efetiva e, por conseguinte, de maneira concreta e digna de crédito, elas recorrem amiúde aos processos característicos dos Memoráveis. Já vimos, com referência às roupas do Príncipe Guilherme de Orange, todos os pormenores efetivos ligados entre si e com o elemento de ordem superior, numa relação plena de sentido. Vimos (e veremos sempre que o acontecimento assumir a forma de Memorável) a alegria anterior ao incidente produzir a oposição graça-desgraça, a seriedade anterior ao incidente produzir o presentimento de infortúnio, o incidente gerar um novo contraste se ocorre numa bela manhã de primavera, ou uma certa harmonia se, pelo contrário, acontece numa noite tempestuosa de inverno; e veremos, de cada vez, o incidente converter-se no (e pelo) conjunto desses elementos, num fato concreto em que acreditamos e que se nos grava na memória. Suponhamos agora que, no Memorável, não se trate de um acontecimento; que esteja fora de questão um incidente destinado a tornar-se concreto; que se trate, antes, de um incidente imaginário; neste caso, para tornar o incidente digno de crédito, ele é representado de maneira idêntica à que lhe permite resultar do memorável; é cercado de indicações pormenorizadas, análogas e adaptadas entre si, assim como na relação com o próprio acontecimento — relação plena de sentido. Isso pode ir tão longe que deixará de sentir-se a diferença entre a Forma relativa do Memorável e a Forma artística da Novela, algo que acontece freqüentemente na literatura moderna.

O CONTO

I

O emprego da palavra *Conto* para designar uma forma literária está — por muito estranho que pareça — bem limitado. As palavras *Sage* (Saga), *Rätsel* (Adivinha) e *Sprichwort* (Ditado) são encontradas em numerosos dialetos germânicos, ao passo que *Märchen* (Conto) só existe em alto-alemão; até os holandeses que, de modo geral, dão às formas nomes vizinhos dos alemães, utilizam nesse caso uma outra palavra: *sprookje*. Os franceses empregam uma variante particular de narrativa a que chamam *conte* e mesmo, com maior precisão, *conte de fées* (conto de fadas); e os ingleses têm *fairytale*.

O Conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias]. Assim fazendo, contentaram-se em aplicar às narrativas por eles compiladas uma palavra que já vinha sendo usada há muito tempo. Desde o século XVIII que se conheciam, efetivamente, os *Feenmärchen* (Contos de Fadas), os *Zauber- und Geistermärchen* (Contos de Magia e Fantasmagoria), *Märchen und Erzählungen für Kinder und Nichtkinder* (Contos e Narrativas para Pequenos e Grandes), *Sagen, Märchen und Anekdoten* (Histórias, Contos e Anekdotas). Musäus publica os seus *Volksmärchen der Deutschen* [Contos Populares Alemães], Wieland, Goethe, Tieck e Novalis empregam a palavra, cada um deles com seu matiz particular, mas de um modo que concorda, entretanto, no tocante ao essencial. Contudo, foi a coletânea dos irmãos Grimm que reuniu toda essa diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX; finalmente, sublinhe-se ser sempre à maneira dos irmãos Grimm que as

verdadeiras pesquisas sobre o Conto continuam sendo realizadas, apesar da diversidade de concepções científicas.

Ainda que eu corra o risco, evidentemente, de dar uma definição circular, poderia dizer que o Conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder- und Hausmärchen*. Desde sua publicação, os *Contos* de Grimm tornaram-se o critério de fenômenos semelhantes, tanto na Alemanha como em outros países. É costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de Conto sempre que ela concorde mais ou menos (para usar deliberadamente uma expressão vaga) com o que se pode encontrar nos contos de Grimm. Antes de definir pelo nosso método a noção de Conto, comecemos, pois, por um comentário de ordem geral sobre o conto de Grimm.

O importante na palavra *Märchen* não é o seu sentido etimológico, que se encontra no alto-alemão *mâri* (lenda, fábula) ou no gótico *mêrs* (conhecido, célebre); tampouco é o fato de *Märchen* ser um diminutivo depreciativo de *Märe* (narrativa, tradição) e designar, pois, uma história curta, até um simples boato que se propaga sem que se saiba se é exato ou verídico. O que nos interessa é uma forma que tem nomes diferentes, segundo as línguas, mas em que todos concordam em atribuir à coletânea de Grimm a sua expressão essencial.

Os *Kinder- und Hausmärchen* foram publicados em 1812. Possuem vínculos sobremodo estreitos com uma outra coletânea, publicada alguns anos antes por Arnim e Brentano: *Des Knaben Wunderhorn* [A Trompa Maravilhosa]. Essa coletânea, da qual os *Contos* de Grimm não foram uma continuação, respeitou as correntes dominantes do século passado, aquelas correntes vitais do Romantismo que foram o testemunho da "fome e sede de forças vivas e de beleza interior da realidade popular nacional" que devorava os criadores artísticos e pensadores da época e que, embora tivessem ultrapassado largamente as fronteiras alemãs, foram encarnadas e personificadas na Alemanha por Johann Gottfried Herder. A exemplo de Arnim e Brentano, recolhendo o lirismo e a música que viviam no povo, Jacob e Wilhelm Grimm empenharam-se em redigir as narrativas populares nas múltiplas formas em que elas se apresentavam.

Houve, contudo, uma oposição considerável entre Achim von Arnim e Jacob Grimm, pois esses dióscuros não tinham as mesmas concepções fundamentais sobre as coisas que organiza-

vam nem sobre a poesia em geral. A oposição revestiu-se de tal importância que devemos considerá-la mais de perto se pretendermos examinar essa Forma e lançar as bases de uma definição do Conto. Foi a partir de tal oposição, essencial para o Romantismo, que definimos as relações entre língua e poesia; semelhante definição é o lugar a que nos conduz, necessariamente, toda e qualquer oposição do mesmo gênero da que existia entre Grimm e Arnim. O Conto é, precisamente, a Forma que requer um estudo prévio, que introduz um debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e que propicia, simultaneamente, a conclusão e a introdução a todas as Formas Simples.

II

Na correspondência entre Jacob Grimm e Arnim (*Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Introdução de Reinhold Steig), publicada em 1811, patenteiam-se as peripécias de um duelo de opiniões que devemos apresentar sucintamente e que gravita em torno de dois termos-chaves: *poesia da natureza* e *poesia artística*. Arnim não via oposição entre esses dois conceitos; a "distinção favorita" de Jacob Grimm inexistia para ele. Escreve Arnim (pág. 110): "Dada essa minha convicção, compreenderás que me recuso a aceitar, de um modo absoluto e genérico, tanto na poesia como na História ou na vida, todas as oposições que a filosofia atual se compraz em criar e, por conseguinte, não vejo oposição alguma entre a poesia popular e a poesia erudita..." Jacob Grimm respondeu para definir a sua posição em termos precisos: "A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo; já disse que não sei explicar como essas coisas foram arranjadas e feitas mas, para mim, não é mais misterioso do que as águas que confluem num rio para correr juntas." Não seria capaz de conceber

a existência de Homero nem que os *Nibelungenlied* tivessem um autor” (pág. 116).

Assinale-se, a propósito, que Jacob Grimm inclui na poesia natural ou popular formas a que chamamos Formas artísticas. Não é esse, porém, o ponto que nos interessa aqui; o importante, para nós, é a posição assumida pelos dois homens em resultado dessa posição.

Acrescente-se que, em virtude dela, gerou-se toda uma série de contrastes conceptuais no decorrer desse duelo epistolar.

Para Jacob Grimm, a poesia artística é uma “elaboração”, a poesia natural “uma criação espontânea” (pág. 118), sendo a “poesia nova radicalmente distinta da poesia antiga”; não se deve mudar uma vírgula sequer na “poesia antiga”, quando a descobrimos; por isso é que toda e qualquer modificação, seja qual for o seu intuito, é ruim; por isso é que as traduções e mesmo as transposições em língua moderna carecem totalmente de valor! Não se trata de um filólogo que adira respeitosamente aos seus textos e à letra dos seus textos; trata-se, sim, de um pensador convencido de que deve recusar toda e qualquer mescla de espécies de tão diferente natureza.

Por outro lado, temos Arnim, que se sente um tanto visado pessoalmente pela argumentação de Grimm, pois sabe muito bem que mudou bastantes vírgulas em *Des Knaben Wunderhorn* e efetuou não poucos aditamentos sem lugar na “poesia antiga”. Mas também ele está seguro do que fez: não existe poesia popular no sentido em que Grimm a entende; só existem *poetas*: “quanto menos um povo tiver vivido acontecimentos, mais homogêneo será em suas características e em suas idéias; todo poeta reconhecido como tal é um poeta popular...” (pág. 134). Os nomes dos autores caem no esquecimento e perdem-se. A tarefa do poeta consiste, evidentemente, em escrever partindo do povo ou em levar ao povo o que escreve: (pág. 135) “Eu consideraria uma bênção do Senhor ter a honra de dar ao mundo, graças ao meu cérebro, um poema de que o povo se apoderasse; mas a ele compete decidir e já me contentarei com o que fiz na vida se apenas alguns homens encontrarem nos meus trabalhos algo que haviam pressentido ou procurado, sem poder exprimi-lo...”

Grimm é contrário a essa opinião e replica logo: “Se acreditais, como eu, que a religião é parte de uma revelação divina e que a língua tem uma origem igualmente admirável, não sendo simples produto de uma invenção humana, então isso deverá

bastar para que creias e sintas que a poesia antiga e suas formas, que a fonte da rima e da aliteração, fazem também parte de um todo — um todo que não pode ser obra da oficina ou das meditações de poetas individuais” (pág. 139).

Lembro que Seiler falava, em seu *Sprichwörterkunde*, de uma “visão romântica” que atribuía ao poema popular, ao conto popular etc., uma origem nas profundezas insondáveis e misteriosas da alma popular. Essa correspondência mostra que se poderia aplicar igualmente bem o adjetivo “romântico” à idéia que apresenta o poeta, pelo contrário, como a força criadora, pois tal opinião foi consubstanciada em Arnim, cujo romantismo não padece discussão. “Poesia artística”, “poesia natural” e todos os conceitos que daí decorrem são uma tradução, em termos românticos, da oposição que se manifesta aqui e assinala uma realidade muito mais profunda.

A polêmica cessou durante algum tempo. Em 1811, Arnim vai a Kassel com sua jovem esposa, Bettina, e visita os irmãos Grimm. Mostram-lhe uma nova coletânea e ele fica entusiasmado. Comunica a novidade a Brentano, insiste para que a publicação se faça o mais depressa possível e encarrega-se, em seguida, de encaminhar as negociações com o editor em Berlim. Depois da morte de Arnim, Wilhelm Grimm dedica a Bettina os *Kinder- und Hausmärchen* e escreve estas linhas: “Foi ele [Arnim] quem nos instigou... a publicá-los... De todas as nossas coletâneas, estes contos são os que mais lhe agradaram...”

Mas a oposição mantinha-se intata. Em 1812, reacende-se o debate, a partir do conto, entre poesia antiga e poesia moderna. Jacob Grimm está feliz por saber que Arnim prefere os seus *Kinder- und Hausmärchen* às transposições de Brentano. “Saber que a transposição de Clemens [von Brentano] não te satisfaz deu-me grande prazer e apenas lamento o esforço e o espírito que ele lhes dedicou; por mais que embeleze e ornamente tudo isso, as narrativas simples que reunimos fielmente decerto envergonharão as dele” (pág. 219). E deixa-se empolgar: “O meu respeito pela época aumenta dia a dia; creio que não se pode inventá-la e acabarei por tornar-me parcial e não gostar de outra coisa. Eis essa nova e pura inocência, *que ali está em toda a sua espontaneidade*. Vós, os poetas modernos, por muito que vos esforceis, não inventais nenhuma cor nova e limitai-vos a misturá-las, que direi eu!, nem sabeis sequer aplicá-las sem mistura...” Arnim não apreciou grande coisa as indiretas e retorquiu a

Grimm censurando-o por *desconhecer* os poetas modernos. Não quer dizer que Grimm não os tenha lido mas que não os entende. E toma Brentano sob sua proteção, embora reconheça-lhe perfeitamente os defeitos: os contos de Brentano não são histórias “vivas na esfera da infância e que possam, portanto, ser passadas às crianças sem qualquer preparação prévia; é um livro que instiga em pessoas de mais idade a faculdade de invenção e mostra a todas as mães, se necessário (excetuando-se, talvez, as mulheres muito cultas), como fazer de uma circunstância, cujo atrativo elas descobriram, o divertimento duradouro de uma narrativa bastante extensa” (pág. 223). É nesse incentivo à *invenção* que Arnim vê o significado do conto: se não nos instiga a contá-lo de novo, se não nos mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo seu valor e poder de atração. Arnim insiste vigorosamente neste ponto: “O conto fixado acabaria por ser a morte de todo o universo do conto” (pág. 223). O valor das coisas antigas consistiria, essencialmente, em incitar e fazer progredir as coisas novas. “A poesia não é velha nem nova, ela não tem história alguma; podemos apenas indicar certas séries de relações a partir de suas características anteriores” (pág. 225). Portanto, o poeta moderno dá continuidade, fora do tempo, à obra iniciada pelo poeta antigo. Vemos aqui, pela primeira vez, o ponto de vista de Arnim definir-se de modo perfeitamente claro, ponto de vista a partir do qual ele já reunira os materiais de *Des Knaben Wunderhorn*. As coisas novas existem, são o essencial, é necessário empregar todos os meios para animá-las e aperfeiçoá-las — sobretudo por meio da tradição, das coisas antigas, do fundo popular. Não é por amor às coisas antigas que as reunimos, mas apenas com essa finalidade exclusiva.

É fácil perceber que Grimm se sentisse por sua vez visado. Resumindo o pensamento de Arnim em sua própria linguagem, escreveu: “Portanto, não haveria história da poesia e a distinção entre poesia da natureza e poesia de arte seria um simples gracejo. O que tu dizes desfere um ataque direto ao que me é mais caro, pois todo o meu trabalho consiste, sinto-o bem, em aprender e em mostrar que uma grande poesia épica viveu e reinou na Terra, que foi gradualmente perdida e esquecida pelos homens ou até, de modo algo diferente, que continuam a alimentá-la” (pág. 234). Segue-se o credo poético de Grimm, cujos seis parágrafos seguintes principiam por um “eu creio...” prenhe de austeridade e cuja primeira frase diz: “Assim como

foi perdido o Paraíso também se fecharam os Jardins da antiga poesia, ainda que cada homem continue levando em seu coração um pequeno paraíso...” (pág. 235).

Este debate, repito, é idêntico às distinções que fazemos entre conceitos; a questão que ocupava, há mais de um século, os dois românticos que são Arnim e Jacob Grimm, continuou sendo da mais alta importância, pois é a questão da *linguagem* e da *poesia*. Ao definir as formas, procurei descobrir uma nova formulação para essas duas oposições e definir, por intermédio da morfologia, noções que se chamavam então *poesia natural* e *poesia artificial* mas hoje se apresentam como *Formas Simples* e *Formas Artísticas*, o que acercaria o problema de uma solução.

Essa correspondência chega então a uma observação deveras estranha que nos reconduz ao conto. Arnim responde a Grimm, defende o seu poeta e até, de certa maneira, inverte a situação: ao recolherem os contos, os irmãos Grimm fizeram, nem mais nem menos, obra de poetas: “a única coisa que alegra o erudito é a última de quantas ele pode esperar da História: o verdadeiro ouvinte do poeta, o seu contemporâneo sem erudição, nada mais entende a não ser essa atualização de um princípio geral. Não desejaria magoar-te, mas não posso evitar fazer-te esta observação: jamais acreditarei, mesmo que tu próprio o creias, que os *Kindermärchen* [Contos Infantis] foram transcritos *tal qual* os recebestes; a tendência para constituir e *continuar* uma obra é mais forte no homem que todos os seus projetos e simplesmente impossível de erradicar. Deus cria e o homem, criado à sua imagem, trabalha para continuar-lhe a obra. O fio jamais se quebra; é, necessariamente, uma outra textura que transporece...” (pág. 248).

Desta vez, Arnim atingira o alvo em cheio, pois Jacob Grimm era filólogo demasiado sério e homem demasiado sincero para não perceber o que havia de verdade nisso, mesmo que, em última análise, essa verdade não lhe ferisse a verdadeira intenção nem as convicções mais íntimas. Eis sua resposta — e a minha última citação dessa Correspondência: “Eis-nos chegados à fidelidade. Uma fidelidade matemática é absolutamente impossível e não existe nem mesmo na história mais verdadeira e mais rigorosa; mas isso carece de importância, pois sentimos que a *fidelidade* é coisa verdadeira e não ilusão; ela opõe-se, portanto, à *infidelidade*. Não podes escrever uma narrativa perfeitamente fiel e conforme, assim como não podes quebrar um ovo sem que

uma parte da clara adira à casca; é a conseqüência inevitável de todo o labor humano e é a *façon* que muda constantemente. Para mim, a verdadeira fidelidade, nessa imagem, seria não quebrar a gema do ovo. Se duvidas da fidelidade dos nossos Contos, não podes duvidar dessa outra fidelidade, pois ela existe. Quanto à outra e impossível fidelidade, nós próprios e outros que no-los narraram outrora, com palavras em grande parte diferentes, nem por isso fomos menos fiéis: nada de fundamental foi acrescentado ou mudado" (pág. 255).

Sublinhemos e conservemos na memória que Jacob Grimm percebeu no Conto um "fundo" que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras. Antes de apreender esse "fundo" como a Forma Simples do Conto e de definir a disposição mental nele subentendida, façamos uma panorâmica para averiguar onde será ainda possível encontrar o "Conto de Grimm" no universo ocidental.

III

Dediquei-me numa outra obra a expor, em sua totalidade, a história do conto na literatura ocidental; como se trata aqui da Forma, podemos contentar-nos com um simples extrato. Se ainda é muito cedo para pensar em escrever a história das outras Formas Simples, o Conto oferece-nos, entretanto, dados suficientes para que possamos observar uma parte, pelo menos, de sua história. Mas o motivo fundamental dessa história está no encontro do Conto com uma forma artística. O que nos devolve, por outro caminho, à nossa oposição Linguagem-Poesia, Forma Simples-Forma Artística.

A partir do século XIV, aparece na Europa uma forma de narrativa curta a que se dá usualmente o nome de Novela e que é uma Forma artística. Segundo parece, teria sua origem na Toscana e, de qualquer modo, todo o desenvolvimento da Novela foi decidido pela maneira como se apresentou pela primeira vez em Boccaccio. Deu-se-lhe então o nome de *novela toscana*. É escrita na língua própria de cada país, o vernáculo; e, com exceção de alguns exemplos de novelas escritas em latim, pode-se afirmar sem hesitação que o latim era língua exclusiva dos humanistas.

Pouco depois, a novela passou a ser produzida em duas variedades: em coletâneas ou isolada. As coletâneas de novelas têm, em geral, uma forma herdada do *Decameron*, sua grande precursora. As narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas. Não seria necessário acrescentar que tal forma de narrativa-moldura é anterior à novela toscana.

Coletâneas e novelas isoladas propagaram-se por todos os países do ocidente literário a partir da Toscana; sofreram certas modificações e resultaram aqui e ali em outras formas artísticas, embora mantivessem características nitidamente reconhecíveis. Sem entrar em pormenores, eu diria que a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem.

Na história da novela toscana, encontramos diferentes realizações desde os começos do século XVI. Devemos sublinhar que, no conjunto da forma, esse tipo de realização está intimamente ligado ao primeiro exemplo de novela toscana que foi o *Decameron*, de Boccaccio. Em 1550, Giovanni Francesco Straparola publica em Veneza uma coletânea, *Piacevoli Notti*, que se mantém rigorosamente fiel ao seu modelo no tocante à moldura. Aí reencontramos as damas e os cavalheiros reunidos por circunstâncias particulares e que fazem literalmente passar o tempo contando histórias uns aos outros. Mas existe uma diferença em relação à narrativa-moldura toscana, pois uma parte das narrativas enquadradas não pode ser considerada novelesca no sentido que acabamos de definir; são, antes, narrativas do tipo que conhecemos através dos contos de Grimm, narrativas que de maneira nenhuma nos dão a impressão de um acontecimento efetivo. Deparamo-nos, inclusive, com uma quantidade de temas que iremos reencontrar depois nos *Kinder- und Hausmärchen* ou em compilações mais recentes, como *Der gestiefelte Kater* [O Gato de Botas], *Die dankbaren Tiere* [Os Animais Agradecidos], *Der Meisterdieb* [O Mestre-Ladrão] etc.

O fenômeno permanece isolado e a novela prossegue em seu caminho. Mas dá-se uma repetição nos começos do século XVII. Em 1634-1636 vem a lume uma narrativa-moldura póstuma, da autoria de Giambattista Basile, intitulada *Cunto de li Cunti*; foi

escrita em dialeto napolitano e passou depois a ser conhecida como *Pentameron*. O autor ainda seguiu de perto o modelo do *Decameron*. A única diferença é que o quadro não nos dá a impressão de um acontecimento efetivo, mas entra mais no gênero do conto de Grimm e todas as narrativas enquadradas fazem igualmente parte desse gênero. Tudo se passa como se Basile, que parodia Bocaccio em sua narrativa-moldura e, ao mesmo tempo, esforça-se por anotar o maior número possível de expressões populares e descrever o máximo de costumes populares do seu tempo, opusesse deliberadamente essa espécie narrativa à novela toscana, caída em desuso; semelhante impressão é tão nítida que algumas obras escritas no século XIX a respeito do Conto não hesitam em afirmar que *Cunto de li Cunti* foi a primeira coletânea de contos. Acrescente-se que também vamos encontrar em Basile algumas narrativas que conhecemos através dos Contos de Grimm, como: *Aschenbrödel* [Cinderela], *Die sieben Raben* [Os Sete Corvos], *Dornröschen* [A Bela Adormecida].

Para os irmãos Grimm, como eles próprios nos dizem no terceiro volume de *Kinder- und Hausmärchen*, “as verdadeiras coletâneas de contos começaram no final do século XVII com Charles Perrault”. Salta-se, pois, por cima de La Fontaine, que em sua *Histoire de Psyché* nos deu uma nova configuração de uma narrativa da Antiguidade, comparável aos *Kinder- und Hausmärchen*, para se chegar aos *Contes de ma mère l'Oye*, de Charles Perrault. Antes da publicação dessas narrativas em prosa, Perrault já escrevera, entre 1691 e 1694, três histórias em verso: *Grisélidis* [Grisélida], *Peau d'Âne* [Pele de Asno] e *Les Trois Souhais ridicules* [Os Três Desejos Ridículos]. No tocante à sua forma exterior, essas três narrativas assemelhavam-se aos célebres *Contes* de La Fontaine. Estes, porém, eram principalmente uma transposição versificada de novelas da escola toscana, ao passo que em *Peau d'Âne* encontramos o gênero dos Contos de Grimm. Em 1697, os *Contes de ma mère l'Oye* [Contos da Mãe Pata] são publicados com o título de *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*. Essa pequena coletânea já não é, na realidade, uma narrativa-moldura, mas continua ainda transparecendo o reflexo de uma moldura; Perrault apresenta os seus contos como se tivessem sido contados por uma velha ama a seu filho, o qual os teria, por sua vez, voltado a contar. De qualquer modo, os *Contes du Temps Passé* entram na categoria dos *Kinder- und Hausmärchen*, de Grimm, e aí reencontramos a história

de *Rotkäppchen* [Chapeuzinho Vermelho], *Dornröschen* [A Bela Adormecida] e *Frau Holle* [A Fada Má].

Pouco depois da publicação dos Contos de Perrault, narrativas do mesmo gênero inundaram a França e o resto da Europa. Podemos dizer sem temor que o gênero vai dominar toda a literatura do começo do século XVIII e substituir, por um lado, a grande narrativa do século XVII, o romance, e, por outro lado, tudo o que ainda restava da novela toscana. A quantidade dessas narrativas é incalculável e, entre 1704 e 1708, a narrativa oriental veio juntar-se-lhes com a primeira tradução das *Mil e Uma Noites* por Galland, embora toda a literatura setecentista esteja salpicada de narrativas desse tipo. Basta percorrer as obras de Wieland para fazer uma idéia, sob esse prisma, da importância e diversidade da influência exercida pelo gênero.

Foi justamente Wieland quem nos forneceu uma imagem exata da maneira como o século XVIII concebia tal gênero, em virtude das numerosas observações que ele lhe dedicou: [o Conto — Wieland também emprega a palavra — é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural. Sendo ambas as tendências inatas na humanidade, encontramos por toda a parte os contos, alguns deles muito antigos.] Entretanto, nessa forma artística, o que importa é levá-los a uma justa relação recíproca; se esta faltar, o conto perde em atrativo e valor. Quanto ao estabelecimento da relação recíproca, é questão de gosto, é questão do artista. Wieland exprime-o em termos incisivos: “As produções desta espécie devem ser obras de gosto ou não valem nada. Os contos da velha ama, contados em linguagem de ama, podem propagar-se pela tradição oral; não precisam ser impressos”.

Chegamos até ao Romantismo. Seria desnecessário lembrar que, para Novalis, esse gênero tem um sentido diferente e mais elevado que para Wieland; mas, por diferentes que sejam as suas concepções, e por muito profundo que seja o sentido do poeta e da poesia em Novalis, o conto continua sendo para ela uma forma artística e “o contador de histórias autêntico é um profeta do futuro”.

Após esta breve panorâmica, põe-se a seguinte questão: O Conto será uma Forma Simples?

Temos, por um lado, uma forma a cujo respeito se afirmou que ela se esforça por narrar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem.

Vemos, por outro lado, no decurso da história literária, uma nova forma impor-se diante da primeira, timidamente no começo, depois com firmeza crescente. Embora começasse por ligar-se à primeira, a segunda forma, entretanto, manifesta desde o início uma tendência diversa. Em primeiro lugar, para falarmos em termos negativos, ela não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso.

À primeira forma chamamos *Novela* e classificamo-la entre as formas artísticas; à segunda demos o nome de *Conto* e afirmamos ser uma Forma Simples. Ou, para usar a terminologia de Jacob Grimm, diremos que a primeira forma é poesia artística, “elaboração”, e a segunda é poesia da Natureza, “criação espontânea”.

É claro que não se pode verificar a diferença na maneira como ambas as Formas se nos apresentam na situação histórico-literária que o Ocidente conhece desde o século XVI. Tal como o Conto, a *Novela* também está ligada aos nomes de autores: Boccaccio, Sachiotti ou Bandello, para a *Novela*; Straparola, Basile, Perrault, Madame d'Aulnoy, Wieland, para o Conto.

Tampouco se pode dizer que a diferença assente no fato bem estabelecido de que os contos circulam no povo antes de passar da tradição popular à literatura, ao passo que as novelas teriam sido livremente imaginadas por seus autores. Com efeito, sabemos que noventa por cento das novelas de Boccaccio, para citar

apenas um autor, já se encontravam em outras obras literárias; sabemos, além disso, que ele não as leu, em sua maior parte, nos originais indianos, árabes ou latinos, mas ouviu-as contadas de viva voz e conheceu-as por “ouvir dizer”.

Pode-se, contudo, não compartilhar da opinião de Weiland, quando afirma que tanto a *Novela* como o Conto são formas artísticas literárias — a primeira, expressão de uma única tendência humana, a que busca o verdadeiro e o natural; e o segundo, um amálgama de duas tendências humanas, aquela que busca o verdadeiro e o natural e a que corresponde ao anseio de maravilhoso; continua-se, pois, afirmando que existe uma diferença formal básica e fica por estabelecer a natureza dessa diferença, a partir da própria forma e independentemente das circunstâncias histórico-literárias.

Se se observar o domínio da novela, em seu conjunto, perceber-se-á uma infinita variedade de fatos das mais diversas espécies, ligados entre si pelo modo como são apresentados. Ver-se-á, além disso, que outros fatos, por pouco que respondam às exigências da novela, por pouco que possuam certo caráter impressionante, podem ser representados dessa maneira para se traduzirem em novela. Boccaccio ia buscar fatos e incidentes de tal espécie a uma tradição literária mais antiga, mas sabemos que também é possível escolhê-los livremente; a Forma “*Novela*” pode ser aplicada a uma parcela do universo e de cada vez essa parcela far-se-á representar como novela. Iremos ainda mais longe: a nossa liberdade de escolha é tão grande que podemos, pela força da imaginação, produzir uma construção literária que substancie, sob essa forma, de maneira autônoma e fora de todo e qualquer quadro, semelhante parcela do universo.

Se examinarmos em seu todo o domínio do Conto, aí encontraremos também uma infinidade de fatos das mais diversas espécies, todos eles ligados, ao que parece, por certa maneira de representar as coisas. Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma ao universo, sente-se que é impossível: não é que os fatos tenham de ser forçosamente maravilhosos no Conto, ao passo que não o são no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto. Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo.

Se analisarmos a atividade da novela, vemo-la exercer-se no universo, dar-lhe sua configuração, fixar uma parte desse uni-

verso, liga-la de modo tal que a parte só recebe da forma sua representação final e absoluta. Ora, se falarmos da atividade do conto, veremos que ele trata de compor, primeiro, sua própria fisionomia, antes de se dispor a refletir o universo nela.

Tudo isto pode ser resumido da seguinte maneira: A Novela e o Conto são igualmente Formas; entretanto, as leis formativas da novela são tais que ela pode dar uma fisionomia coerente a todo o incidente narrado, seja real ou inventado, porque tem como característica específica ser impressionante; as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela.

V

O que dizemos aqui a respeito do Conto e da Novela pode ser generalizado; com efeito, trata-se da própria diferença que existe entre Forma Simples e Forma Artística, e é também a diferença que Jacob Grimm queria assinalar. Quando se aborda o universo com uma forma para nele intervir, para lhe dar determinada configuração, para tornar coerente uma parcela desse universo cuja unidade elementar é assinalada por uma característica comum, Grimm fala de *elaboração*; quando, pelo contrário, se faz entrar o universo numa forma estabelecida de acordo com um princípio que rege e determina exclusivamente essa forma e só é determinante para ela, Grimm fala de *criação espontânea*. Estamos de acordo com ele quanto à noção de uma diferença radical nas leis de formação; não acreditamos, porém, que a primeira forma pertença ao presente e a segunda ao passado. Se assim fosse, só poderíamos observar uma delas e teríamos de limitar-nos a recolher vestígios da outra. Foi essa, aliás, a conclusão a que o próprio Grimm chegou. De nossa parte, entretanto, pensamos que as duas formas estão sempre ativas em todo lugar e que uma das tarefas primordiais da crítica é observá-las, quer em suas diferenças como em suas relações mútuas.

Se levarmos um pouco mais adiante o exame da direção tomada pelo Conto e a Novela, verificaremos o seguinte: o importante para a Novela, que encerra uma parcela do universo, é inculcar em todas as coisas, nesse terreno fechado e coeso, uma configuração *sólida, peculiar e única*; no Conto, que enfrenta

abertamente o universo e o absorve, o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua *mobilidade*, sua *generalidade* e — o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez — sua *pluralidade*.

Esta proposição é não só aplicável ao Conto e à Novela mas a todas as Formas Simples e a todas as Formas artísticas; e, a tal respeito, poderíamos remeter o leitor para as observações que fizemos sobre as relações entre o Caso e a Forma artística.

Começemos pela linguagem: na Forma artística, ela esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que é impossível imaginá-la, por fim, a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema — ainda que apenas “aqui e assim”; acresce que tal linguagem própria confere a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor. Por outras palavras, a Forma artística só pode, enfim, encontrar a sua realização definitiva mediante a ação de um poeta, entendendo-se o “poeta”, evidentemente, não como a força criadora mas como a força realizadora.

Na Forma Simples, pelo contrário, a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma lenda “com as suas próprias palavras”. Os limites dessas “próprias palavras” podem, no caso presente, ser extremamente apertados, como se viu no caso da Locução e do Ditado, assim como na Adivinha. A forma perderia igualmente sua validade na Lenda, na Saga e no Conto se a modificássemos ou deixássemos de lado aquilo a que chamamos “gesto verbal”. Entretanto, a idéia de contar com “suas próprias palavras” contém uma certa verdade: não se trata, de qualquer modo, das palavras de um indivíduo em que a forma se realizaria, nem de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal; a verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas. Forma artística ou Forma Simples, poder-se-á sempre falar de “palavras próprias”; nas Formas artísticas, todavia, trata-se das *palavras próprias do poeta*, que são a execução única e definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, trata-se das *palavras próprias da forma*, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução.

O que acabamos de mostrar a propósito da linguagem pode ser estendido a tudo o que se encontre em ambas as formas: personagens, lugares, incidentes. Basta dizer, sem entrar em pormenores, que todos esses elementos conservam na Forma Simples seu caráter fluido, genérico, sempre renovado; compare-se uma princesa de conto com uma princesa de novela e sentir-se-á imediatamente a diferença.

Empregamos amiúde a palavra *atualização*, que se aplica por igual a ambas as formas. De fato, é admissível que a mesma parcela do universo seja encerrada por um outro poeta numa forma artística. Simplesmente, vê-se que tal obra fechada se empilha de novo em ser sólida, peculiar e única, enquanto que a atualização de uma Forma Simples se apóia sempre na mobilidade, generalidade e pluralidade da própria forma.

Com este último ponto, somos levados à situação histórico-literária provocada pelo aparecimento do Conto na literatura ocidental, situação essa que se pode assim descrever: uma corporação de poetas e escritores especializados há muitos séculos em Formas artísticas crê ser seu dever e estar ao alcance de suas possibilidades atualizar uma Forma Simples, tal como atualiza suas Formas artísticas; uma série de novelistas procura tratar o Conto como uma novela, “encerrá-lo” da mesma maneira, incutir-lhe uma configuração sólida, peculiar e única. Haveria todo um estudo a fazer, e da mais alta importância para a teoria literária, sobre o que pode ocorrer em geral e o que ocorre em particular sempre que determinada Forma Simples se encontra com uma Forma artística; mas esse estudo, que verificaria o que pode resultar de tais cruzamentos, não pode ser levado a cabo neste volume. Podemos apenas dizer aqui que, em tal caso, a Forma Simples rejeita semelhante espécie de acasalamento, opõe-se a que a modele em nesse sentido e pretende manter-se ela própria. Repugnante de tal modo esse encontro, quer ser tão decididamente ela própria que, apesar de todas as transformações e todas as reorganizações, os espíritos lúcidos e capazes de discernir as formas, como Herder ou Grimm, descobrem a natureza híbrida e díspar dessas misturas, apreendem a Forma Simples como tal e acabam por destrinçar as diferentes “vozes do povo”, a “poesia da natureza” ou a “poesia artística”.

Com isto, chegamos à última parte da polémica entre Jacob Grimm e Arnim. Sempre que uma Forma Simples é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até à fixação defini-

tiva que se observa, finalmente, na Forma artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde, por conseguinte, grande parte da sua mobilidade, generalidade e pluralidade. Já vimos isso quando mencionamos as relações existentes entre o Mito e os mitos. É esse o ponto visado por Arnim quando critica Grimm: “Jamais acreditarei que os *Kindermärchen* foram transcritos tal qual os *recebestes*”. À nossa maneira, a coisa expressa-se assim: toda e qualquer atualização se devia da finalidade que a Forma Simples se esforça por alcançar. Grimm respondeu então: “Eis-nos chegados à fidelidade” e usa a metáfora do ovo que se quebra em dois; transposto para a nossa terminologia, isso significa: não se poupa a atualização, mas esta deve ser tal que remeta sempre, o mais diretamente possível, à Forma Simples *qua* Forma Simples e se oriente o menos possível para a solidez, peculiaridade e a unicidade da Forma artística.

Por isso é que Jacob Grimm deixou de ocupar-se do conto, tal como se apresentava na literatura, e foi diretamente ao povo. Seria necessário um estudo especial para estabelecer até que ponto os *Kinder- und Hausmärchen* são “fiéis” e em que medida foram influenciados pelos fenômenos literários do século XVIII. O que é certo, seja qual for a configuração finalmente adotada pelos *Kinder- und Hausmärchen*, é que *Jacob Grimm descobriu o verdadeiro conto como Forma Simples*.

VI

Dissemos que o universo transforma-se no Conto de acordo com um princípio que somente rege e determina essa Forma. Chamamos a tal princípio a “disposição mental”, presente em todas as Formas Simples. Procederemos agora de maneira idêntica para tentar definir a disposição mental própria do Conto.

O Conto tem esta peculiaridade: durante o período em que o vimos opor-se à Novela ou coexistir com ela, seu caráter de narrativa moral foi sublinhado com certa predileção. Não é necessário entrar em detalhes e será bastante recordar que Perrault deu ao seu livro o título de *Contes du temps passé avec des Moralités* [Contos do Passado com Moralidades]; de fato, cada um dos seus contos rematava com uma “moral da história”

em verso e, na Introdução, ele próprio disse: “Em todos eles a virtude é recompensada e o vício punido. Tendem todos a mostrar a vantagem que existe em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos os que não o são... Por muito frívolas e estranhas que estas fábulas sejam em suas aventuras, é certo que estimulam nas crianças o desejo de se assemelharem aos que elas vêem tornar-se felizes e, ao mesmo tempo, o temor de que lhe ocorram os infortúnios com que os perversos foram punidos por suas maldades... São estas as sementes que se lançam, que no começo apenas produzem movimentos de alegria e de tristeza mas não tardarão muito a frutificar em inclinações para o Bem”.

Para começar, deparamo-nos aí com uma contradição: se as histórias são frívolas, como poderão semear o bom grão na alma da juventude? Se são estranhas ou exóticas, como poderão servir de prova a uma regra de vida solidamente estabelecida? Está claro que, num exame mais atento, observa-se que certas personagens se tornam felizes; mas, quanto a ver que a virtude é premiada e o vício punido, tenho minhas dúvidas. Examinemos *Der Gestiefelte Kater* [O Gato de Botas]. Quem nos diz que o filho do moleiro é decente, refletido, paciente ou trabalhador? É obediente, de fato, pois faz tudo o que o gato lhe ordena. E o gato? Do começo ao fim, ele mente, engana toda a gente e obriga as pessoas a mentirem, pela persuasão ou pela ameaça; e acaba devorando um bruxo que não lhe fizera mal algum ou muito pouco. E a Bela Adormecida, será assim tão virtuosa? E esse príncipe que sem mais nem menos rouba um beijo à jovem adormecida? Quanto ao Chapeuzinho Vermelho e ao Pequeno Polegar, tampouco os considero heróis imaculados da virtude. Reconheça-se, por outro lado, que a malícia do gato ou a frivolidade do príncipe não dão qualquer idéia de imoralidade.

As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação. Por quê? Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer.

Em *Der Gestiefelte Kater* há um filho de moleiro; há dois irmãos que recebem do moleiro uma herança preciosa: o burro e o moinho; ao passo que o moço recebeu apenas um objeto sem

valor: o gato. Este estado de coisas, estes dados iniciais, não são imorais em si mesmos; criam, entretanto, um sentimento de injustiça — injustiça que deve ser reparada. Essa satisfação nos será dada ao longo da narrativa e da seguinte maneira: é justamente o gato, a herança sem valor, que se torna o veículo da reparação e a felicidade do moço desfavorecido acaba por suplantá-lo dos dois irmãos, quando no começo lhes era inferior. Não se trata, é claro, de uma ética no sentido filosófico do termo; em nenhum momento nos é dito quem é virtuoso e quem não é, o que é virtuoso e o que não é; nem mesmo nos é dito se o moleiro, que tratou os dois irmãos mais velhos com maior generosidade que o caçula, é homem ruim ou não; no conto, os dois irmãos não são piores que o terceiro; tudo o que o conto significa, simplesmente, é que o nosso sentimento de justiça foi perturbado por um estado de coisas ou por incidentes, e que uma outra série de incidentes e um acontecimento de natureza peculiar satisfizeram em seguida esse sentimento, voltando tudo ao equilíbrio. De um modo mais brutal, a mesma situação foi tratada em *Aschenbrödel* [A Cinderela], onde uma pobre menina tem de arrostar a perversidade de uma madrasta e de suas duas filhas; mas, uma vez mais, o conto insiste menos sobre a verdadeira ruindade da família do que sobre a injustiça; e a satisfação que se sente no final decorre menos do fato de a jovem receber a recompensa que merece por seu trabalho, sua paciência e sua obediência do que do fato de o acontecimento nos dar o que esperamos e exigimos de um universo justo.

A idéia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental, em nossa opinião, para a forma do conto; ela é a disposição mental específica do conto. Perrault viu muito bem, como tantos outros, que se trata de uma disposição moral, mas não no sentido de uma ética filosófica. Se pensarmos com Kant que a ética responde à pergunta “Que devo fazer?” e que o nosso julgamento ético inclui, portanto, uma determinação axiológica dos atos humanos, o conto não tem lugar aí. Mas podemos admitir que, para além dessa ética, existe uma outra que responde à pergunta: “Como devem as coisas acontecer no universo?” e existe um juízo axiológico orientado para o *acontecimento* e não para o *ajuste de contas*; e verifica-se ser este o julgamento ético que a linguagem inculca na forma do conto.

Ao invés da ética filosófica, que é uma ética de ação, chamarei a esta a *ética do acontecimento* ou *moral ingênua*, usando

a palavra *ingênuo* (*naiv*) na mesma acepção em que Schiller falou de uma poesia ingênua (*naiver Dichtung*). O nosso julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva; não é estético, dado que nos fala categoricamente; não é utilitarista nem hedonista, porquanto seu critério não é o útil nem o agradável; é exterior à religião, visto não ser dogmático nem depender de um guia divino; é um julgamento puramente ético, quer dizer, absoluto. Se partirmos desse julgamento para determinar a Forma do Conto, poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão “bons” e “justos” segundo nosso juízo sentimental absoluto.

Neste aspecto, o Conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo. É muito raro que o curso das coisas satisfaça às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja “justo”; logo, o Conto opõe-se ao universo da “realidade”. Entretanto, esse universo da realidade não é aquele onde se reconhece nas coisas um valor essencial universalmente válido; é, antes, o universo em que o acontecimento contraria as exigências da moral ingênua, o universo que experimentamos ingenuamente como imoral. Pode-se dizer que a disposição mental do Conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua.

Esse universo contrário à moralidade ingênua, esse universo “real” e rechaçado, recebe aqui o nome de *trágico*, o que não implica, de modo algum, um juízo estético, mas o julgamento sentimental que nos fala em termos categóricos e apodícticos. O trágico acontece, de acordo com uma fórmula sucinta mas inteiramente correta, quando o que deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser. Segundo a nossa fórmula, o trágico é a resistência de um universo sentido como contrário às exigências da nossa ética ingênua em face do acontecimento.

Podemos esperar, agora, que dessa dupla tendência em curso nesta disposição mental resultem duas formas: a par de uma forma em que o curso das coisas obedece a uma ordem tal que elas satisfazem inteiramente às exigências da moral ingênua, deveremos encontrar outra forma em que se cristalice o universo inge-

nuamente imoral do trágico; em poucas palavras, deverá existir um anticonto. E ele existe, de fato. Tomemos, por exemplo, a história do príncipe e da princesa que não podem juntar-se porque os separa um rio demasiado profundo, ou a história de Píramo, Tisbé e o leão, e teremos diante de nós a atualização clara dessa Forma Simples. Tais histórias correspondem ao universo do trágico e o curso trágico das coisas nelas se sintetiza num gesto verbal que é “um rio demasiado profundo” ou “o leão”, gesto verbal que comporta em si mesmo a separação e a morte. Seria fácil encontrar grande número desses anticontos ou, se quisermos empregar uma *contradictio in adjecto*, esses “contos trágicos”. Tenho a impressão de que eles são muito freqüentes na Antiguidade e abundam em céltico. Essa forma não foi reconhecida como tal e, por conseguinte, não tem nome; com efeito, ela misturou-se em geral às Formas artísticas, na época moderna (como já se vê nos nossos dois exemplos) e só a conhecemos em suas atualizações; por seu lado, a outra forma, aquela que resulta da disposição da moral ingênua e realiza igualmente todo o seu efeito, com sua dupla orientação, rechaçou a forma que agia numa só direção. Quando chegarmos às Formas artísticas, veremos toda a importância de que se reveste distinguirmos também o conto trágico como Forma Simples.

A forma do Conto é justamente aquela em que a disposição mental em questão se produz com seus dois efeitos: a forma em que o trágico é, ao mesmo tempo, proposto e abolido. Isto já se percebe na combinação dos incidentes e dos dados. O Conto escolhe, de preferência, os estados e os incidentes que contrariam o nosso sentimento de acontecimento justo; um moço recebe menos em herança que seus irmãos, é menor ou mais tolo que os que o cercam; crianças são abandonadas por seus pais ou maltratadas por uma madrasta; o noivo é separado da sua verdadeira noiva; homens ficam sujeitos a espíritos malfazejos, são forçados a executar tarefas sobre-humanas, sofrem perseguição e têm de fugir; eis outras tantas injustiças que são invariavelmente abolidas no decurso dos acontecimentos e cujo desfecho satisfaz nosso sentimento de acontecimento justo. Sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas estas coisas só aparecem no Conto para que possam ser, pouco a pouco, definitivamente eliminadas e para que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua. Todas as mocinhas pobres acabam por casar com o príncipe que devem desposar, todos os jovens pobres têm sua princesa; e a morte, que significa, em certo sentido, o auge da

imoralidade ingênua, é abolida no Conto: “Se eles não estão mortos, ainda vivem.” Esta construção interna do Conto é que suscitará a satisfação de que falamos há pouco: ao ingressar-se no universo do Conto, aniquila-se o universo de uma realidade tida por imoral.

Tal aniquilamento realiza-se em todos os pormenores. Em primeiro lugar, explica o maravilhoso em que os escritores interessados pelo conto já lhe viam como característica dominante. Quando a realidade, numa disposição mental, é contrária à moralidade ingênua, nenhuma aventura poderá assemelhar-se à realidade, o que dá lugar a um paradoxo que constitui a verdadeira base do Conto: *nesta forma, o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural*. O Conto e a Legenda podem ser comparados nesse aspecto. Na Legenda, o prodígio do milagre era a única confirmação possível de uma virtude que se tornou atuante e objetivada; no Conto, o prodígio do maravilhoso é a única possibilidade que se tem de estarmos seguros de que deixou de existir a imoralidade da realidade. Assim como a Legenda só é compreensível como tal no milagre e este é-lhe elemento necessário e natural, assim também o Conto é incompreensível sem o maravilhoso. Que os andrajes da Cinderela se convertam em roupas opulentas ou que os sete cabritos saiam do ventre do lobo nada tem de maravilhoso; é isso o que se espera aconteça e que se exige dessa forma; o que seria maravilhoso, no contexto dessa forma e, portanto, despido de sentido, seria que tais coisas não acontecessem; o conto e seu universo peculiar perderiam então a validade.

Uma segunda e conhecida propriedade do Conto pode ser explicada do mesmo modo. A ação localiza-se sempre “num país distante, longe, muito longe daqui”, passa-se “há muito, muito tempo”, ou então o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca. Quando o Conto adquire os traços da História — o que acontece às vezes, quando se encontra com a Novela —, perde uma parte de sua força. A localização histórica e o tempo histórico avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível.

O mesmo ocorre com as personagens, que também devem ter essa segurança indeterminada contra a qual se desfaz a realidade imoral. Se o príncipe do Conto tivesse o nome de um príncipe da História, seríamos logo transportados da ética do acontecimento para a ética da ação. Já não perguntaríamos,

“Que acontece então ao príncipe?” mas “Que fez o príncipe?” e começar-se-ia a duvidar da necessidade das coisas. Não é outra a situação daquelas personagens que desempenham papel tão importante que se lhes deve o nome que o Conto recebeu na França e na Inglaterra, por exemplo; refiro-me às fadas e também aos monstros, ogres e bruxas que são sua contrapartida. Todos esses seres são o produto bem claro da disposição mental cujas duas direções encarnam. Monstros, espíritos malignos, ogres e bruxas encarnam a direção trágica; graças aos seus poderes mágicos, as boas fadas e tudo o que a elas se associa são o meio mais seguro de escapar à realidade. Todos esses seres são maravilhosos, nenhum deles é, na verdade, um personagem atuante; são todos os executores do acontecimento ético que uma das duas espécies pode impedir, enquanto que a outra o orienta na direção do nosso julgamento sentimental. Portanto, o Gato de Botas não está diante de um ser que não lhe fez mal algum — ou só um pouco — e que ele mata mediante um ardil; é, antes, o veículo necessário para que a injustiça seja reparada, o animal sem valor que permite ao filho pobre do moleiro receber mais do que aquilo de que o destino o privara, o vencedor de um ser que, por sua natureza, é um obstáculo ao acontecimento justo e à felicidade; não é a ele que pertencem os tesouros do mágico perverso, mas àquele que começara por receber muito pouco.

Examinemos, finalmente, o gesto verbal do Conto. Este gesto manifesta-se de modo tão acentuado, o acontecimento ordena-se nele de maneira tão determinada, que se quis ver nele o verdadeiro “conteúdo” do Conto. Os especialistas do Conto têm extraordinária predileção pelo “motivo” (termo que evitamos pelas razões antes mencionadas) e o hábito de classificar os contos segundo os respectivos “motivos”. Chegaram até a afirmar que o Conto seria, meramente, uma montagem bastante arbitrária de motivos dessa ordem e que era possível decompô-lo em seus motivos para o reconstituir a partir de outros motivos; enfim, que era possível fabricar contos usando os motivos como peças de um mosaico. Não perderemos nosso tempo discutindo tais idéias. O conto é acontecimento, no sentido da moral ingênua; se descartarmos esse acontecimento com o seu princípio trágico, o progresso no sentido da justiça, os obstáculos trágicos e o desfecho ético, restará tão-só um esqueleto despojado de sentido, o qual não poderá proporcionar-nos satisfação moral de espécie alguma e servirá, no máximo, como veículo mnemotécnico

para reconstruir a Forma. Podemos muito bem dizer, em contrapartida, que esse acontecimento, cuja totalidade constitui a forma se divide, por sua vez, em unidades indivisíveis, e que tais unidades, impregnadas e fecundadas pelo todo, são apreendidas como edifícios verbais. Os gestos verbais da Legenda estavam impregnados de virtude e de milagre; os da Saga, de ancestralidade, de parentesco e de tudo o que daí decorre; os do Conto estão pães de trágico e de justiça, na acepção da moral ingênua. Nesse sentido, a injustiça tem por fórmula: *Sê tolo, veste-te de andrajos*; o trágico: *Separa numa noite escura um monte dos cereais mais diversos, faz uma viagem sem fim, combate um monstro*; e a justiça: *receber um tesouro, esposar um príncipe*. Mas, simultaneamente, semelhante gesto verbal está sempre impregnado do poder que aniquila a realidade imoral e, de um modo ou de outro, significa sempre o maravilhoso, assim como o tempo, o lugar e as personagens.

Haverá no Conto um objeto ou um objetivo investido do poder da Forma? Uma vez que o Conto se encontra em oposição ao acontecimento real que habitualmente se observa no universo, seu universo próprio está separado do da realidade de modo muito mais radical que em qualquer outra forma; logo, é bem mais difícil encontrar nele objetos que, investidos do poder do Conto, possam representá-lo no universo concebido como real (e, portanto, reprovado) da mesma maneira que a relíquia representa a Legenda e a runa representa a Adivinha. Creio, entretanto, que existe algo de análogo em certos objetos que o Conto vai buscar à realidade e cuja configuração modifica de acordo com as leis do maravilhoso. A grande abóbora que Cinderela, no conto de Perrault, vai buscar ao jardim e se converte num coche, ou os ratos que ela retira da ratoeira e se transformam em cavalos, ou ainda, em outros contos, a casca de noz que, em vez de uma noz, encerra um magnífico vestido ou uma galinha de ouro com seus pintos — nenhuma destas coisas é por mim classificada entre os gestos verbais e prefiro dizer que a abóbora, os ratos ou a noz continuam sendo objetos reais, embora de tal modo impregnados de maravilhoso e amoldados às necessidades da moral ingênua que a própria realidade deixa de reconhecê-los como coisa sua.

Devo confessar, porém, que não encontrei nome para os objetos dessa espécie.

O CHISTE

I

Para a última Forma que nos falta tratar é inútil indagar se e como ela permanece viva nos tempos atuais: não existe época nem lugar, provavelmente, onde o chiste (*Witz*) não se encontre na existência e na consciência, na vida e na literatura.

Não quero dizer, com isso, que se atribua sempre e em todos os lugares o mesmo valor ao chiste, ao dito de espírito. Em certas épocas, o chiste ganha formas e gêneros artísticos de nível mais elevado, ao passo que, em outras épocas, tem de contentar-se em ser popular, na acepção mais lata do termo. Mas sempre que o chiste é popular, a sua espécie e a sua maneira caracterizam a raça, o povo, o grupo e o tempo donde procede; assim é que podemos distinguir o humor americano do humor inglês, o humor inglês do irlandês e, no que se refere à Alemanha, o chiste berlinense do de Munique — ou ainda o chiste judeu. Do mesmo modo, é impossível confundir o dito de espírito da Antiguidade com o da Idade Média ou o do Renascimento, e o do caçador com o do criminoso. Talvez seja essa a razão pela qual a forma tem tantas denominações e, a par do termo geral, conta com tantas subdivisões. *Witz* é um vocábulo derivado do alto-alemão e, além de gracejo, piada, chiste, dito de espírito, tem ainda outro significado; mas em baixo-alemão e holandês é *grap*, de etimologia incerta; em inglês temos o *joke*, em francês o *bon mot*, em italiano o *scherzo*. Contudo, o alemão possui termos específicos para designar as variedades de *Witz*, como *Kalauer*, proveniente do francês *calembourg* (trocadilho), *Zote*, provavelmente derivada do francês *sotie* (sátira); em inglês há o *pun*, em irlandês o *bull* e assim por diante. O chiste é, por conseguinte, a forma que melhor permite entender como, para uma dada disposição mental, uma Forma se

atualiza de modos diferentes, segundo os povos, as épocas e os estilos.

↓ O que nos interessa aqui, porém, não é a diferença, mas a disposição mental em sua totalidade. Começaremos assim por dizer que o Chiste, onde quer que se encontre, é a forma que *desata* coisas, que *desfaz* nós.

↙ Vamos ilustrá-lo com alguns exemplos. Se começarmos pela linguagem, encontraremos aí um modo de gracejar que está muito difundido e a que se dá o nome de jogo de palavras (*Wortspiel*).

↙ Na medida em que a linguagem é um modo de comunicar ou de fazer compreender, torna-se evidente, de antemão, que qualquer parte dela deve ser compreensível. Desde que ela tenha em vista esse resultado, cada forma de linguagem só deve ser empregada, portanto, no seu sentido compreensível. Suponhamos agora que, permanecendo sempre nessa atividade, eu empregue uma palavra em outro sentido, ou que, aparentemente, a empregue num determinado sentido quando, na verdade, a entendo em outro ou, ainda, que eu substitua uma palavra compreensível por outra que tenha o mesmo som mas outro sentido; não é a *ambigüidade* que se obterá então, como vimos no caso da linguagem especial da Adivinha, mas o *duplo sentido*, isto é, abole-se a intenção de comunicação lingüística, a inteligibilidade da linguagem desenlacha-se, a ligação entre o locutor e o seu ouvinte é momentaneamente desfeita. Esse desenlace é precisamente o que o jogo de palavras pretende alcançar.

Por ocasião de uma epidemia, pediram a um francês que fizesse um jogo de palavras e ele respondeu: "*Je ne fais pas un jeu de maux.*" Substituindo *mots*, "palavras", por *maux*, um homônimo de sentido diferente, ele aboliu uma condição necessária a toda e qualquer conversação: que a pergunta e a resposta se refiram, necessariamente, à mesma realidade fatural. E assim ocorreu o duplo sentido. Mas ele fez ainda mais: ao assinalar ao seu interlocutor que não se deve brincar com coisas sérias, desenvolveu numa frase todo o conceito do *jeu de mots*, o jogo de palavras.

Um alemão do norte entra num grande armazém saxônio, num dia de inverno em que fazia muito frio, e pede ao vendedor um gorro de lã (*Ohrwärmer*); após um instante de reflexão, o vendedor (que entendera *Würmer*, verme da terra) respondeu: "Seção de Jardinagem". Trata-se novamente do duplo sentido, provocado pelo fato de o saxônio e o alemão do norte não se

"compreenderem". Mas também aqui o desenlace vai mais longe: o que se verifica, em primeiro lugar, é o fato de uma deformação dialetal levar duas pessoas que falam a mesma língua a compreender duas coisas diferentes com os mesmos sons; em segundo lugar, a convicção do vendedor de nas prateleiras da seção de jardinagem existir o artigo procurado pelo freguês.

Vê-se que um simples chiste já envolve uma construção complicada. Mas cada elemento dessa construção tende sempre para o mesmo fim: desatar os laços, desfazer os nós.

Os recursos de que a linguagem dispõe para desatar são tão numerosos quantos os que existem para atar. Cada maneira de apreender um conteúdo material na linguagem e toda forma lingüística dele decorrente possuem seu antípoda cômico no chiste. Basta tirar partido do concreto, quando se utilize uma abstração, ou retornar ao sentido literal, quando se trate de sentido figurado, para que se obtenha esse desenlace espirituoso.

O que é possível para a linguagem em si também se aplica à lógica. Todo o processo intelectual, todas as condições, princípios, leis e normas do pensamento exato podem sofrer um desenlace espontâneo. Bastará, para tanto, interromper uma sucessão, substituir um membro por outro, saltar de uma lógica para outra, e obter-se-á um resultado que adquire a forma espiritualosa em virtude do seu caráter de contra-senso, de contradição, de imprevisto.

Um grego sonha ter passado a noite com uma célebre cortesã e vai contar seu sonho na praça pública. A cortesã ouve-o e exige ser paga. O caso chega à justiça. O juiz ordena ao homem que coloque o dinheiro sobre uma mesa, manda vir um espelho e autoriza a cortesã a apanhar o reflexo do dinheiro em pagamento dos prazeres imaginados em sonho. Esta lógica possui o seu equivalente na história do viajante que trouxe do Egito um mangusto empalhado para exterminar as serpentes que seu irmão de Berlim acreditava ver durante suas crises de *delirium tremens*. "Mas isso não é um mangusto de verdade!" objetaram. "Exato, — respondeu o nosso homem, — mas as serpentes também não são".

O mesmo se passa no terreno da ética. Vejamos a história moralista que todos conhecem: Um homem está sentado sob um frondoso carvalho e reflete profundamente sobre esta pergunta: Por que o carvalho dá frutos tão minúsculos, ao passo que as grandes e belas abóboras de minha horta crescem em pés tão

mesquinhos? E conclui que a natureza e a criação não sabem o que fazem. Mas, nesse instante, cai-lhe uma bolota na cabeça; faz-se luz em sua mente, as dúvidas e reflexões dissipam-se e o homem regozija-se com o fato de não crescerem abóboras nos carvalhos. Em minha opinião, esta história possui, inegavelmente, um aspecto sério; mas também é indiscutível que se vislumbra nela algumas falhas, algo que destoa do conjunto. E é motivo de satisfação ver o aspecto zombeteiro apossar-se da história a partir de suas falhas, utilizando o que destoa para aniquilar o elemento ético do episódio ou a satisfação moral que nos poderia proporcionar. Eis, de fato, como o chiste se apresenta: Numa bela tarde de verão, um padre passeia pelo campo, de cabeça descoberta, absorvido em meditações devotas sobre as maravilhas da criação. Nisto um pardal suja-lhe a careca. O padre junta as mãos e ergue-as ao céu, dizendo: "Rendo-te graças, Senhor, por não teres dado asas às vacas". Aqui, todos os laços são desatados. As dúvidas de um coração profano são substituídas pelas certezas de uma alma sacerdotal. Em vez de dois frutos comparáveis — a bolota e a abóbora — temos dois animais de impossível comparação — a vaca e o pardal. O chiste recorre igualmente à inconveniência; se o absurdo significa que a lógica filosófica é desfeita, a inconveniência significa o desenlace das regras prescritas pela moral prática, pelos bons costumes e pelas conveniências sociais.

Se desenvolvermos esta análise, observaremos que o chiste não desfaz apenas os nós da linguagem, da lógica, da ética e das coisas semelhantes, mas também tudo aquilo a que chamamos, ao longo deste livro, Forma Simples. Vejamos esta adivinha: "Debaixo de uma ameixeira vê-se algo azul com um caroço dentro. O que é?" Se nos responderem "Uma ameixa" dizemos: "É um marinheiro todo de azul que engoliu um caroço"; mas se o interlocutor conhece a solução do marinheiro, responderemos: "Nada disso, é apenas uma ameixa". Desfazemos desse modo a forma Adivinha, a qual assenta no fato de que uma adivinha pode ser adivinha, o que deixou de acontecer no caso. Se transformarmos a locução "Aprende a sofrer sem gemer" em "Aprende a gemer sem sofrer", desfaz-se a experiência que se cristalizou nessa locução. E na história da Palha, da Brasa e da Fava, em que o universo era abordado com uma pseudoquestão, vimos que a forma do Mito se desenlaçava e corria o perigo de transformar-se em gracejo. Poderíamos passar em revista todas

as Formas Simples e veríamos que o dito de espírito pode sempre desfazê-las.

O chiste encontra-se em todos os domínios, com seus exa-geros para cima e para baixo, suas transposições, sua capacidade de inverter o sentido das coisas. Os processos que emprega são inúmeros porque, repita-se, são tão numerosos quanto os recursos que a linguagem, a lógica, a ética ou as Formas Simples empregam para atingir seus objetivos e dar às coisas uma ligação coerente. Todas as ligações que elas pretendem estabelecer podem ser desfeitas, em certas condições e em certos pontos, e adotar a forma do Chiste.

II

À disposição mental que gera o Chiste dá-se habitualmente um nome derivado do grego: o *cômico*. Farei aqui a mesma coisa, mas com uma restrição: existe uma estética filosófica decorrente, primordialmente, de Formas artísticas e que se interessou tanto pelo conceito de trágico como pelo de cômico; chegou, assim, a certos resultados e a certas definições, e proclamou até que o cômico é "um valor estranho à Estética". Em relação a esses trabalhos, a nossa tarefa é e continuará a ser morfológica; mantivemo-nos constantemente distanciados da Estética e pretendemos manter aqui esse distanciamento; não nos interessam as relações que possam ter na Estética ou nas Formas artísticas o cômico e o trágico, o sublime, o característico ou o belo. Entendemos aqui o cômico da mesma maneira que entendemos o trágico no Conto, isto é, como uma disposição mental de que resulta uma Forma Simples.

Se, entretanto, empregamos a palavra cômico para designar tudo o que apreciamos até agora, trata-se já de algo negativo, segundo nos parece. Referimo-nos constantemente a nós que se desfazem; vimos existir uma linguagem, uma lógica, uma ética, uma Forma Simples que se desfaz. Já não é como no Conto, onde um universo tido por imoral era recriado para ser depois destruído em seu plano trágico; era preciso ainda que existisse algo, que houvesse alguma coisa para ser em seguida arrebatada e desfeita pelo Chiste.

Põe-se então a questão de saber se e em que medida essa mentalidade que desfaz será capaz de criar uma nova Forma ou, ainda, se e em que medida o que é desfeito permanece idêntico a si mesmo, apesar dessa abdicação. Questão que pode ser formulada de outra maneira: O cômico constituirá, à semelhança das outras Formas Simples, um universo fechado que lhe é próprio, ou limitar-se-á a fornecer o avesso de um outro universo desfeito por essa inversão?

Alguns exemplos elucidarão o significado morfológico da questão; recorde-se o que dissemos na introdução a respeito de criação e de elaboração.

Eis um recipiente que não tem fundo; portanto, não satisfaz ao conceito de recipiente nem, como objeto, ao que se exige de um recipiente. Entretanto, é óbvio que não deixa de ser um recipiente quanto à Forma. Poderíamos chamar-lhe um "recipiente precedido do sinal menos". Ainda que se concluísse ser possível utilizar tal recipiente sem fundo, por exemplo, para quebrar a cabeça de um inimigo, e ainda que, nesse estado particular, lhe fosse dada semelhante finalidade, como a de um canecão bávaro, seria preciso dizer que o recipiente continuava a ser um recipiente, embora tivesse servido de arma. Tomemos, em contrapartida, uma tripa de gato ou de carneiro, preparemo-la e estiquemo-la num arco para arremessar flechas ou, numa caixa de ressonância, para emitir sons; neste caso, já não se pode ligar a tripa assim transformada à noção ou ao objeto "tripa"; ela converteu-se em *corda* e é impossível conceber a corda como uma tripa precedida do sinal menos.

Em relação ao cômico, a nossa questão pode, de momento, ser formulada da seguinte maneira: aquilo que o desenlace transforma em Chiste é um recipiente sem fundo ou uma corda? E ainda: o que se torna cômico é a coisa precedida do sinal negativo ou uma outra coisa criada pelo cômico?

Para poder chegar a uma decisão, devemos falar primeiro da *intenção* do cômico e do chiste.

Como temos no Chiste um meio de desenlaçar as coisas, é óbvio que nos empenhamos em empregar esse recurso sempre que deparamos algo que é lamentado, condenado, reprovado ou, para empregar um termo genérico, algo repreensível. Contudo, o Chiste não sabe transformar ou desenlaçar tudo o que seja repreensível. Vimos, na história do padre e no jogo de palavras "*mot-maux*", que tinha de haver no objeto a desenlaçar algo que

destoasse, que contivesse em si o começo ou o núcleo de um desenlace, e a que chamaremos uma *insuficiência*, condição necessária para que se possa desfazer, pelo cômico, o objeto repreensível ou toda e qualquer construção; portanto, a insuficiência desse objeto e dessa construção. Acrescente-se ainda que as noções de repreensível e de insuficiência não se confundem necessariamente, ainda que possam muito bem confundir-se em algumas ocasiões, de modo tal que a insuficiência acabe por satisfazer às necessidades de um desenlace cômico.

Na medida em que se esforce por desfazer o repreensível a partir de sua insuficiência, ou a insuficiência a partir dela mesma, o chiste recebe o nome de *zombaria*.

III

Segundo a distância seja maior ou menor entre o objeto repreensível desfeito pela zombaria e o zombador que o desfaz, distinguimos entre duas formas, a saber, a *sátira* e a *ironia*.

A sátira é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão.

A ironia, por sua vez, troça do que repreende, mas sem opor-se-lhe, manifestando antes simpatia, compreensão e espírito de participação. Por isso é que ela se caracteriza pelo sentido de solidariedade. O trocista tem em comum com o objeto de sua troça o fato de ser afetado por aquilo de que zomba; ele próprio o conhece, mas reconhecendo a sua insuficiência, e mostra-o a quem não parece conhecê-lo. É essa a razão por que a solidariedade tem aqui significado mais profundo. Sente-se, na ironia, um pouco da intimidade e da familiaridade entre o superior e o inferior. É justamente nessa solidariedade que reside o imenso valor pedagógico da ironia.

A sátira destrói, a ironia ensina.

Como, entretanto, tem-se consciência de conhecer o objeto de que se zomba e de ser-se, em parte, formado por ele, é possível, na ironia, ligar ao cômico todos os matizes que vão da melan-

colia ao sofrimento e à dor. O azedume da sátira visa o seu objeto; o azedume da ironia resume-se em encontrar em nós o que censuramos em outrem.

Por outro lado, a afinidade entre o zombador e o objeto de sua zombaria pode levá-los a uma identificação mútua cada vez maior. Como a ironia a si mesma se atinge e se desenlaça, acontece que ela também se satisfaz consigo ou se consolida em si.

As espirais e sinuosidades da ironia são, pois, um dos ápices que a Forma do cômico pode atingir. Temos um exemplo desses caminhos sedutores, mas penosos para quem os quer percorrer na primeira parte, no *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdão; a segunda parte, muito menos profunda, dá-nos um bom exemplo de sátira.

O uso comum confunde amiúde sátira e ironia. Isso nada tem de surpreendente, pois algumas obras-primas artísticas principiam como sátira para acabar na ironia; depois de julgar-se primeiro diante do objetivo de sua zombaria, depois de ter alimentado a esperança de o desfazer sem compaixão, o poeta acaba por perceber até que ponto está próximo do objeto de sua zombaria, até que ponto com seus golpes se atinge a si mesmo. Pense-se em Cervantes e no *Don Quixote*. Em outras obras de arte, as duas formas estão em vizinhança constante e tem-se a impressão de que o desenlace da ironia e o da sátira se perseguem mutuamente; penso em Ariosto, em Rabelais e em tantos dos grandes românticos alemães.

Esses autores levam-nos, porém, para fora do domínio das Formas Simples da literatura e fazem-nos ingressar no das Formas artísticas, o que não está em nossa intenção.

Foi-nos permitido observar, pelo menos, que a ironia, que produz a zombaria partindo dos elementos que o zombador tem em comum com o objeto insuficiente, aponta-nos uma outra direção. Vê-se agora que a intenção do chiste ou do cômico pode ser mais profunda que o simples desenlace daquilo que se repreende ou reprova; e que essa Forma nem sempre significa uma simples zombaria.

A vida e o pensamento desenrolam-se numa tensão constante. Tensão que está dentro de nós e fora de nós. Cada vez que essa tensão e contenção ameaçam converter-se em hipertensão, procuramos diminuí-la, descarregá-la. Um dos meios — às vezes o único, freqüentemente o melhor — de passar da tensão à distinção, ao relaxamento, ainda é o chiste. Na medida em

que tenha o propósito de descarregar uma tensão, o cômico não se opõe ao repreensível ou ao insuficiente, mas ao severo, ao austero. E o que é a severidade, a austeridade, senão uma rigidez, uma firmeza, algo extremamente rigoroso? Sublinhe-se que o adjetivo alemão *streng* [severo, rígido] tem a mesma raiz do substantivo *Strang* [corda] e do verbo (*sich*) *anstrengen* [fazer um esforço, ficar tenso]; é uma família etimológica que compreende, além de outras, a palavra latina *stringo*, a palavra grega *στραγγάλη* [e a palavra portuguesa “estrangular”, por exemplo]. Podemos deduzir o significado de todos estes vocábulos da corda que se torce e que se distende, ganhando em resistência e rigidez. O rigor não é repreensível nem insuficiente *per se*; pelo contrário, como já dissemos, é até uma das condições necessárias à vida e ao pensamento. Entretanto, cumpre que possamos abolir a severidade ou livrarmo-nos dela, nem que seja para poder usá-la onde fizer mais falta. Certos escritores do Renascimento que se interessaram pelo gracejo e a facécia falam-nos, a esse respeito, de *relaxatio animi*, de relaxamento do espírito. De fato, o gracejo fornece ao espírito um meio de libertar-se momentaneamente de si mesmo, quando o deseje.

Na medida em que o cômico e o chiste pretendam desanuviar uma tensão na vida e no pensamento, libertar o espírito, já não se lhes pode dar o nome de zombaria e é preferível falar de *gracejo*. O gracejo substitui a zombaria quando o cômico já não se refere a um caso particular, mas a um estado geral. A razão fundamental dessa substituição é que o aspecto negativo — por nós inicialmente associado à zombaria — deixa de existir no gracejo. Ora, a libertação do espírito provocada pelo relaxamento ou pela supressão de uma tensão, de modo nenhum significa negar um estado de tensão ou de aprisionamento; significa, antes, a liberdade em sentido positivo. Sentimos até que ponto a libertação pode assinalar uma liberdade toda vez que o cômico nos livra das tensões mais rigorosas da fadiga ou do dilema.

Separadas as duas intenções do cômico, a de zombaria e a de gracejo, devemos acrescentar de imediato que a forma do Chiste significa uma unidade dualista em que se incluem, simultaneamente, a comunicação e a reunião. Cada chiste, sem exceção, efetua ao mesmo tempo uma dupla tarefa: desfaz um edifício insuficiente e desfoga uma tensão. Mesmo quando um chiste tenha a finalidade de desfazer uma realidade repreensível num caso individual, a conseqüência disso é libertar-nos de uma ten

colia ao sofrimento e à dor. O azedume da sátira visa o seu objeto; o azedume da ironia resume-se em encontrar em nós o que censuramos em outrem.

Por outro lado, a afinidade entre o zombador e o objeto de sua zombaria pode levá-los a uma identificação mútua cada vez maior. Como a ironia a si mesma se atinge e se desenlaça, acontece que ela também se satisfaz consigo ou se consolida em si.

As espiriais e sinuosidades da ironia são, pois, um dos ápices que a Forma do cômico pode atingir. Temos um exemplo desses caminhos sedutores, mas penosos para quem os quer percorrer na primeira parte, no *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdão; a segunda parte, muito menos profunda, dá-nos um bom exemplo de sátira.

O uso comum confunde amiúde sátira e ironia. Isso nada tem de surpreendente, pois algumas obras-primas artísticas principiam como sátira para acabar na ironia; depois de julgar-se primeiro diante do objetivo de sua zombaria, depois de ter alimentado a esperança de o desfazer sem compaixão, o poeta acaba por perceber até que ponto está próximo do objeto de sua zombaria, até que ponto com seus golpes se atinge a si mesmo. Pense-se em Cervantes e no *Don Quixote*. Em outras obras de arte, as duas formas estão em vizinhança constante e tem-se a impressão de que o desenlace da ironia e o da sátira se perseguem mutuamente; penso em Ariosto, em Rabelais e em tantos dos grandes românticos alemães.

Esses autores levam-nos, porém, para fora do domínio das Formas Simples da literatura e fazem-nos ingressar no das Formas artísticas, o que não está em nossa intenção.

Foi-nos permitido observar, pelo menos, que a ironia, que produz a zombaria partindo dos elementos que o zombador tem em comum com o objeto insuficiente, aponta-nos uma outra direção. Vê-se agora que a intenção do chiste ou do cômico pode ser mais profunda que o simples desenlace daquilo que se repreende ou reprova; e que essa Forma nem sempre significa uma simples zombaria.

A vida e o pensamento desenrolam-se numa tensão constante. Tensão que está dentro de nós e fora de nós. Cada vez que essa tensão e contenção ameaçam converter-se em hipertensão, procuramos diminuí-la, descarregá-la. Um dos meios — às vezes o único, freqüentemente o melhor — de passar da tensão à distinção, ao relaxamento, ainda é o chiste. Na medida em

que tenha o propósito de descarregar uma tensão, o cômico não se opõe ao repreensível ou ao insuficiente, mas ao severo, ao austero. E o que é a severidade, a austeridade, senão uma rigidez, uma firmeza, algo extremamente rigoroso? Sublinhe-se que o adjetivo alemão *streng* [severo, rígido] tem a mesma raiz do substantivo *Strang* [corda] e do verbo (*sich*) *anstrengen* [fazer um esforço, ficar tenso]; é uma família etimológica que compreende, além de outras, a palavra latina *stringo*, a palavra grega *στραγγάλη* [e a palavra portuguesa “estrangular”, por exemplo]. Podemos deduzir o significado de todos estes vocábulos da corda que se torce e que se distende, ganhando em resistência e rigidez. O rigor não é repreensível nem insuficiente *per se*; pelo contrário, como já dissemos, é até uma das condições necessárias à vida e ao pensamento. Entretanto, cumpre que possamos abolir a severidade ou livrarmo-nos dela, nem que seja para poder usá-la onde fizer mais falta. Certos escritores do Renascimento que se interessaram pelo gracejo e a facécia falam-nos, a esse respeito, de *relaxatio animi*, de relaxamento do espírito. De fato, o gracejo fornece ao espírito um meio de libertar-se momentaneamente de si mesmo, quando o deseje.

Na medida em que o cômico e o chiste pretendam desanuviar uma tensão na vida e no pensamento, libertar o espírito, já não se lhes pode dar o nome de zombaria e é preferível falar de *gracejo*. O gracejo substitui a zombaria quando o cômico já não se refere a um caso particular, mas a um estado geral. A razão fundamental dessa substituição é que o aspecto negativo — por nós inicialmente associado à zombaria — deixa de existir no gracejo. Ora, a libertação do espírito provocada pelo relaxamento ou pela supressão de uma tensão, de modo nenhum significa negar um estado de tensão ou de aprisionamento; significa, antes, a liberdade em sentido positivo. Sentimos até que ponto a libertação pode assinalar uma liberdade toda vez que o cômico nos livra das tensões mais rigorosas da fadiga ou do dilema.

Separadas as duas intenções do cômico, a de zombaria e a de gracejo, devemos acrescentar de imediato que a forma do Chiste significa uma unidade dualista em que se incluem, simultaneamente, a comunicação e a reunião. Cada chiste, sem exceção, efetua ao mesmo tempo uma dupla tarefa: desfaz um edifício insuficiente e desafoga uma tensão. Mesmo quando um chiste tenha a finalidade de desfazer uma realidade repreensível num caso individual, a consequência disso é libertar-nos de uma ten

são geral. A sátira mais mordente e a ironia mais amarga continuam desempenhando essas duas tarefas; por muito graves que sejam as feridas ou a afronta que se inflige a um inimigo (na sátira) ou a si mesmo (na ironia), ambas liberam o espírito, por outro lado, de uma tensão interior. E, inversamente: mesmo quando se tem a intenção primordial de desfazer uma tensão pelo cômico, o chiste mais inocente parte sempre de um objeto e de um caso particular cuja insuficiência se desata.

Pode-se dizer, sem receio, que o centro de gravidade de cada Chiste oscila mais ou menos para um lado ou para outro. Mas caso falte uma das duas intenções do cômico, o humor perde sua forma. Perde sua mordacidade ou redundante em insulto.

Com tudo isto em vista, poderemos reverter agora à nossa questão: Terá o cômico um universo próprio? Que faz o Chiste daquilo que desfaz? Quais são as relações entre a primeira forma e a segunda?

IV

Se partirmos do conceito de zombaria, poder-se-á ficar com a impressão de que o chiste se contenta em restituir o que repreende, mudando simplesmente de sinal. Certas formas de zombaria — penso na paródia — oferecem uma certa semelhança com a imitação. Elas repetem aquilo de que zombam, mas sublinhando, pelo cômico, o que continha os germes de um desenlace; repetem-no de uma maneira que o desfaz como um todo. Havia repetição no gracejo do francês, no juiz grego, no padre e, se buscarmos em outras direções, não será difícil fazer piadas análogas. Assim, na medida em que o Chiste desate um caso individual na linguagem, na lógica, na ética ou em qualquer outro lado, partindo de uma insuficiência; na medida em que se mantenha nos limites da zombaria, podemos-lo definir como uma repetição com mudança de sinal.

Também vimos, todavia, que o Chiste acarreta um outro efeito; que além da sua intenção particular existe uma intenção geral — a de libertar o espírito pela descarga de uma tensão. É ainda que a liberdade de espírito não seja a negação do seu aprisionamento, mas um estado intrinsecamente positivo; ainda que o Chiste não seja apenas uma forma de repetição de uma

outra forma, mudado seu sinal, será também, ao mesmo tempo e sempre, uma forma que cria de maneira autônoma, em virtude da sua dupla função.

Esse fenômeno é observado de modo particularmente claro nos chistes espontâneos que são produzidos por personagens e figuras autônomas, de contornos bem definidos, a partir dos defeitos e fraquezas de certos meios ou de um tipo de homem determinado; penso nos chistes dedicados ao caçador, ao janota, à cozinheira, ao sargento, ao boa-vida, ao príncipe de opereta, ao novo-rico, ao avarento, ao ébrio, ao mestre-escola, ao calouro etc. e a que as modernas revistas humorísticas são tão afeiçoadas quanto as farsas do passado. A sua comicidade nasce manifestamente da zombaria. Partindo de uma insuficiência, trata de desfazer o elemento mais ou menos repreensível que se prende a cada uma das personagens. Mas tal comicidade é, ao mesmo tempo, gracejo e, neste aspecto, consegue transformar e até resumir as mesmas personagens em formas elementares acentuadamente individualizadas. Zombava-se do caçador, o gracejo fez dele o Barão de Münchhausen; as insuficiências do príncipe de opereta proporcionaram ao espírito que se distende os contornos bem delineados do Serenissimus; enfim, Madame Sans-Gêne consola-nos dos defeitos que nos irritam nos novos ricos.

Essas individualidades novas, divertidas e inteiramente autônomas têm tamanha força que são capazes de atrair para elas todas as zombarias e todos os chistes que tiveram, no passado, a mesma intenção e apontaram na mesma direção, referindo-se-lhes todos de uma nova maneira. Converteram-se, pois, em pólos magnéticos, até que uma nova época os desfaça e substitua.

Cada chiste faz a mesma coisa em menor escala: começa por desfazer o que é repreensível; parte, pois, do negativo, para tornar-se em seguida aquilo que, por sua vez, ata todos os fios, graças à liberdade concedida ao nosso espírito para o desenlace de uma tensão, e cria, finalmente, um universo positivo que lhe é próprio. Esse universo do Chiste só pode ser entendido como um todo na unidade dualista da zombaria e do gracejo. Para defini-lo, uma vez mais, diremos que *o universo do cômico é um universo em que todas as coisas se atam, ao desfazerem-se ou ao desatarem-se.*

A comparação com o recipiente sem fundo não foi boa; mas a da tripa e da corda seria melhor? Talvez possamos juntar-lhes uma terceira. Existem substâncias cuja composição é tal que

sofrem transformações químicas e, por um processo de fermentação extremamente complexo, assumem uma forma que lhes muda por completo o efeito; assim é que o suco de uva, o leite, o mel, o arroz ou as batatas dão origem, pela fermentação, a substâncias que excitam e embriagam; do mesmo modo, vemos a fermentação de substâncias espirituosas no cômico criar elementos novos e uma Forma nova que se apresenta com sua natureza própria e uma nova função.

Existem objetos que efetuam um desenlace no sentido da disposição mental própria do Chiste e que, investidos dessa disposição, consubstanciam-lhe a forma como objeto. Quando Hauff introduziu um macaco vestido de homem numa sociedade humana, desfez de maneira literária e numa direção determinada a "humanidade" dessa sociedade. Mas um macaco real não faz a mesma coisa quando, sob o chicote do seu domesticador, se apresenta vestido, bebe por um copo, come num prato, pedala, fuma, em resumo, realiza gestos humanos sob os olhares atônitos da multidão de papalvos? E o retrato do ancestral aristocrático que o novo-rico pendura na sala, no meio de um amontoado de estilos e de épocas, não é a ilustração que desenlacha toda a atitude do arrivista e do novo-rico?

Chamarei *caricaturas* a esses objetos em que o desenlace se faz num único ponto. A caricatura designa, habitualmente, um retrato que ataca um caráter mediante uma reprodução jocosa (*caricato*), sublinhando e exagerando certos traços (*carica*) para tentar deslindar a compleição física e mental do visado. No Chiste, há um objeto que ataca da mesma maneira um caráter, uma compleição, uma situação; investido da disposição mental própria do Chiste, caricatura-os e desintegra-os.

PERSPECTIVAS

Eis, pois, diante de nós, todas aquelas Formas que, como dissemos no começo deste livro, encontram-se "num estado de agregação diferente" do da literatura propriamente dita; Formas que não são abrangidas pelas disciplinas que descrevem a construção de uma obra desde as unidades e as articulações lingüísticas até à composição artística definitiva; e que estão enraizadas tão profundamente na linguagem — um ponto em que nos parece importante insistir — que chegam, aparentemente, a repugnar também a essa eterna consciência da língua que é a escrita.

Vimos que todas essas Formas se realizam tanto na vida como na língua e são percebidas quer no plano da existência quer no da consciência;

vimos que é sempre possível deduzi-las de uma determinada disposição mental;

vimos que é possível conhecê-las como *Puras Formas Simples* e como *Formas Simples atualizadas*, das quais uma *Forma Relativa* acabará por destacar-se;

vimos, finalmente, que cada Forma Simples pode transmitir seu poder a um objeto e que esse objeto é então investido do poder de sua Forma.

Talvez pudéssemos ter apresentado tudo isso de modo mais sistemático, destacado mais nitidamente os elementos comuns a todas as Formas Simples e sua conjunção interna. Mas preferimos destacá-las uma a uma de si mesmas, por assim dizer; deixar cada uma dessas Formas em seu universo próprio, e só assinalar as características gerais que as vinculam entre si quando falam de si mesmas, no decorrer de cada estudo de pormenor. Num trabalho de análise, o perigo consiste em ser levado a uma avaliação falsa das relações existentes entre os termos e a sua totalidade. Realizado o trabalho analítico, é fatal encontrarmo-

-nos sempre diante dos escombros da nossa "bela imagem do universo". Entretanto, se escolhemos este caminho foi porque tínhamos de lutar contra as negligências de um uso que — como os dicionários o demonstram — já não conseguia estabelecer distinções rigorosas entre palavras de significados diferentes; era preciso lutar contra um tipo de pensamento em que os conceitos tinham começado a empalidecer e a definhir. A primeira tarefa, pensamos nós, era separar e delimitar; quanto a compor de acordo com um esquema devidamente ponderado, esta era apenas uma preocupação posterior.

A nossa tarefa seguinte seria, pois, comparar as Formas Simples entre si, num sentido mais profundo, o que exige numerosas condições.

Assinalei freqüentemente, no decurso destes ensaios, que seria preciso atentar para numerosos pontos de desenvolvimento e aprofundar os exames de pormenor. Teria podido fazê-lo mais amiúde e, sem dúvida, deveria tê-lo feito. Em trabalhos como o nosso, sente-se a cada instante o que falta; as lacunas e carências mostram-se a cada passo e, quando se toma uma perspectiva desta ou daquela parte, não há outro remédio senão suspirar e dizer: Isto é apenas um começo; o verdadeiro trabalho começa onde nós paramos.

Para a determinação de nossas Formas, mantivemo-nos num círculo relativamente restrito. Falamos da Antiguidade, da Idade Média e da época contemporânea. Empenhamo-nos em estabelecer que os fenômenos apresentados numa parcela desse período, possivelmente em seu caráter mais acentuado, eram válidos para todo o período, ainda que o seu caráter esteja freqüentemente menos acentuado alhures; em estabelecer também que a disposição mental de que resulta uma Forma está presente em todo o período considerado, ainda que sua ação nem sempre seja tão eficaz. Por outro lado, falamos dos povos da Antiguidade clássica, dos germanos, dos romanos, dos semitas e indianos, e dos povos primitivos, embora mais raramente destes. Assim fazendo, procurávamos igualmente mostrar que as mesmas disposições mentais reinam em toda a parte, daí resultando sempre a mesma forma, cujas realizações só assumem caráter definitivo de acordo com o lugar. Mas a História Universal tem uma duração muito mais vasta e os povos que participam dessa História estendem-se por espaços muito maiores que o círculo que poderíamos abranger. Antes de poder falar de presença ininterrupta e universal,

no sentido próprio; antes de poder entender uma disposição em sua universalidade, o que é o sentido e a essência da sua forma — apesar da diferença, em geral, das atualizações de que se parte —, cumpre, antes de mais, ampliar consideravelmente o âmbito de nossas observações no tempo e no espaço.

Não duvidamos das dificuldades que nos esperam nessa ocasião; ela reside na diversidade do caráter das atualizações que acabamos de mencionar.

Para chegar a descobrir e a distinguir cada forma, era preciso passar primeiro pela Forma atualizada. Começamos por encontrar a Forma em sua atualização; daí chegamos à Forma Simples como tal; foi nessa forma que apreendemos a disposição mental. Jacob Grimm tinha provado que isso era possível; enquanto que toda a sua época se tornara incapaz de conhecer a Forma Simples do Conto nas suas atualizações, que se tinham distanciado da forma básica e vinculado a Formas artísticas, Grimm destacou com firmeza essa "produção espontânea" que é específica da Forma Simples. Procuramos seguir o seu exemplo, mas não se deve esquecer que a "descoberta do conto" também principiou num âmbito restrito e inteiramente familiar ao investigador.

Cogitemos agora de épocas mais recuadas ou povos mais distantes, digamos, os egípcios, chineses e ameríndios; aí se coletam atualizações de toda a espécie, observando-as para apurar se confirmam as descobertas feitas em nosso âmbito. A questão consiste, pois, em saber se será sempre possível reconhecer as Formas Simples nessas atualizações tão diferentes das nossas pelas suas características.

Recordemos, por exemplo, o lugar onde encontramos a atualização da Forma Simples que é a *Legenda*: na Vida de Santo medieval, numa parte dos epínícios da Antiguidade, na crônica esportiva da época moderna. Se as atualizações da Forma Simples *Legenda*, na América do Norte e na China, diferir tanto de todas as nossas atualizações quanto a reportagem esportiva difere da Vida do Santo, será certamente desaconselhável verificar a sua identidade.

Se não nos contentarmos com informações superficiais e quisermos chegar a resultados válidos, só nos restará um meio.

Convém repetir: sob o domínio de uma disposição mental determinada, fenômenos da mesma espécie abandonam a diversidade do ser e do acontecimento para se cristalizarem; a lingua-

gem arrebatam-os em seu turbilhão, combina-os, funde-os e dá-lhes nova configuração; essas unidades indecomponíveis, fecundadas e investidas por uma disposição mental, que existem na linguagem, receberam o nome de *gestos verbais elementares* e, inversamente, são esses gestos elementares que nos permitem — como unidades verbais investidas do poder de uma disposição mental e, por conseguinte, conhecidas da morfologia — separar e distinguir entre si as Formas Simples.

Além da comparação de todas as Formas Simples como tais, resta-nos uma tarefa, portanto: estudar a atividade, o trabalho e a estrutura dos gestos verbais em cada Forma Simples e comparar, por seu lado, os gestos verbais das diferentes Formas Simples. Fixados os gestos verbais nas línguas de nossa esfera de observação e conhecida a estrutura verbal interna e externa de outras esferas, falta observar se — e em que medida — o gesto verbal funciona nas outras línguas em que acreditamos ter descoberto a sua disposição mental, com modificações e deslocamentos, é certo, mas de modo comparável, pelo menos, no que tange a essa disposição.

No presente livro, pude apenas referir-me por alto a essa indagação. Um estudo conseqüente dos gestos verbais traria, por seu turno, esclarecimentos novos para as relações mútuas das Formas Simples. Acabamos de dizer que talvez seja difícil discernir uma lenda chinesa ou ameríndia como tal, mas pode-se supor que seria possível, em contrapartida, verificar a existência do ditado em chinês ou em algonquim, mesmo conhecendo-se relativamente pouco da estrutura interna e externa dessas línguas. Isto explica-se facilmente. Em linhas gerais, o gesto verbal constitui apenas uma parte da Forma em nossa Legenda. É verdade que essa parte é a que lhe determina a forma, a que lhe encarna a disposição mental e a que nos permite conhecer a legenda como legenda. Mas ocorre, enfim, que em cada gesto verbal existem outras partes que garantem a transição e a ligação sem preencherem a disposição mental e sem serem por esta investidas do mesmo grau de poder que os gestos verbais verdadeiros. Realizamos observações análogas para todas as formas que consistem em narrativas longas e seguidas, como a Saga ou o Conto. Assinalamos, inclusive, a respeito do Caso, que era possível levar a Forma Simples até uma Forma artística, com a ajuda de elementos “permutáveis” de ligação. As diferenças de caráter que percebemos nas diversas atualizações de uma Forma Simples resul-

tam, essencialmente, da mobilidade relativa desses elementos. No Ditado ou Provérbio, o gesto verbal englobava, pelo contrário, toda a forma; ligava-se tão sólida e consistentemente que nem uma só palavra podia ser mudada nela e a construção toda dava quase a impressão de ostentar “o cunho de um caráter individual”. É precisamente isso o que permite conhecer facilmente a locução proverbial.

Será correto ampliar tais observações à nossa Legenda? Será admissível pensar que essas diferenças na atividade do gesto verbal são características das formas como tais? Haverá sempre e em toda a parte elementos de ligação e de transição, na Legenda, entre os gestos verbais, enquanto que o gesto verbal, como tal, apreenderia sempre e em toda a parte a locução proverbial como um todo? Só um estudo ampliado e profundo da atividade, do trabalho e da estrutura do gesto verbal pode fornecer respostas a estas perguntas. Talvez se apure que certas formas são de natureza tal que os gestos verbais constituem, nelas, o fio condutor do sentido que determina sem ambigüidade e ergue um edifício bastante importante, sob a égide de uma disposição mental, ao passo que outras formas teriam por propriedade só poderem realizar-se, como um todo, no próprio gesto verbal. Mas também é possível que todas as Formas Simples só se realizem verdadeira e originariamente no gesto verbal e que os elementos de ligação e de transição tenham vindo juntar-se-lhe, no tocante a algumas dessas formas, durante uma evolução que culmina na Forma artística. No primeiro caso, os elementos de transição e de ligação fazem parte da disposição mental e da Forma Simples; no outro caso, seriam apenas um meio de sua atualização.

Seja como for, a observação das diversas atividades do gesto verbal permitiu-nos, pelo menos, classificar as nossas formas. Segundo os elementos de ligação e de transição existam ou não, e segundo as relações entre esses elementos e os gestos verbais, podemos dividir as formas em: *Grandes Formas* e *Pequenas Formas*, quanto à dimensão; *Formas contínuas* e *Formas fixas*, quanto ao movimento; *Formas abertas* e *Formas fechadas*, quanto à sua orientação para o exterior ou o interior. Suponhamos que os elementos de ligação e de transição façam parte da própria Forma Simples, à semelhança dos gestos verbais; teríamos então uma nova classificação fundamental e, no caso de só participarem

da atualização, essa classificação teria, na pior das hipóteses, a sua importância para tal atualização.

O nosso estudo deve ser reiniciado, pois, ao nível do gesto verbal. E se dele não efetuamos uma enumeração e um reagrupamento superficiais e ineficazes por falta de suficientes conhecimentos lingüísticos — o que não poucas vezes aconteceu nas investigações sobre motivos; se o interpretamos, pelo contrário, no mais profundo sentido lingüístico, como unidades primordiais em que se manifesta uma disposição mental que dá forma às coisas, então o gesto verbal permitir-nos-á reproduzir, uma vez mais, desde o interior, a estrutura que produzimos do exterior.

★

*Este livro foi composto e
impresso pela EDIPE Artes
Gráficas, Rua Domingos
Paiva, 60 — São Paulo.*