

LITERATURA EUROPÉIA E IDADE MÉDIA LATINA

Ernest Robert Curtius



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO**



Minha Impalpável Biblioteca

PRESIDENTE DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
Ernesto Geisel

MINISTRO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
Euro Brandão

LITERATURA EUROPEIA
E
IDADE MÉDIA LATINA

SECRETÁRIO-GERAL DO MINISTÉRIO
DA EDUCAÇÃO E CULTURA

Armando Mendes

DIRETOR DO INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO

Herberto Sales

Curtius, Ernst Robert

C 981 1 Literatura européia e Idade Média latina/Robert, Ernst
Curtius. — 2. ed. — Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
vii, 667 p.

1. Literatura latina medieval. I. Título

CDD — 870.900 3

CDU — 873.3.09

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO

LITERATURA EUROPEIA E IDADE MÉDIA LATINA

POR
ERNST ROBERT CURTIUS

2.ª EDIÇÃO



BRASÍLIA
1979

TÍTULO DO ORIGINAL ALEMÃO

**EUROPÄISCHE LITERATUR UND
LATEINISCHES MITTELALTER**

**Tradução do original alemão por Teodoro Cabral, com a
colaboração de Paulo Rónai. Revisão ortográfica e estilís-
tica por Eduardo Rodrigues. Organização dos trabalhos grá-
ficos por Lélío Landucci.**

DIREITOS DESTA TRADUÇÃO RESERVADOS
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO

BRASÍLIA · BRASIL

A pedido do escritor Augusto Meyer, primeiro e sempre lembrado diretor do Instituto Nacional do Livro, fez o desenhista e pintor Santa Rosa o *ex libris* que por muitos anos haveria de ser o inconfundível sinete das publicações desse órgão ministerial de cultura.

Santa Rosa foi, além de artista plástico, profundo conhecedor das artes gráficas, que para ele também constituíam um campo de criação artística. A seu bom gosto e à sua apurada sensibilidade deve o livro brasileiro toda uma renovação em sua feição gráfica, como objeto — também — de fruição visual.

O *ex libris* das publicações do Instituto Nacional do Livro não foi, porém, uma criação aleatória, um simples jogo de formas, um mero desenho com função decorativa, possivelmente destinado a tornar-se *démodé* com o correr do tempo ao sabor dos caprichos das “novidades”. No momento em que ele é retomado — e isto ocorre quando se reedita uma das publicações mestras do INL, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, de Ernst Robert Curtius — torna-se oportuno esclarecer a origem desse *ex libris*. Origem que não apenas o explica, mas, explicando-o, justifica-o, e lhe dá um irrecusável sentido de permanência.

Quando desenhou os dois escudos pendentes de uma haste, nos quais inscreveu as iniciais do Instituto Nacional do Livro, Santa Rosa, artista inteligente e erudito, quis em verdade associar o *ex libris* do INL à mais antiga marca de impressor que se conhece no mundo.

Douglas C. McMurtie (que até pouco tempo antes de falecer esteve à frente do American Imprints Inventory), em seu clássico trabalho *The Book — The story of printing and bookmaking*⁽¹⁾, que na tradução portuguesa tomou o título *O Livro — Impressão e fabrico*⁽²⁾, escreve:

“A marca de impressor mais antiga de que há notícia é o conhecido escudo ou brasão duplo de Fust e Schoeffer. Apareceu primei-

1) Oxford University Press, Inc. Eighth printing, 1965.

2) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969. (Tiragem de dois mil exemplares.)

ramente em 1457; mas, é curioso dizer-se, encontrou-se apenas num dos exemplares existentes do famoso *Saltério* daquele ano, o da Biblioteca Nacional de Viena. Um dos pequenos enigmas desconcertantes da bibliografia é desconhecer-se a razão porque os impressores não o usaram em todos os exemplares que imprimiram.

O desenho foi a seguir utilizado na Bíblia de Fust e Schoeffer, de 1462.”

Para melhor informação reproduz-se aqui — do livro de Douglas C. McMurtrie — a marca dos impressores Fust e Schoeffer:



HERBERTO SALES
Diretor do Instituto Nacional do Livro

REEDIÇÃO DE CURTIUS

Em 1957 o Instituto Nacional do Livro lançava a edição brasileira, e também a primeira em língua portuguesa, desta obra monumental. Em Literatura Européia e Idade Média Latina culmina o ingente labor filológico e crítico de Ernst Robert Curtius, esse alemão fascinado pelo mundo românico e cuja vida foi dedicada à preservação dos valores culturais do Ocidente.

Considerando a România a alma da Europa, Curtius via na Idade Média Latina o grande crisol do qual surgiram as literaturas ocidentais modernas. Revelar a unidade das tradições culturais do Ocidente, vindas da antiguidade greco-romana e dos séculos XVI e XVII, pareceu a Curtius uma forma de resistir ao caos espiritual instalado em nossa época. Daí porque era culturalística a sua visão da obra literária — embora manejando os instrumentos da filologia, Curtius abrangia na sua investigação todas as províncias do saber humano, convicto de que o estudo da literatura não poderia isolar-se das demais formas do conhecimento humano: filosofia, teologia, história e, inclusive, a psicanálise.

Ele mesmo confessou que muitos problemas com os quais se defrontou teriam permanecido insolutos sem as investigações de C. G. Jung. O seu ângulo era o das Ciências do Espírito, no âmbito das quais a filologia ocupa em relação às criações intelectuais a mesma posição desempenhada pelas matemáticas em face das ciências físicas.

Ernst Robert Curtius nasceu em Thann, na Alsácia, a 14 de abril de 1886, tendo falecido em Roma a 19 de abril de 1956.

Foi professor das Universidades de Marburgo, Heidelberg e Bonn. Da sua bibliografia destacam-se os seguintes títulos: Balzac, Dautscher Geist in Gefahr, Franzoesischer, Geist in neuen Europa, Krtitische Essays zur Europaischen Literatur, Franzoesischen Geist im Zwanzigsten Jahrhundert, Emerson, Essai sur la France, L'Idés de Civilisation dans la Conscience Française, Jaymes Joyce und sein Ulysses, Nationalismus und Kultur e Abandon de la Culture.

São — segundo a melhor critica — modelos de exegese literária os seus ensaios sobre Vergílio, Goethe, Hermann Hesse, Marcel Proust, Paul Valéry, Romain Rolland, a mística francesa, Unamuno, Ortega y Gasset e T. S. Eliot.

Um dos grandes méritos deste livro, ao lado do estudo dos temas exclusivamente literários, é o de mostrar que a Idade Média não foi, como se ensinou durante tanto tempo, um período uniforme, mas uma época contraditória em que couberam sistemas tão diferentes como o de São Tomás de Aquino e o de São Boaventura. Propõe, portanto, Curtius uma “leitura aberta” do Medievo. Ele também nos torna familiares dos dez séculos que se inserem entre a “decadência” da literatura romana e a aparição da Divina Comédia, período em que floresceu uma extraordinária e variadíssima literatura escrita em latim. Analisando um tópico ou uma metáfora, Curtius recompõe a unidade criativa do Ocidente, e eis o que empresta caráter renovador a este livro que coloca em questão problemas fundamentais para a história da literatura e a história das idéias, em resumo: a história do Espírito Ocidental.

HERBERTO SALES
Diretor do Instituto Nacional do Livro

EPIGRAFES

1. πάλαι δὲ τὰ καλὰ ἀνθρώποισι ἐξεύρηται, ἐκ τῶν μαθήσασθαι δεῖ.
HERODOTOS I c. 8
2. πατέρων εὖ χεῖμενα ἔργα. POLYBIOS XV 4, 11
3. ...neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine
litterarum inundata PETRONIUS c. 118
4. Ne tu aliis faciendam trade, factam si quam rem cupis. Sprichwort
5. Guillames dist a ceus qui o lui erent:
"Seignor", fet il, "les bones uevres perent;
Fesom aussi con cil qui bien ovrerent." Les Narbonnais
6. Vielleicht überzeugt man sich bald, dass es keine patriotische Kunst und
patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der
ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwir-
kung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns
vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.
GOETHE, *Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland* (1801)
7. Auch die Zeiten des Verfalls und Untergangs haben ihr heiliges Recht
auf unser Mitgefühl. JACOB BURCKHARDT, *Werke* XIV, 57
8. Absichtslose Wahrnehmung, unscheinbare Anfänge gehen dem ziel-
bewussten Suchen, dem allseitigen Erfassen des Gegenstandes voraus.
Im sprungweisen Durchmessen des Raumes hascht dann der Suchende
nach dem Ziel. Mit einem Schema unfertiger Ansichten über ähnliche
Gegenstände scheint er das Ganze erfassen zu können, ehe Natur und
Teile gekannt sind. Der vorschnellen Meinung folgt die Einsicht des
Irrtums, nur langsam der Entschluss, dem Gegenstand in kleinen und
kleinsten Schritten nahe zu kommen, Teil und Teilchen zu beschauen
und nicht zu ruhen, bis die Überzeugung gewonnen ist, dass sie nur
so und nicht anders aufgefasst werden dürfen.
GRÖBER, *Grundriss der romanischen Philologie* I, 1888, 3
9. On aurait souhaité de n'être pas technique. À l'essai, il est apparu que,
si l'on voulait épargner au lecteur les détails précis, il ne restait que
des généralités vagues, et que toute démonstration manquait.
ANTOINE MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, 1928
10. Un libro de ciencia tiene que ser de ciencia; pero también tiene que ser
un libro. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras*, 1932, 963

GUSTAV GROEBER

[1844-1911]

E ABY WARBURG

[1866-1929]

IN MEMORIAM

PREFÁCIO

Os trabalhos preparatórios para este livro começaram em 1932. Sobre sua origem, informei em 1945, na revista "Die Wandlung" de Heidelberg. Não repito estas linhas, porque o livro foi reformado nos anos de 1946/47. O que tenho agora a acrescentar, está no capítulo 18.

Quando comecei as pesquisas, publicava um panfleto *Deutscher Geist in Gefahr* * (1932). Ele foi dirigido contra o abandono internacional da educação alemã, contra o ódio cultural e seus fundamentos político-sociológicos. O presente livro nasceu do desejo de servir à compreensão da tradição ocidental, na medida em que ela se documenta pela literatura. Não se dirige apenas ao entendido em literatura, mas também aos que se interessam pela literatura como literatura.

Pesquisas especiais encontram-se nos "Excursos".

A literatura científica estrangeira dos anos da guerra e da pós-guerra, não me era acessível, salvo exceções insignificantes. Também a Biblioteca Universitária de Bonn está, desde 1944, em parte inutilizável, em parte destruída pelo fogo, em consequência de um ataque aéreo. Por este motivo, não me era possível comparar certas citações e verificar alguma fonte. Mas, se a literatura é "Fragmento de Fragmentos" (Goethe), deve uma tentativa, como a presente, ainda mais, ter as características do fragmentário.

ERNST ROBERT CURTIUS

Bonn am Rhein, Dezembro 1947

* "Espírito alemão em perigo"

LITERATURA EUROPEIA
E
IDADE MÉDIA LATINA

LITERATURA EUROPÉIA

A CONTAR do século XIX, o conhecimento da Natureza tem feito maiores progressos que em todas as épocas precedentes. Chegam a parecer incomensuráveis, quando comparados aos anteriores. Revolucionaram as condições da existência e abriram novas perspectivas de incalculável alcance. Menos notórios, por menos perceptíveis, os progressos do conhecimento da história não alteram as formas de pensar dos que deles participam. Ampliam e iluminam a consciência. Com o tempo, pode o efeito desse processo influir na solução dos problemas práticos da humanidade. Com efeito, os maiores inimigos do progresso ético-social são a obtusidade e estreiteza da consciência, que concorrem para a manutenção das paixões anti-sociais, tanto quanto a apatia do pensamento, isto é, o princípio do menor esforço mental (*vis inertiae*).

Os progressos do conhecimento da Natureza são verificáveis. Não divergem as opiniões sobre a lei periódica dos elementos químicos. O progresso do conhecimento histórico, ao contrário, só voluntariamente o podemos admitir. Não possui utilidade econômica ou social de importância. Vai, ao demais, de encontro à indiferença ou mesmo à resistência do egoísmo interesseiro, corporificado nas criações do poder.¹ Os representantes do progresso histórico são sempre indivíduos isolados que, em razão de abalos históricos, como guerras e revoluções, são levados a encarar novos problemas.

1. Talvez seja oportuno chamar a atenção para uma advertência do ano de 1926. *A democracia ampla* — escreveu Max Scheler — outrora aliada à indagação livre e à filosofia contra o predomínio do espírito clerical, transforma-se aos poucos no máximo perigo para a liberdade do espírito. O tipo de democracia que, em Atenas, condenou Sócrates e Anaxágoras, ressurgue lentamente no Ocidente e talvez na própria América do Norte. Só a democracia liberal em que predomina o ânimo combativo das "pequenas elites" relativas — já agora os fatos nos ensinam — é uma aliada da ciência e da filosofia. A democracia, que se impôs e se ampliou graças exclusivamente a mulheres e semicrianças, não é amiga, mas inimiga da razão e da ciência. Ela começou entre nós, na Alemanha, com cátedras de filosofia clerical e cátedras social-democráticas animadas de espírito punitivo ("Strafprofessuren"). Mas, esperai! Não tardará a desenvolver-se o processo! (Max Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, 1926, 89-).

Tucídides foi levado à sua obra histórica porque considerava a guerra do Peloponeso a maior de todos os tempos. Agostinho escreveu a *Cidade de Deus*, sob a impressão da conquista de Roma por Alarico. Os escritos político-históricos de Maquiavel refletem as incursões dos franceses na Itália. A revolução de 1789 e as guerras napoleônicas provocaram a filosofia da história de Hegel. A derrota de 1871 seguiu-se a revisão da história da França, por Taine, e à fundação do império dos Hohenzollern as “considerações inatuais” de Nietzsche sobre “Utilidade e desvantagem da história para a vida” — rebate precursor das modernas discussões sobre “historicismo”. O desfecho da primeira guerra mundial criou ambiente, na Alemanha, para a *Decadência do Ocidente* de Spengler. Mais profunda e vasada na filosofia e na teologia alemãs, repleta de história, era a obra inacabada de Ernst Troeltsch *Der Historismus und seine Probleme* (1922). Aí se desenvolvem, de maneira até agora inexcedida, a formação da moderna consciência histórica e seus atuais problemas. A apreciação histórica de todas as riquezas espirituais e valores tradicionais progredira mais na Alemanha do que em outros países. Em Ranke a apreciação histórica entrelaçava-se com o gozo da contemplação estética (*Mitwissenschaft des Alls*). Em Burekhardt também é viva, mas consciente das profundas sombras do quadro. Isso lhe inspirou, ante a degeneração da onipotência estatal, prognósticos que se confirmaram no século XX.

A publicação de documentos originais e as escavações dos séculos XIV e XX forneceram abundante material à ciência da História. Das cavernas do Périgord surgiu a cultura do paleolítico, e das areias do Egito, os papiros. Revelaram-se as antiguidades cretense e hitita da bacia do Mediterrâneo, os tempos primitivos do Egito e dos países do Eufrates, e também culturas exóticas, como a dos maias e a da Índia antiga. De tudo isso, configurou-se a cultura européia como “unidade de sentido”, de cunho próprio, e, com Troeltsch, a discussão do historicismo tornou-se uma característica do “europeísmo”. Ainda que de muitos lados tenha sido o historicismo deplorado como debilitante relativismo ou apreciado cepticamente, com Troeltsch recebeu ele o sinal positivo de um problema a ser resolvido por algumas gerações: *A idéia construtiva significa superar a história pela história e preparar a plataforma da nova criação.*

A primeira guerra mundial demonstrara a crise da cultura européia. Como nascem e decaem as culturas e os organismos históricos que as sustentam? Só uma morfologia comparativa, exata, das culturas pode responder a essa questão. Disso se incumbiu o inglês A. J. Toynbee.² Sua historiologia pode significar, para todas as ciências históricas, uma

2. A. J. Toynbee, *A Study of History*. Vol. 1-3, 1934; 4-6, 1939 (faltam ainda os volumes finais). Resumo: *History. A Study of History by A. J. Toynbee*. Vols. 1-6 abreviados num só volume por D. C. Somervell, 1946.

revisão de princípios e um ampliação de horizonte, que encontram a sua analogia na física atômica. Distingue-se de todas as anteriores filosofias da história pela largueza da intuição e por um empirismo condizente com a melhor tradição inglesa. É isenta de pressuposições dogmáticas, deduzidas de um princípio. Em que consistem os últimos valores integrais do curso da história, que o historiador deve focalizar para obter símbolos³ compreensíveis? (*intelligible fields of study*). Não são Estados, mas “corpos históricos” mais amplos, que Toynbee chama “sociedades” (*societies*) e que podemos denominar culturas. Quantos são? Vinte e um, nem mais, nem menos. Número muito pequeno, realmente, mas que possibilita a comparação. Cada um desses corpos históricos, pelo seu meio físico e histórico e pelo seu desenvolvimento interno, defronta-se com problemas, mediante os quais tem de ser comprovado o seu valor. São provas em que ele medra ou falha. A resposta e a maneira de responder decidem o seu destino. Na Europa, na era, aproximadamente, de 725 a 325, as antigas Cidades-Estados gregas oferecem exemplos de como podem comportar-se diferentes membros do mesmo corpo histórico, em face da mesma situação. O problema comum era a escassez do aprovisionamento de gêneros alimentícios, por causa do aumento da população. Alguns Estados — como Corinto e Cálcis — enveredam pela colonização ultramarina. Esparta satisfaz sua fome de terra com a conquista da vizinha Messênia. Lança-se, destarte, à militarização total de suas formas de vida, o que acarreta a estagnação cultural. Atenas aprimora sua agricultura e produtos manufaturados (cerâmica), para fins de exportação, e cria instituições políticas, que fazem participar do poder as classes surgidas com o novo sistema econômico. Que provações devia Roma suportar? A decisiva foi a guerra de cem anos com Cartago. Depois da primeira guerra púnica, Cartago conquista a Espanha para utilizar-lhe as riquezas do solo, em compensação de seus prejuízos. Roma opõe-lhe resistência, desencadeando-se, assim, a segunda guerra púnica. Após difícil vitória, Roma tem de assegurar a posse da Espanha, mas também de garantir as comunicações terrestres, o que redundou, afinal, na conquista da Gália por César. Por que pararam os romanos no Reno, em vez de penetrar até ao Vístula ou ao Dniester? Porque, na era de Augusto, sua força vital se estiolara por dois séculos de guerras e revoluções. Terminada a segunda guerra púnica, as transformações econômico-sociais tinham constrangido Roma a importar do Oriente multidões de escravos. Formaram estes um “proletariado interno”; arrastando consigo religiões orientais, prepararam o terreno para, sob a forma de “Igreja Universal”, o cristianismo infiltrar-se na estrutura do Estado universal romano. Quando ao corpo histórico greco-romano, em que formam os germanos um “proletariado externo”, sucede, depois

3. No original está *Sinngebilde*, como equivalente ao inglês *intelligible fields of study*, que o Autor dá entre parênteses. (N. do T.)

do “interregno” da invasão dos bárbaros, o novo corpo histórico ocidental, este se concentra em torno da linha Roma — Gália do Norte, retracada por César. Mas os “bárbaros” germânicos tornam-se presa da Igreja, que sobrevivera à fase do Estado universal da cultura antiga. Perdem, dessa maneira, a possibilidade de fornecer ao novo corpo histórico uma contribuição espiritual positiva. Capitulam na situação em que triunfaram sobre a cultura cretense-micênense os imigrantes nórdicos, na península balcânica. Os “aqueus” impuseram a língua grega ao domínio conquistado; os germanos, ao contrário, aprenderam o latim. Para dizer com mais exatidão: no solo da Gália romanizada, os francos abandonaram a sua língua.

Poderão talvez esses indícios proporcionar uma impressão da fecundidade do ponto de vista de Toynbee. Já encerram alguns de seus conceitos fundamentais. Basta dizer o essencial para a sua compreensão. Em Toynbee, as curvas vitais das culturas não se condicionam, como em Spengler, a uma lei fatal de refluxo.⁴ São, na verdade, análogas suas formas de refluxo, porém cada cultura é única em sua espécie, pois tem liberdade de escolha entre diversas maneiras de conduta. Os movimentos culturais podem ser independentes entre si (por exemplo: a cultura dos maias e a da antiga Creta), mas também podem de tal modo entrelaçar-se pela relação de origem, que uma cultura promane da outra. Nessa relação se acham a Antiguidade e o Ocidente, bem como a cultura síria antiga e a arábica, etc. Os diversos movimentos culturais ordenam-se num movimento total, que não se deve conceber como progresso, porém como ascensão. Os corpos culturais e seus membros são configurados na imagem de homens a galgar um escarpado penhasco, no que uns se atrasam, ao passo que outros ascendem cada vez mais alto. Esta ascensão desde o abismo do sub-homem e do homem primitivo em nível estacionário de cultura é um ritmo na pulsação cósmica da vida. Dentro de cada cultura, há uma minoria dirigente que, por atração e irradiação, compõe a maioria a acompanhá-la. Quando lhe desfalece a vitalidade criadora, perde seu mágico poder sobre as massas incapazes de criar. Passa então de minoria criadora a minoria dominante. Isso leva a uma *secessio plebis*, isto é, à formação de proletariado interno e externo e, conseqüentemente, à perda da unidade social.

Os pormenores referidos não podem sequer bosquejar a riqueza e poder iluminativo da obra de Toynbee; menos ainda, a energia mental da composição e da apresentação rigorosa de sua matéria. Mas, a pecar por omissão, parece-me preferível dar uma indicação, embora incompleta, do maior monumento histórico de nossos dias. Tal omissão de uma descoberta científica importa numa concessão à indolência mental científica, e, por conseguinte, em recuar ante uma “prova”, que pertur-

4. *Ablaufgesetz*, no original. (N. do T.)

ba a rotina da repousada administração escolar. A obra de Toynbee representa semelhante prova para a atual ciência da História.

Aludi também a isso, porque o nosso estudo pressupõe uma interpretação histórica da Europa. A Europa é apenas um nome, uma “expressão geográfica” (como dizia, da Itália, Metternich), se não é apenas um conceito histórico. Para tal fim, todavia, de nada serve a história de nossos antiquados livros didáticos. Para eles absolutamente não existe história européia, mas apenas histórias especiais, uma ao lado da outra, de povos e de Estados. A história das “grandes potências” de hoje e de ontem é ensinada em isolamento artificial, do ponto de vista dos mitos e ideologias nacionais. Decompõe-se assim a Europa em áreas ou pedaços de espaço. Pela divisão em Antiguidade, Idade Média e Tempos Modernos, subdivide-se em períodos, ou secções de tempo. Por motivos pedagógicos, essa divisão é necessária, até certo ponto (geralmente desrespeitada na prática). Mas, por motivos pedagógicos, é igualmente necessário reconstituí-la numa vista de conjunto. Para comprovação, basta relancear os olhos pelos nossos programas escolares. O curso de História na escola é sempre o espelho fiel do seu ensino acadêmico. Mas a ciência da História, na Alemanha, desde 1864, impregnou-se de Bismarck e do Império dos Hohenzollern. Decoravam-se os nomes de todos os príncipes eleitores do Brandeburgo. Renunciou a isso a república de Weimar? Ignoro-o. Sei, porém, baseado em seu programa de ensino, como é distribuída, no oitavo ano do ginásio, a história medieval (919-1517). Em primeiro lugar, dezesseis horas de história de imperadores (quatro para os saxônios, cinco para os sálicos, sete para os Staufer). A seguir, quatro horas para as Cruzadas, outro tanto para o “desenvolvimento interno e vida espiritual da Alemanha”. A história alemã da segunda parte da Idade Média (1254-1517) foi contemplada com onze horas. Para a história geral da Idade Média, excluía a Alemanha, ficaram nove horas: uma para a França (987-1515); uma para a Inglaterra (871-1485); uma para a Espanha (711-1516); duas para as descobertas; quatro para a Renascença italiana. Não tem sido diversa a proporção na Inglaterra e na França. Mas a Alemanha passara por uma derrota e uma revolução. Podia ter tirado proveito e reformado o ensino da História... Estamos hoje a ponto de reformar? A europeização do panorama histórico é atualmente uma necessidade política, e não só para a Alemanha.

O novo conhecimento da Natureza e da história do século XX não se digladiam, como sucedia na época da concepção mecânica do mundo. Na ciência da Natureza penetra o conceito da liberdade e ela está de novo aberta às interrogações da religião (Max Plank). A História, por sua vez, volta-se para o problema da origem da cultura. Debruça-se sobre o passado, para as culturas pré-históricas. Compara a duração da história, que nos é acessível, à idade da humanidade e daí infere pontos de partida para o número das culturas humanas a serem discriminadas.

Adquire ainda, com o cotejo das culturas, uma tipologia⁵ dos mitos criados pela humanidade histórica e interpreta-os como símbolos de fenômenos cósmicos. Perscruta a Natureza e a religião.

A convergência do conhecimento da Natureza e da História para uma nova concepção do mundo, "aberta", é o aspecto científico de nosso tempo. Na conclusão de seu *Historismus* traça Troeltsch a tarefa de uma concentração, simplificação e aprofundamento do conteúdo espiritual-cultural que a história do Ocidente nos proporciona e que deve sair do caminho do historicismo com nova harmonia e unificação: *O mais eficaz seria um grande símbolo artístico, como outrora a "Divina Comédia" e mais tarde o "Fausto"...* É notável que também em Toynbee — decerto em sentido inteiramente diverso — aparece a forma poética como conceito-limite do historicismo. Observa ele que ao estado atual de nossos conhecimentos, que mal abraçam seis mil anos de desenvolvimento histórico, se adapta um método de investigação comparativa que, por meio de indução, consegue averiguar a autenticidade. Mas, imaginando-se o período histórico dez ou cem vezes mais longo, é possível o emprego de uma técnica científica. Ela tem de ceder o lugar a uma forma de exposição poética: *it will eventually become patently impossible to employ any technique except that of "fiction"*.

O nosso exame sobre a moderna ciência da História levou-nos ao conceito da poesia no sentido de uma narrativa (*fiction*) criada pela fantasia. Essa é uma fórmula elástica, que compreende a antiga epopéia, o drama e o romance dos tempos antigos e modernos. Mas aí entra também a mitologia grega. Pois, como diz Heródoto, Homero e Hesíodo criaram os deuses gregos. A fantasia criadora, que engendra os mitos, histórias e poemas, é função primitiva da humanidade. Será um fato final, que não se pode decompor? Ou pode o pensamento filosófico esciarcê-lo e enquadrá-lo em nossa compreensão do mundo? Não vejo qual das filosofias autárquicas alemãs do presente possa fazê-lo. Ocupam-se demasiado de si mesmas e das necessidades da "existência", e por isso, não se refere a contribuição histórica, quase nada podem dar ao homem. O único filósofo que apreendeu o problema foi Henri Bergson (1859-1941). Em 1907 interpretara ele (*L'Évolution Créatrice*) o curioso processo no quadro de um *élan vital*. A Natureza procura realizar a vida, que se eleva à consciência. A vida sobe por diferentes caminhos (muitos dos quais verdadeiros becos sem saída) para formas cada vez mais altas. No mundo dos insetos ela atinge até às modalidades sociais entre as formigas e abelhas. Estas trabalham com perfeição porque são guiadas pelo instinto. Mas, por isso, são também imutáveis, estacionárias. Só no homem se realiza a consciência. A força inventiva, que se afirma na criação de novas espécies em todo o domínio da vida, só na humanidade achou

5. *Typik*, no original. (N. do T.)

meio de continuar-se através de indivíduos, aos quais foi concedida inteligência e, com ela, iniciativa, independência e liberdade. O homem cria instrumentos para moldar a matéria. Por isso a sua inteligência se adaptou ao mundo dos corpos sólidos e à esfera do mecanismo com o máximo êxito. Tão segura é, porém, a vida sob a direção do instinto quanto arriscada na esfera da inteligência.⁶ Se não lhe opondes resistência, pode ameaçar tanto a vida do indivíduo como a da sociedade. Curva-se apenas diante dos fatos, isto é, das percepções. Se a Natureza quisesse evitar o perigo da inteligência, deveria produzir percepções e fatos fictícios. Eles agem como alucinações, isto é, apresentam-se como seres reais e podem influenciar a ação. Assim se explica que com a inteligência surja ao mesmo tempo a superstição. "Só os seres inteligentes são supersticiosos". A função fabuladora (*fonction fabulatrice*) foi necessária à vida. Alimenta-se com o resíduo do instinto, que, como uma aura, circunda a inteligência. O instinto não pode intervir imediatamente para proteger a vida. Como a inteligência só reage a imagens de percepção, cria percepções⁷ "imaginárias", que podem aparecer depois como consciência indefinida de um "presente eficaz" (o *numen* dos romanos), em seguida, como espíritos e, só muito mais tarde, como deuses. A mitologia é um produto tardio, e o caminho para o politeísmo é um progresso cultural. A fantasia, fonte de ficção e mitos, tem o sentido de "fabricar" espíritos e deuses.

Não chegaremos a mostrar aqui como a metafísica da religião de Bergson culmina no encontro da mística. Basta a indicação de que também Toynbee (como Plank) se confessa cristão. O conhecimento da Natureza e da História, bem como a Filosofia, sobre a qual acabamos de relancear a vista, embora muito ligeiramente, convergem também para a afirmação do cristianismo.

Para a nossa consideração é de fundamental importância a descoberta da "função de fabular" de Bergson. Pois as tão discutidas relações entre a poesia e a religião são pela primeira vez explicadas compreensivelmente por ela, obtendo-se uma concepção ampla e científica do mundo. Quem repudia a teoria de Bergson, deve substituí-la por outra melhor. Parece-me que só num ponto precisa ser completada. Bergson deriva biologicamente a inteligência e a função de fabular. São aparelhos gerados pela "Vida" ou pela "Natureza", ou pelo "impulso criador" que está na base de ambas. Mas há uma lei geral de que "os mecanismos da natureza humana, em sua fase inicial a serviço da conservação biológica da espécie, são empregados também, no curso da evolução, para fins extrabiológicos e suprabiológicos" (Scheler). À vista e o ouvido

6. O que se segue é conforme a *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*. 1933.

7. Ocasionalmente este mecanismo também ocorre hoje, conforme mostra Bergson, com um exemplo, *op. cit.* pág. 125.

serviam originariamente na luta pela vida. Nas artes plásticas e na música tornaram-se órgãos desinteressados de criação ideal. A inteligência do *homo faber*, forjador de ferramentas, elevou-se à intuição conhecedora do mundo. A função de *fabular* elevou-se da produção de ficções com fins biológicos à criação de deuses e mitos e, finalmente, desligou-se do mundo religioso para libertar-se. É “a faculdade de criar pessoas, cujas histórias nós próprios contamos”.

Ela formou a epopéia de Gilgamesh e o mito da serpente do paraíso, a *Iliada* e a lenda de Édipo, a *Divina Comédia* de Dante e a *Comédia Humana* de Balzac. É a raiz e a fonte inesgotável de toda grande poesia. Grande, nesse sentido, é a poesia que atravessa séculos e milênios. É o horizonte que emoldura o conjunto da literatura européia.

Dedicando-nos a esse tema, não vemos a Europa em sentido espacial, mas em sentido histórico. A “europeização” do panorama histórico, que hoje se reclama, deve também aplicar-se à literatura. Se a Europa é o produto de dois corpos culturais, o antigo mediterrâneo e o moderno ocidental, o mesmo se pode dizer de sua literatura, que só se compreenderá como um todo, reunindo, numa visão de conjunto, os seus dois elementos. Mas, segundo a História da Literatura, consagrada pelo uso, a Europa moderna só começa em 1500. Isso é tão razoável como se, numa descrição do Reno, fosse contemplado apenas o trecho de Mogúncia a Colônia. Naturalmente há também uma história da literatura “medieval”, iniciada por volta do ano 1000; logo, para conservar a mesma comparação, já em Estrasburgo começa a descrição do rio. Onde fica, porém, o período de 400 a 1000? Melhor seria começar já em Basileia... Silencia-se sobre esta época — por uma razão muito simples: a literatura desse milênio é, com poucas exceções, composta em latim. Por quê? Porque, conforme aludimos, Roma assimilou os germanos na figura da Igreja Romana. E temos de remontar mais longe. A literatura da Europa “moderna” de tal modo se entrelaça com a medieval, como se recebera o Reno as águas do Tibre. Stefan George, o último grande poeta franco-renano, sentia-se, por secreta afinidade, pertencente à Germânia romana e ao reino franco-central da Lorena, donde se origina sua família. Em seus obscuros aforismos, evocou visionariamente a memória desse reino no futuro. Ele sacudirá o domínio do Este e do Oeste, da Alemanha e da França:

*Ein fürstlich paar geschwister hielt in frone
Bisher des weiten Innenreiches mitte.
Bald wacht aus dem jahrhundertschlaf das dritte
Auch echte Kind und hebt im Rhein die Krone.⁸*

Quem se acha ligado ao Reno pode sentir ecoar dentro de si o mito do poeta. Apresenta quatro cidades: a *primeira cidade* (Roma), a *cidade*

8. “Até agora, dois príncipes irmãos mantiveram em cativeiro o vasto reino interior. Breve despertará do sono secular um terceiro irmão, também legítimo, que, no Reno, cingirá a coroa.”

de prata (Argentoratum, Estrasburgo), a cidade de ouro (Mogúncia) e a santa (Colônia).⁹ Fala o rio estuante:

*Den eklen schutt von rötél kalk und teer
Spei ich hinaus ins reinigende meer.¹⁰*

O poeta foi advertido por um leitor de que *almagre, cal e alcatrão* correspondiam às cores nacionais da Alemanha imperial. Ele tolerou, sorrindo, a interpretação. Diz o último aforismo do Reno:

*Sprecht von des Festes von des Reiches nâhe
Sprecht erst vom neuen wein im neuen schlauch:
Wenn ganz durch eure seelen dumpf und zûhe
Mein feurig blut sich regt, mein römischer hauch.¹¹*

Os versos estão no livro *Der Siebente Ring*. Ponho ao lado um testemunho do franco-renano Goethe. Informa Sulpiz Boisserée, em 11 de agosto de 1815: *Acentuou-se a predileção de Goethe pelas coisas romanas; certamente ele já viveu no tempo de Adriano. Tudo o que é romano o atrai involuntariamente. Agradam-lhe aquela grande inteligência, aquela ordem em tôdas as coisas: o grego, não tanto.* Cito êste testemunho, porque ele manifesta, de parte da Alemanha outrora pertencente ao "Imperium", um vínculo que não é reflexão sentimental, mas participação na substância. Nesse estado de consciência a História tornou-se atual. Aqui percebemos a Europa.

Já nos referimos ao duplo desmembramento da Europa em nosso ensino escolar da História. Se nos voltamos para a História da Literatura, não se pode sequer falar de subdivisão, pois o que há de fato é só deficiência. Nas lições de História, ao menos ouve o estudante algo sobre Maratona e Canas, sobre Péricles, César e Augusto, antes de ser conduzido de Carlos Magno até ao presente. Mas, que fica sabendo da literatura européia? Deixemos em paz a escola e perguntemos: existe uma ciência da literatura européia e é cultivada nas universidades? Existe, decerto, há meio século, uma "ciência da literatura".¹² Pretende ser

9. *Aurea Magontia* e *Sancta Colonia* nos selos mais antigos dessas cidades.

10. "E cuspirei fora, no mar purificador, o asqueroso entulho de almagre, cal e alcatrão."

11. "Falai na festa do próximo reino... Falai antes no vinho novo em odre novo, quando se agitar, em vossas almas apagadas e duras, o meu sangue ardente, o meu hálito romano."

12. Admitida oficialmente, que eu saiba, pelos *Prinzipien der Literaturwissenschaft* do germanista Ernst Elster (1897). — Não são claras as relações da ciência da literatura com a literatura comparada. Em 1885 Max Koch (1855 a 1931) fundou uma *Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte*. Vejam-se ainda: H. M. Posnett, *Comparative Literature*, Nova Iorque, 1886. — W. Wetz, *Shakespeare vom Standpunkt der Vergleichenden Literaturgeschichte*, 1890. — L. P. Betz, *La Littérature Comparée*, 1900. — Para a crítica: Gröber, *Grundrisse der Romanischen Philologie* I^a, 1904-1906, 181. — F. Baldensperger, *Littérature Comparée. Le mot et la chose*. (*Revue de littérature comparée* I, 1921, 1-29.)

coisa diversa e melhor que a História da Literatura (relação análoga à da “ciência da arte” para a “história da arte”). É desafeiçoada à Filologia. Por outro lado, tenta apoiar-se em outras ciências: na Filosofia (Dilthey, Bergson), na Sociologia, na Psicanálise e sobretudo na História da Arte (Wölfflin). A ciência da literatura, filosofando, examina os problemas literários metafísicos e éticos (como, por exemplo, a morte e o amor). Pretende ser a história do espírito. A diretriz que se apóia na História da Arte opera com o princípio muito duvidoso do “mútuo esclarecimento das artes” e, com isso, gera uma confusão de circunstâncias em que prevalece o diletantismo. Passa, depois, a transpor para a literatura a formação de períodos de História da Arte segundo os estilos que se sucedem. Temos assim os estilos literários românico, gótico, renascentista, barroco, etc., até ao impressionismo e expressionismo. Cada período de estilo, pela “Visão da essência” (*Wesensschau*), é dotado de uma “essência” e comporta um tipo especial de “homem”. O “homem gótico” (ao qual Huizinga acrescentou um comparsa “pré-gótico”) tornou-se muito popular, mas não lhe ficou a dever nada o “homem barroco”. Sobre a “essência” do gótico, do barroco, etc., há opiniões profundas que, naturalmente, são em parte contraditórias. Shakespeare é renascentista ou barroco? Baudelaire é impressionista? George é expressionista? Emprega-se, nesse problema, muita energia mental. Aos períodos de estilo ajuntam-se os “conceitos fundamentais” de Wölfflin. Há forma “aberta” e forma “fechada”. Afinal, o *Fausto* de Goethe é aberto, o de Valéry é fechado? Haverá mesmo, como Karl Joël¹³ procura mostrar com muito espírito e rica intuição histórica, uma série regular de séculos que “encadeiam” e que “libertam” (cada qual dotado de “espírito secular” próprio)? Nos tempos modernos, os séculos pares (os séculos XIV, XVI, XVIII e, segundo todas as aparências, também o XX) “libertam”; os ímpares (XIII, XV, XVII, XIX) “encadeiam”. E assim por diante, *ad infinitum*. Joël era filósofo. Os que se dedicam à Ciência da literatura são em geral germanistas. Conforme mostraremos, a literatura alemã, de todas as chamadas literaturas nacionais, é a menos apropriada como ponto de partida e campo de observação da literatura européia. Será por isso que a ciência da literatura germânica anda tão carecida de apoio? Como todas as modernas correntes da ciência da literatura, também ela, no entanto, faz começar a literatura aproximadamente no ano 1100, porque então floresce o estilo arquitetônico românico. Mas a História da Arte, bem como a Geografia ou a Sociologia, não pode ser considerada uma ciência superior. Já Troeltsch se divertia com os “oniscientes” historiadores da Arte.¹⁴ A moderna ciên-

13. Karl Joël, *Wandlungen der Weltanschauung. Eine Philosophiegeschichte als Geschichtsphilosophie*, 1928.

14. *Der Historismus*, 734. Cf. adiante, pág. 17, nota.

cia da literatura — a dos últimos cinqüenta anos — é um fantasma. Por duas razões revela-se incapaz para a pesquisa científica da literatura européia: estreitamento arbitrário do campo de observação e desconhecimento da estrutura autônoma da literatura.

A extensão da literatura européia no tempo coincide com a da cultura européia; abrange, pois, um período de cerca de vinte e seis séculos (contados de Homero a Goethe). Quem conhece por experiência seis ou sete deles e tem de contentar-se, para o restante, com manuais e obras de consulta, pode comparar-se a um viajante que da Itália conhecesse apenas o trecho que vai dos Alpes ao Arno, e o restante pelo Baedeker. Quem apenas conhece a Idade Média e a Moderna, não chega a conhecer bem nenhuma das duas, pois em seu limitado campo de observação encontra fenômenos como “poesia épica”, “classicismo”, “barroco” (isto é, maneirismo) e muitos outros, cuja história e significação somente se podem compreender através dos períodos antigos da literatura européia. Só verá a literatura européia como um todo, quem conquista o direito de cidadania em todas as suas épocas, de Homero a Goethe. Isso não se conseguiria em nenhum compêndio, dado que existisse algum. Só adquire o direito de cidadania no reino da literatura européia quem demora muitos anos em cada uma de suas províncias, mudando-se muitas vezes de uma para outra. É europeu quem se tornou *civis romanus*. Isso é quase impossível com a divisão da literatura européia em várias filologias estanques. A filologia “clássica” empenha-se na pesquisa, mas raramente, no ensino, vai além da literatura da época de Augusto. As filologias “modernas” trabalham com as modernas “literaturas nacionais” — conceito que só se constituiu depois do despertar das nacionalidades, sob a pressão do superestado napoleônico, sendo, pois, muito condicionado ao tempo, impedindo a vista do conjunto. Contudo, nas últimas quatro ou cinco gerações, o trabalho das filologias carregou tal quantidade de subsídios que, pela incompreendida especialização, se tornou possível, com alguns conhecimentos lingüísticos, orientar o estudioso em qualquer das principais literaturas européias. A especialização preparou também o caminho para nova universalização. Mas ainda não se tem consciência disso, nem se aprendeu a fazer uso dessa conquista.

Conforme dissemos, nenhum período da história da literatura européia é tão mal conhecido e versado como a literatura latina da alta e da baixa Idade Média. E, no entanto, da interpretação histórica da Europa se infere que esse período, como elo entre a Antiguidade decadente e o Mundo Ocidental, que se ia formando mui lentamente, ocupa uma posição-chave. Mas, sob o nome de “Filologia Latina Medieval”, é cultivado apenas por diminuto número de especialistas. Na Europa, não se contará mais de uma dúzia deles. Demais, a Idade Média está distribuída entre os filósofos católicos (isto é, os representantes da Histó-

ria dos Dogmas nas faculdades de teologia católica) e os representantes da História Medieval em nossas universidades. Uns e outros lidam com fontes e textos, portanto com literatura. Pequeno, todavia, é o intercâmbio dos latinistas medievais, historiadores da escolástica e historiadores políticos. O mesmo acontece às filologias modernas. Estas exploram também a Idade Média, mas geralmente se conservam tão distantes da Filologia Latina Medieval como a História Geral da Literatura, da Política e da Cultura. Fraciona-se assim a Idade Média em especialidades estanques. Não há uma ciência geral da Idade Média, o que é mais um estorvo para o estudo da literatura européia. Com razão pôde dizer Troeltsch em 1922: "A cultura da Idade Média aguarda exposição" (*Der Historismus*, 767). Isso ainda hoje se aplica. A cultura medieval ainda não comporta uma boa exposição porque sua literatura latina só incompletamente está estudada. Em tal sentido, é ainda hoje tão obscura quanto -- por falseada interpretação, aliás -- parecia a seu tempo aos humanistas italianos. Por isso mesmo, êsse período tão obscuro está a pedir um desenvolvimento histórico mais completo da literatura européia. Essa a razão por que o presente estudo se intitula *Literatura Européia e Idade Média Latina*, e esperamos que, com crescente evidência, de capítulo em capítulo, esse título justifique seu sentido.

Mas, quem sabe, apresentamos um programa irrealizável? Com toda a certeza o afirmarão os "guardas de Sião": assim chamava Aby Warburg aos donos e fronteiras das ciências especiais. Eles têm direitos adquiridos e interesses a defender. *Los intereses creados*, como intitulou uma de suas comédias Jacinto Benavente, prêmio Nobel de 1922. Pouco importa o seu protesto. O problema da ampliação de nossas ciências filosóficas é real, urgente, geral — e tem solução. Prova-o Toynbee. Bergson discute-o no exemplo da Metafísica: "*Estamos diante de um problema filosófico. Não o escolhemos, deparou-se-nos. Barra-nos o caminho e, assim, ou removemos o obstáculo ou deixamos de filosofar. [...]* A dificuldade deve ser resolvida e o problema analisado em seus elementos. A que destino seremos levados? Ninguém o sabe. Ninguém pode prever ainda de que ciência dependerão os problemas novos. Talvez de uma ciência inteiramente estranha. Que digo eu? Não bastará familiarizar-se com ela, nem mesmo aprofundar-lhe a pesquisa: sere-mos compelidos, por vezes, a reformar-lhe certos processos, certos hábitos, certas teorias, pautando-nos exatamente sobre os fatos e as razões que suscitam indagações novas. Assim seja; comecemos a estudar a ciência ainda desconhecida, aprofundando-a; e, caso necessário, reformando-a. E se para tanto forem precisos meses e anos? Dedicar-lhe-emos, então, o tempo conveniente. E se não bastar uma vida? Várias vidas o conseguirão; nenhum filósofo, hoje em dia, é obrigado a construir a filosofia toda. Esta é a linguagem que empregamos para com o filósofo. Tal é o método que lhe propomos. Exige de sua parte que esteja

sempre disponível, seja qual for sua idade, a recomeçar novos estudos"¹⁵ Quem quiser estudar a literatura européia, fá-lo-á com muito mais facilidade do que um filósofo bergsoniano. Basta-lhe somente familiarizar-se com os métodos e objetos das filologias clássica, latina medieval e moderna. Empregará nisso "o tempo conveniente". E nisso aprenderá tanto, que verá com outros olhos as modernas literaturas nacionais.

Aprenderá que a literatura européia é uma "unidade de sentido", que escapa à vista, quando se subdivide. Reconhecerá que ela possui estrutura autônoma, essencialmente diversa da composição das artes plásticas.¹⁶ Tem-na pela razão de que a Literatura, abstraindo de tudo mais, é portadora de pensamentos, e a Arte não. E apresenta a Literatura outras formas, que a Arte não possui, de ação, de crescimento, de continuidade. Desfruta de uma liberdade que é recusada àquela. Para ela todo o passado é presente ou pode sê-lo. Com uma nova tradução, Homero é reproduzido, e o Homero de Alexander Schröder difere do de Voss. Posso valer-me de Homero e de Platão a qualquer instante; tenho-os à mão e possuo-os por inteiro. Pululam em inúmeros exemplares. Só existe um Partenão e uma Basílica de São Pedro; mediante fotografias, posso contemplá-los apenas parcial e obscuramente. Mas as fotografias não me dão mármore, não podemos palpá-las, nem passear nelas, como na *Odisséia* ou na *Divina Comédia*. No livro, a poesia está realmente presente. Não "posso" um Ticiano, nem mediante fotografia, nem na mais perfeita cópia, mesmo que se pudesse comprá-la por dois marcos. Com a literatura de todos os tempos e povos mantenho relações de vida imediatas, íntimas, plenas; com a arte, não. As obras de arte, devo procurá-las nos museus. O livro é muito mais real do que o quadro. Nele se apresenta uma relação de essência, a real participação de uma essência espiritual. Uma filosofia ontológica poderia aprofundar esse ponto. Abstraindo de tudo o mais, um livro é um "texto". Podemos entendê-lo ou não. Encerrará talvez passagens "difíceis". Para explicá-las é mister uma técnica — a filologia. Como a ciência da Literatura lida com textos, sem filologia ela fica desamparada. Nenhuma intuição, nenhuma visão da essência (*Wesensschau*) pode reparar essa falta. Para a "ciência da Arte"¹⁷ é mais fácil. Trabalha com imagens e fotografias. Nisso nada há de incompreensível. Custa entender as poesias de Píndaro, o mesmo, porém, não se dá com as frisas do Partenão. É a mesma a relação entre Dante e as catedrais. Fácil é a ciência das imagens, quando comparada à dos livros. Se é possível conhecer a "essência do gótico" nas catedrais, não é mais preciso ler Dante. Ao

15. Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, 1934, 84 e seg. (Em alemão no texto. Versão portuguesa da edição francesa de 1950, 72 e seg. N. do T.)

16. *Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (*Dos Limites da Pintura e da Poesia*) já foi escrito por Lessing em 1766.

17. Separa-a da História da Arte, ciência histórica.

contrário! A História da Literatura (e esta desagradável Filologia) tem de aprender com a História da Arte! Nisso apenas se esquece que, entre o livro e a imagem ressalta, como aludimos, diferença essencial. Mostra a possibilidade de ter-se, em qualquer tempo, Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare ou Goethe “por inteiro”; que a Literatura tem maneira de existir diversa da Arte. Segue-se, além disso, reger-se a criação literária por leis diferentes das normas artísticas. Significa o “presente eterno”, essencialmente peculiar às Letras, que a literatura do passado pode continuar cooperando no presente. Tal o caso de Homero em Virgílio, Virgílio em Dante, Plutarco e Sêneca em Shakespeare, Shakespeare no *Götz von Berlichingen*, Eurípedes na *Ifigênia* de Racine e de Goethe. Ou, em nosso tempo: as *Mil e Uma Noites* e Calderón em Hofmannsthal; a *Odisséia* em Joyce; Ésquilo, Petrônio, Dante, Tristan Corbière e a mística espanhola em T. S. Eliot. Ressuma aqui uma inesgotável abundância de possíveis correlações. Veja-se, ao demais, o jardim das formas literárias: sejam gêneros (que Croce, por sistematismo, declara irreais!), sejam formas métricas e estróficas, sejam fórmulas estereotipadas, ou temas narrativos, ou artifícios de linguagem. É um domínio imenso. Finalmente, a mole de figuras, formadas pela poesia do passado, que sempre podem tomar novos aspectos: Aquiles, Édipo, Semíramis, Fausto, Don Juan. A última obra de André Gide, a mais amadurecida, é um *Teseu* (1947).

Como a literatura européia só pode ser vista como um conjunto, só historicamente é possível proceder ao seu estudo, e não sob forma de História da Literatura! Uma história narrativa e enumerativa sempre dá apenas o conhecimento dos fatos, em forma de catálogo. Conserva a matéria em sua forma casual. Deve, porém, esclarecer e penetrar a observação histórica. Tem de formar métodos analíticos, isto é, que “dissolvam” a matéria (como as reações químicas) e desvendem suas estruturas. O ponto de vista para esse fim só pode obter-se pelo exame comparativo das literaturas, isto é, empiricamente. Só a ciência da Literatura, apoiada na Filologia e na História, pode realizar a tarefa.

Tal “ciência da literatura européia” não tem lugar nas obras especializadas de nossas universidades, nem pode tê-lo. A organização acadêmica dos estudos filológicos e literários corresponde ao aspecto das ciências filosóficas de 1850. Visto de 1950, é tão antiquado como o sistema ferroviário de 1850. Modernizamos o sistema de estradas de ferro, porém não o de transmitir a tradição. Como isso aconteceria, não pode ser discutido aqui. Uma coisa, porém, deve dizer-se: sem um estudo modernizado da literatura européia, não há cultura da tradição européia.

O herói fundador (*heros ktistes*) da literatura européia é Homero. Seu último autor universal é Goethe. Disse Hofmannsthal, em duas frases, o que ele significa para a Alemanha: “*Como base da educação, Goethe pode substituir uma cultura inteira*”. E: “*Não temos literatura mo-*

derna. Temos Goethe e apêndices". Uma opinião autorizada sobre a literatura alemã depois da morte de Goethe. Também diz Valéry, incisivamente: "*le moderne se contente de peu*". A literatura européia do século XIX e do começo do século XX ainda não foi joeirada, os mortos ainda não foram separados dos vivos. Ela pode fornecer temas para dissertações. Entretanto, o juízo decisivo sobre ela não compete à História da Literatura, mas à crítica literária. Para isso, temos na Alemanha Friedrich Schlegel — e apêndices.¹⁸

18. O presente artigo apareceu, como impressão prévia, em 1947, na revista *Merkur*. Houve protesto de parte dos historiadores da Arte. Causou estranheza a tese de que a Literatura seja portadora de pensamento e a Arte não. Explico assim: se se perdessem os escritos de Platão, não seria possível reconstruí-los com o auxílio da plástica dos gregos. O *Logos* só pode expressar-se em palavras. — A posição da História da Arte, dentro das ciências filosóficas, parece-me carecer de uma revisão. Já em 1893 falava Jacob Burckhardt de "centenas de empanturrados historiadores de arte... *gente che non ha posto nè in cielo nè in terra*". (Carl Neumann, *Jacob Burckhardt*, 1927, 30). Dos estetas e arqueólogos não pensava ele melhor. "Derramou a sua ironia sobre a crítica dos arqueólogos, que não prestavam nem para assar, nem para cozinhar. As opiniões dessa gente, disse ele, sobem e descem como os títulos na Bolsa." (*Ib.*)

IDADE MÉDIA LATINA

1. Dante e os antigos poetas — 2. A Antiguidade e o Mundo Moderno
— 3. Idade Média — 4. Idade Média Latina — 5. România.

1. DANTE E OS ANTIGOS POETAS

QUANDO, nas pegadas de Virgílio, Dante dá os primeiros passos na entrada do inferno, surge das trevas uma região luminosa, onde habitam os poetas e sábios da Antiguidade. Quando venerandas figuras vêm ao encontro de Virgílio com a saudação:

*Onorate l'altissimo poeta;
L'ombra sua torna, ch'era dipartita*¹.

explica Virgílio a cena ao seu discípulo:

*Mira colui con quella spada in mano,
Che vien dinanzi ai tre sì come sire.
Quelli è Omero poeta sovrano;
L'altro è Orazio satiro che viene;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.*²

Dirigem-se, então, os poetas da Antiguidade ao poeta moderno, saudando-o:

*E più d'onore ancor assai mi fenno,
Ch'ci sì mi fecer da la loro schiera,
Sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.*³

-
1. “Honrai o altíssimo poeta: Volta sua sombra que se afastara.”
(Inferno, IV, 80 e 81. Trad. da Revisão.)
2. “Olha aquele que empunha uma espada e precede os três como um senhor. É Homero, poeta soberano; depois vem o satírico Horácio; o terceiro é Ovídio; e o último Lucano.”
(*Idem, ibidem*, 86 - 90.)
3. “E mais honra ainda me prestaram, quando me acolheram em seu grêmio, tanto que fui sexto em tal convívio.”
(*Idem, ibidem*, 100 - 102.)

[Cf. Tradução da *Divina Comédia*, *id.*, *ibid.*, de J. P. Xavier Pinheiro; ed. Leia, S. Paulo, 1946.]

A Virgílio e a Dante se reúne, no *Purgatório*, Estácio, poeta romano pós-clássico. O último guia e intercessor de Dante, na viagem no outro mundo, é Bernardo de Claraval. Sua prece à Virgem Maria alcança para Dante a visão de Deus, com que termina o *Paraíso*. Mas, a modo de acor-de preliminar, precisava Dante encontrar-se com os poetas antigos e ser acolhido no seu grêmio. Deviam sancionar sua missão poética. Os seis poetas (inclusive Estácio) acham-se reunidos numa comunidade ideal: numa “bela escola” (*la bella scuola*) de autoridade permanente, cujos membros possuem igual dignidade. Homero é somente *primus inter pares*. Os seis autores são uma seleção do Parnaso antigo. Essa agremiação numa “escola” significa a expressão representativa da imagem medieval da Antiguidade. Para a Idade Média, Homero, como augusto antepassado, não passava de um grande nome, pois a Antiguidade medieval é Antiguidade latina; devia, porém, ser mencionado. Sem Homero, não haveria a *Eneida*; sem a ida de Ulisses ao Hades, não teria havido a viagem de Virgílio ao outro mundo; sem esta, não empreenderia Dante sua viagem. Para todo o fim da Antiguidade, para a Idade Média, como para Dante, é Virgílio “o altíssimo poeta”. A seu lado vem Horácio, como representante da sátira romana, que, na Idade Média, é considerada salutar pregação moral, contando numeroso séquito de imitadores, a partir do século XII. Além do mais, é a *Comédia* de Dante uma censura à época. Ovídio, porém, apresenta para toda a Idade Média fisionomia inteiramente diversa do que para nós. Na parte inicial das *Metamorfoses* encontrou o século XII uma cosmogonia e cosmologia acordes com o platonismo contemporâneo (ver adiante, pág. 111. Mas havia também nas *Metamorfoses* um repertório empolgantemente romanesco da mitologia. Quem era Faetonte? Licáon? Procne? Aracne? Ovídio era o *Who's Who* para milhares de perguntas semelhantes. Era preciso conhecê-lo muito bem; do contrário, impossível compreender os poetas latinos. Demais, todas essas histórias mitológicas possuíam cunho alegórico. Era, pois, Ovídio também um tesouro de moral. Dante orna episódios do *Inferno* com metamorfoses que deviam sobrepujar as de Ovídio, como êle sobreexcede a *terribilità* de Lucano, êsse *virtuoso* da emoção (*pathos*) horripilante, e conhecedor do averno e seus fantasmas. Era, ainda, a fonte histórica da guerra civil romana, o glorificador do íntegro Catão de Útica, que Dante designa para guarda da montanha da purificação. Finalmente, impunha-se Estácio como cantor da epopéia da guerra civil tebana, cujo remate é uma homenagem à divina *Eneida*. A história de Tebas tornara-se livro favorito da Idade Média, tão popular como as lendas do rei Artur. Encerrava episódios dramáticos, personagens impressionantes. Édipo, Anfiarau, Capaneu, Hipsípile, o lactente Arquêmore: personagens da *Tebaida* revivem, a cada passo, na *Comédia*.

O encontro de Dante com a *bella scuola* atesta a adoção da épica latina no mundo da poesia profana cristã. Compreende um lugar ideal,

onde ficou reservado um nicho para Homero, e onde se acham reunidas todas as grandes figuras do Ocidente: os imperadores (Augusto, Trajano, Justiniano); os Padres da Igreja; os mestres das sete artes liberais; os luminares da filosofia; os fundadores de ordens; os místicos. O reino desses fundadores, organizadores, mestres e santos só se encontraria, porém, naquele complexo histórico da cultura européia: na latinidade medieval. Nele deita raízes a *Divina Comédia*. É a velha estrada da Antiguidade ao Mundo Moderno.

2. A ANTIGUIDADE E O MUNDO MODERNO

O Mundo Antigo compreende toda a Antiguidade, desde Homero até à invasão dos bárbaros, e não meramente a Antiguidade “clássica”, criação do século XVIII e produto de uma teoria artística, que pretende estender-se também à história. Há muito, libertou-se a ciência da história da estreiteza classicista. Neste, como em outros pontos, está a ciência da literatura ainda atrasada. Do conjunto da Antiguidade clássica recebeu a Idade Média a herança conservada pela fase final da Antiguidade latina e adaptou-a. Possuímos desenhos de Villard de Honnecourt, segundo bronzes antigos, hoje no Louvre. Os estudos revelam sentimento formal gótico. Só é possível notar que se trata de reproduções, quando se compulsam as fotografias dos originais.⁴ O desenhista obedecia à sua visão medieval da Antiguidade. Essa é a imagem da Antiguidade tal como a via a Idade Média. O conceito vale tanto para a literatura como para as artes plásticas. O modo de existir da Antiguidade na Idade Média era ao mesmo tempo aceitação e transformação. Essa transformação pode assumir diversas modalidades. Pode significar empobrecimento, degeneração, atrofia e equívoco,⁵ mas também compilação erudita (as enciclopédias de Isidoro e de Rabano Mauro), diligente estudo literal, assídua imitação de modelos formais, apropriação do conteúdo cultural, compreensão entusiástica. Estão representados todos os graus e formas de domínio. Ao findar o século XII, atingido o pináculo, já medem forças com os venerados modelos. Alcançaram a maioridade.

A relação entre o Mundo Antigo e o Moderno não pode mais ser compreendida como “sobrevivência” ou “herança” da Antiguidade. Fazemos nossas as idéias de Ernst Troeltsch sobre história universal. Segundo ele,⁶ nosso mundo europeu *não repousa na aceitação, nem na superação da Antiguidade, mas num crescimento geral e ao mesmo tempo numa ligação consciente com ela. O mundo europeu consta de Antigo e Moderno; do Mundo Antigo, que passou por todos os estádios evolu-*

4. Jean Adhémar, *Influences Antiques dans l'Art du Moyen Age Français*. The Warburg Institute, London, 1939.

5. Sobre o equívoco como categoria da mudança de formas, ver adiante, no Suplemento I.

6. *Der Historismus*, 716 e seg.

tes, desde o homem chamado primitivo até as formas superiores e consciências da cultura, e do Mundo Moderno, a contar de Carlos Magno e da contribuição dos povos romano-germânicos, sempre na mesma continuidade de evolução gradativa. Esses mundos, que profundamente divergem quanto a sentido e evolução histórica, acham-se de tal modo entrelaçados e interdependentes, quando considerados do ponto de vista de sua continuidade histórica, que a Modernidade em quaisquer dos seus aspectos — cultura, tradição, organização jurídica e estatal, língua, filosofia e arte — está impregnada de Antiguidade e vive na sua dependência, por mais que se renove e particularize. E é isso que dá ao mundo europeu a sua profundidade, plenitude, complicação e mobilidade e, ao mesmo tempo, a tendência para o pensamento histórico e para o próprio estudo histórico...

Carlos Magno é o primeiro representante do Mundo Moderno que se divisa ao longe. Sua obra, porém, coroa apenas um desenvolvimento, começado, mais ou menos, no ano de 650 com a decadência do poder real dos francos. O mordomo austrasiano Pepino de Heristal, com a batalha de Tertry, em 687, alcançou o poder em todo o reino. Assegurou-se assim a ascensão dos pepinídeos ou carolíngios. O começo do "Mundo Moderno" deve fixar-se por volta de 675. Embora separado profundamente do Antigo, todavia "cresceu em consciente recordação histórica e continuidade" com este, o que implica uma conexão de vida, capaz de saltar por cima de um abismo. Como compreender essa relação? É caso singular ou conhece a história algo semelhante? Aqui poderá guiar-nos a história comparativa de Toynbee. Para ele o *imperium* romano é a fase final do Estado universal da cultura helênica. Seguem-se-lhe, de 375 a 675, um *interregnum* e, depois, a cultura ocidental. Ela está para a helênica em relação de "filiação", logo é sua filha cultural. Circunscreve-se, pois, em terminologia e cronologia mais precisas, o estado de coisas fixado por Troeltsch. A relação de dependência mediante filiação vem corroborar o conceito de Troeltsch, quando se refere a "crescimento geral" e "continuidade". Se, dentro desse processo, se quer distinguir a "Renasença", é questão de conveniência, a verificar-se especialmente. Mas, no essencial, admite-se que jamais pereceu a antiga substância cultural. A decomposição ocorrida entre 425 e 755 afetou apenas o reino dos francos e foi reparada. Nova decomposição começou no século XIX e assumiu forma catastrófica no século XX. O que significa esse fenômeno não é assunto a ser discutido aqui.

3. IDADE MÉDIA

Antiguidade, Idade Média e Tempos Modernos são três épocas da história da Europa — nomes que, cientificamente, "não rimam" (Alfred Dove), mas são indispensáveis para a compreensão prática. Mais disparatado é o conceito de Idade Média — só explicável pela perspec-

tiva do humanismo italiano, que o criou. Muito se tem discutido sobre os limites desse período e sobre o problema da periodização. Discussões frutuosas, pois esclareceram certas épocas menos estudadas.

Para o começo da Idade Média — consequentemente, para o fim da Antiguidade — têm sido indicadas diferentes datas, do século III até ao VII. Michael Rostovtzeff leva a sua *História do Mundo Antigo* até Constantino; Ernst Kornemann divide o período imperial romano em época do principado (27 a. C. a 305 d. C.), tempo da renovação do Império por Constantino (305 a 337) e época do domínio (337 a 641). Assim, penetramos profundamente na história bizantina. Já no século V se desmantelara o Império do Ocidente. Justiniano (527 a 565), aliás, pôde reconquistar a África, a Itália, a Sicília e parte da costa espanhola, mas ao preço não só do completo esgotamento financeiro do Império, senão também do abandono do Oriente, onde irromperam os eslavos e búlgaros. Foram, assim, devastadas as terras centrais do Império, enquanto, no remoto Oeste, as forças militares bizantinas festejavam as suas vitórias.⁷ A obra de restauração de Justiniano terminou em descalabro. Esborou-se de vez o Império do Ocidente, debatendo-se o do Oriente em graves crises, das quais só foi salvo por Heráclio (610 a 641), glorificado por Corneille e Calderón. Com êle começa a história bizantina propriamente dita, a história do império grego medieval. Na política exterior, cumpria a Heráclio defender o Império contra os neopersas (sassânidas, 226-641). Conseguiu brilhantes êxitos, mas, ainda durante sua vida, irrompeu a invasão dos árabes. Poucos anos após a morte de Maomé (632), conquistaram a Pérsia, a Síria e o Egito (636-641), depois toda a África romana e, finalmente, a Espanha (711). Os árabes assenhorearam-se, então, do Mediterrâneo, o que significa uma transformação econômica. O comércio marítimo, que abastecia o Ocidente com mercadorias do Oriente, desde 650 atrofiou-se cada vez mais. Era, porém, a fonte de dinheiro dos merovíngios. Todos os direitos aduaneiros desaguavam em seu erário. A diminuição do comércio afetou sobretudo a Nêustria, onde ficavam as cidades comerciais. O centro de gravidade política deslocou-se para a Austrásia e do rei para os latifundiários nobres. Entre eles sobressaem os pepínídeos e fundam uma força política, que não gravita mais em torno do Mediterrâneo, onde domina o Islão. “Com os carolíngios, toma a Europa, definitivamente, um novo rumo. Até o seu advento, supria-se da vida da Antiguidade. Mas o Islão desfizera as relações herdadas. Os carolíngios vêem-se em face de uma nova situação, que não criaram, mas encontraram, e que aproveitaram, de modo que com ela se abre uma nova idade. O seu papel só é compreendido por ter o Islão deslocado

7. Georg Ostrogorsky, *Geschichte des Byzantinischen Staates*, 1940, 44. Ostrogorsky distingue três períodos na história de Bizâncio: 1) 324-610, bizantino primitivo; 2) 610 a 1025, bizantino médio; 3) 1025-1453, bizantino final. (*H Z* 161, 1941, 229 e segs.)

o equilíbrio do mundo". Assim diz Pirenne.⁸ Se ele vê o limite entre a Antiguidade e a Idade Média na repercussão econômica e política da irrupção dos árabes, está de acordo com a data 675, aceita por Toynbee.

Este registra o começo de dissolução da fase final da Antiguidade por volta de 375. Com boas razões⁹ também se deu como ano separador das épocas o da morte do imperador Teodósio (395). Sob o seu domínio, a Inglaterra, a Gália e a Espanha ainda eram partes do Império. Vinte anos depois de sua morte, nasceram, nos três países, reinos germânicos. O Império englobava uma dupla existência: romana e germânica. Ainda a outros respeitois representa o governo de Teodósio um fecho. Ele executa a política religiosa de Constantino, com a elevação do cristianismo a religião do Estado (381). A começar de então, conservar-se fiel ao paganismo era crime de alta traição. Em 384 foi afastado do Senado o altar da Vitória, paládio da velha tradição romana. Ao mesmo tempo começa o ataque aos templos do Oriente. Hordas de monges percorrem o país, devastam os santuários, destroem as obras de arte. Segue-as a canalha ávida de saque, para roubar as aldeias suspeitas de incrédulas.¹⁰ Mas ao mesmo tempo entra em ação Agostinho (354 a 430), o grande doutor da Igreja ocidental. A África do Norte, o Egito, a Síria e a Ásia Menor são baluartes da Igreja. Leão I (falecido em 461) assinala o fim da história papal no quadro do antigo *orbis Romanus*.

A época de Teodósio a Carlos Magno é da máxima importância para a tradição européia. Entre os autores desse tempo encontram-se grandes personalidades, que o erudito americano E. K. Rand denominou "fundadores da Idade Média".¹¹ O século V inclui o tempo da vida de Jerônimo, de Agostinho, mas também o de Prudêncio, o primeiro grande poeta cristão, e o de Orósio, o primeiro historiador universal cristão. Por volta de 400, Macróbio e Sérvio fundam a interpretação medieval de Virgílio, e Marciano Capela compõe um manual das sete artes liberais, que se tornou autoridade na Idade Média. No período de 450 a 480 cabem os copiosos escritos em prosa e verso do gaulês Sidônio, de grande influência na Idade Média. Do século VI disse W. P. Ker: *quase tudo o que é comum à Idade Média e muito do que permanece até além da Renascença encontra-se nos autores do século VI*.¹² Ao século VI

8. H. Pirenne, *Geburt des Abendlandes* (1939), 217. — O original francês apareceu, em 1937, sob o título de *Mahomet et Charlemagne*. A tradução de P. E. Hübingen recomenda-se pelo enriquecimento da bibliografia. — Contra a tese histórico-econômica de Pirenne volta-se J. Calmette, *Charlemagne*, 1945, 233. Essa crítica toca ao âmago das considerações históricas de Pirenne. (V. adiante, pág. 30, nota 14.)

9. H. St. L. B. Moss, *The Birth of the Middle Ages*, Oxford, 1935.

10. Otto Seeck, *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, V. 220. Sermão de Libânio (314 até cerca de 393) *pro templis*. (Ed. Förster, III, or. 30; traduzido por R. van Looy em *Byzantion* 8, 1933, 7 e segs.)

11. E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, 1928.

12. Ker, *The Dark Ages*, 1904, 101 e seg. Ao século VI é consagrado o útil livro de E. Shipley Duckett, *The Gateway to the Middle Ages*. (New York, 1938.)

pertence Boécio († 524). Com a sua tradução de escritos de Aristóteles, sobre lógica, proporcionou ele ao Ocidente matéria para exercícios mentais, constituindo uma escola preparatória da escolástica. A sua *Consolatio philosophiae*, composta no cárcere, a qual tem oferecido consolação a inúmeras pessoas, até os nossos dias, é a única obra do último período da Antiguidade romana que, ainda no século XX, foi traduzida em alemão. No mesmo século surge a fundação do monaquismo ocidental por São Bento. Seguem-se os copiosos escritos de Cassiodoro (490 a 583), cujas obras principais formam elos na cadeia de tradições da Idade Média. Atingem ou transcendem os limites do século VI para o VII Venâncio Fortunato, chamado o último poeta romano; o papa Gregório o Grande, que influiu pelos seus escritos educativos e edificantes; Isidoro de Sevilha, cuja enciclopédia serviu de livro básico durante toda a Idade Média. Ele transmite à posteridade a suma do saber da fase final da Antiguidade, como Fortunato os modelos da poesia cortesã, faustosa elouvaminheira, e da epopéia hagiográfica. Contemporâneo desses três homens é Gregório de Tours († 594), o historiador dos francos. No século VII decai a vida espiritual do continente. Mas, na Irlanda, que nunca foi parte integrante do Império, desenvolveu-se uma peculiar cultura monacal que, com Columbano, irradiou para o continente. Bobbio e São Gallen são fundações irlandesas. Agostinho, enviado de Gregório o Grande, desembarcou em 597 em Kent e começou a evangelizar a Inglaterra. Desde o sínodo de Whitby, em 644 o cristianismo romano prevaleceu contra o celta e, com Aldelmo († 709) e Beda († 735), atingiu um florescimento eclesiástico e espiritual, que produziu o apóstolo do continente (Bonifácio, † 754) e uma reforma da educação (Alcuíno, † 804).

Nomeamos, pois, os homens mais importantes dos “séculos obscuros” (que reaparecerão nos capítulos seguintes) e, com a época de Carlos Magno, pisamos terreno conhecido. Se retomarmos o problema da periodização da história, ocorre logo a pergunta: quando cessa a Idade Média? Quando verdadeiramente começaram os Tempos Modernos? A resposta pode variar, conforme se tome por ponto de partida a história das potências ou a história espiritual. Desde 1492 aparecem na Europa ocidental, como novos corpos históricos, os modernos Estados nacionais. A Itália começa os Tempos Modernos com a Renascença e a Alemanha com a Reforma. Ambos os países só conseguem a unificação estatal de nação no século XIX. A fixação de um início de época, pouco antes ou depois de 1500, repousa, porém, na admissão mais ou menos confessa de que os Tempos Modernos até 1914 realizaram um progresso: no sentido do esclarecimento (*Aufklärung*) e democracia (Inglaterra e França) e no sentido do Estado nacional (Alemanha e Itália). Esta fé no progresso e, com ela, o ingênuo europeísmo foram contraditados pelas guerras mundiais do século XX. Mas o conceito

“Tempos Modernos” também caducou por outro motivo. A decisiva transformação mundial dos séculos XIX e XX foi proporcionada pela indústria e pela técnica, ambas saudadas a princípio como “progresso”, mas em que hoje se reconhecem forças de destruição. Presumivelmente a historiografia do futuro registrará a nossa idade como “época da técnica”. Os seus princípios vêm do século XVIII. Também aí convém marcar uma fase inicial da época. O primeiro a tirar essa conclusão foi o historiador inglês G. M. Trevelyan. Explica ele¹³ que a Idade Média só acaba no século XVIII. Ela foi substituída pela “Revolução industrial”, que alterou mais a vida do que a Renascença e a Revolução. Poderemos mostrar que também na Inglaterra, por volta de 1750, se patenteou um rompimento da tradição literária mais que milenária da Europa. Mas será razoável designar a época de 400 a 1750 como “Idade Média”? Está claro que absolutamente não. Não cabe, todavia, apreciar suas conseqüências. Se a história da humanidade continuar por mais alguns milênios ou dezenas de milênios, será obrigada a numerar as suas épocas, como os arqueólogos fazem com a Creta antiga: minoana I, II e III, cada uma com três subdivisões. Toynbee já tirou essa conclusão. No curso da cultura ocidental distingue ele quatro épocas: 1ª. de 675 a 1075; 2ª. cerca de 1075 a 1475; 3ª. cerca de 1475 a 1875; 4ª. cerca de 1875 a X. (*A Study of History*, I, 171.)

4. IDADE MÉDIA LATINA

As invasões dos germanos e dos árabes na fase final do Mundo Antigo são fenômenos paralelos — com uma diferença fundamental: os germanos assimilaram-se, os árabes não. A força de impulsão dos árabes sobrepujava a dos germanos. Só se pode compará-la ao choque dos hunos sob Átila e o dos mongóis sob Gengiscão e Tamerlão. Entretanto, o domínio destes foi tão breve quanto duradouro o do Islão. “Que são, ao lado dessa invasão, os prolongados e brandos ataques dos germanos que, no decurso de séculos, só conseguiram invadir a zona marginal da România?!... Enquanto os germanos nada tinham a opor ao cristianismo do Império Romano, os árabes estavam inflamados por uma nova fé. Isso, só isso, os tornou inassimiláveis.”¹⁴ Pois, afora isso, eles não alimentam mais preconceitos do que os germanos contra a cultura daqueles a quem subjugaram. Antes se apropriam dela de maneira espantosamente rápida. Para a ciência, recorrem à escola dos gregos e, para a arte, igualmente a gregos e persas. Não são sequer fanáticos, pelo menos a princípio, e não pretendem converter os seus súditos. Querem, todavia, levá-los à obediência ao Deus único, Alá, ao seu profeta Maomé e, como ele era árabe, à Arábia. A sua religião universal

13. Em sua obra *English Social History*, 1944, 96.

14. É, pois, desacertado objetar contra Pirenne que as suas opiniões se apóiam fundamentalmente na história da economia e da administração.

é, ao mesmo tempo, uma fé étnica. São servos de Deus... O germano, ao entrar na România, romaniza-se; o romano, ao contrário, arabiza-se, logo que é envolvido pela conquista árabe".¹⁵ Os germanos não somente não levaram consigo pensamento novo, mas também, "em toda parte onde se fixaram — com exceção dos anglo-saxônios — deixaram persistir a língua latina como único meio de comunicação. Neste, como em todos os outros domínios, assimilaram-se... Logo que tomavam pó, os seus reis cercavam-se de mestres de retórica, juristas e poetas".¹⁶ Mandavam compor em latim as suas leis, documentos e cartas. A invasão dos bárbaros não mudou os traços essenciais da vida espiritual no espaço do Mediterrâneo ocidental.¹⁷ Até à atuação dos anglo-saxões no século VIII, nenhum traço novo aparece. Os reinos germânicos conservam ainda o estado anterior no fato de que os soberanos só têm ministros e funcionários leigos. Isso prova que continuava a existir uma camada leiga instruída até o século VIII. O latim da vida diária é mau, mas é latim. "Nenhum documento nos mostra, como ocorre no século IX, que o povo, na igreja, deixa de entender o padre. A língua continua vivendo e, até ao século VIII a dentro, garante a unidade da România."

A absorção do Mediterrâneo ocidental pelo Islão rebaixou a cultura carolíngia a um nível rústico. Desapareceu, entre os leigos, a capacidade de ler e escrever. Os carolíngios só encontram gente instruída no clero; precisam da colaboração da Igreja. "Aparece um novo traço essencial da Idade Média: uma casta clerical, que submete o Estado à sua influência." Então o latim se torna língua erudita e como tal permanece durante toda a Idade Média. A "Renascença carolíngia" é, ao mesmo tempo, um recobro da tradição antiga e uma ruptura com a destróçada cultura romana. A nova cultura torna-se romano-germânica, mas "assenta, naturalmente, nos ombros da Igreja." A contribuição germânica, segundo o conceito corrente, consiste sobretudo no feudalismo, na estrutura pública, jurídica e política do mundo medieval.¹⁸ Era o resultado necessário da tendência centrífuga da economia natural dos grandes proprietários de terras. Salvar o poder real do imperador como "Estado burocrático" (Alfred Weber), enfrentando-o, e construir nêle o feudalismo, custou lutas de que estão cheias as páginas da história medieval. Todas as instituições e relações humanas são vinçadas pelo sistema feudal. Costumam assinalar-se, como outra contribuição do germanismo, as cidades nórdicas (desde o século XI.) Observa-se, porém, que, nesse sentido, "germanismo" é conceito difícil de perceber, e nada homogêneo. No reino de Carlos Magno entremesclavam-se celtas, romanos, francos e saxões. Representam o fator germâ-

15. Pirenne, 143 - 46.

16. *Ib.* 112.

17. *Ib.* 116.

18. Cf. J. Calmette, *Le Monde Féodal*, 1934, pág. 197.

nico mais forte os “vikings”, que nos séculos IX e X se estabeleceram na França e civilizaram-se. Com a sua absorção, acabou de formar-se a consciência nacional da França. Já no século XI eles avançam para a Inglaterra e para a Sicília, transportando a cultura francesa sobre o mar. A Alemanha não é tocada por essa corrente. Pela assimilação dos germanos à língua e à Igreja de Roma, a Antiguidade tornou-se para a Idade Média um “patrimônio”¹⁹ autoritário que a todos serve de orientação” (A. Weber). Ensina-se na enciclopédia de Isidoro de Sevilha († 636) que (*Et.* II, 16, 2) só o latim proporciona a “verdadeira e natural designação das coisas” e possui também o primado metafísico ante todas as outras línguas; é a língua absoluta.

A florescência, desde os séculos XII e XIII, das línguas vulgares de modo algum significa o estancamento ou retrocesso da literatura latina. Os séculos XII e XIII até valem como ponto culminante na poesia e na ciência latinas. Nessa época, a língua e a literatura latinas “alcançaram a Europa central e meridional e, ao norte, chegaram à Islândia, Escandinávia e Finlândia e, ao sudeste, até à Palestina”.²⁰ O homem comum sabe, como o instruído, que há duas línguas: a do povo e a dos letrados (*clerici, litterati*). A língua dos letrados, o latim, chamava-se também *grammatica* e passava no conceito de Dante — como já para o romano Varrão — como língua artificial, imutável, inventada por sábios. Traduz-se até poesia da língua vulgar para o latim.²¹ Durante séculos, ainda permaneceu o latim como língua viva do ensino, da ciência, da administração, da justiça e da diplomacia. Na França, só em 1539, foi abolido por Francisco I, como língua dos tribunais. Mesmo como língua literária, o latim sobreviveu por muito tempo ao fim da Idade Média. Dante, Petrarca e Bocácio escreveram e produzi-

19. No original está *autoritāres Vorgut*. Nenhum dos vários dicionários alemães consultados registra a palavra *Vorgut*. Pelos seus elementos morfológicos, significa bem prévio, “pré-bem”, se assim se pudesse dizer. Na falta de melhor, adotamos o termo “patrimônio”, tentando, assim, expressar o pensamento do autor. (N. do T.)

20. P. Lehmann em *Corona quærnea*, 307.

21. O jurista italiano Guido delle Colonne traduz um romance troiano do francês para “os que lêem latim” (*qui grammatican legunt*); edição de sua *Historia Destructionis Troiae* por Griffin, 1936, pág. 4. — Outras versões de obras em língua vulgar para o latim: *Willehalm* de Wolframs (fragmento de uma tradução métrica; Lachmann pág. CLIII e seg.); — *Herzog Ernst* (duas versões; ver Paul Lehmann, *Gesta Ducis Ernesti*, 1927); duas adaptações latinas do *Gregor* de Hartmann (Ehrismann L. G. II 2, 1, 187). O *Goldene Schmiede* de Conrado de Würzburg foi adaptado ao latim por Franco de Meschede, mais ou menos em 1330 (*Aurea Fabrica*). O *Carmen de Proditione Guenonis* (séc. XIII) é uma adaptação resumida da *Chanson de Roland* (ZRPb 1942, 492-509); a *Historia Septem Sapientum* (cêrca de 1330) remonta a uma diluição em prosa do *Roman des Sept Sages*. Da viagem de Benedito Brandan temos uma versão latina em prosa e uma em estrofes rimadas. Os *Contes Moralises* de Nicole Bozon (séc. XIV) também foram traduzidos em latim. Ainda em meados do século XVI, foram também traduzidas em latim as célebres estrofes de Jorge Manrique († 1479) sobre a morte de seu pai. — Goethe gostava de ler *Hermann und Dorothea* em latim. (Eckermann, 18 de janeiro de 1825).

ram tanto em italiano como em latim. O Humanismo deu novo e poderoso impulso ao gosto do latim. Em sua *Kultur der Renaissance*, Jacob Burckhardt consagra à latinização geral da cultura vários capítulos, entre os quais um à poesia latina dos séculos XV e XVI, onde mostra “como esteve quase a conquistar uma vitória decisiva”. Ela também contou notáveis representantes, nos séculos XVI e XVII, na França, na Inglaterra, na Holanda e na Alemanha. Em 1817 dizia Goethe em *Kunst und Altertum*: “Seria muito útil para a concepção mais livre do mundo, que está em vias de preocupar o alemão, se um sábio e engenhoso jovem empreendesse apreciar o verdadeiro mérito do que os poetas alemães publicaram, desde três séculos, em língua latina... Ao mesmo tempo observaria ele que também outras nações cultas do tempo em que o latim era língua universal nele produziram e se entenderam de um modo que agora se perdeu para nós”. Com razão se distingue essa poesia humanista, como “neolatina”,²² da do latim médio. Entretanto, nos séculos XIV e XV ainda não se verifica tal separação. Com Petrarca e Boccaccio vigora ainda a herança da Idade Média. Ainda em 1551 um humanista italiano tem de defender-se contra os “maus poetas” do século XII.²³ Continuavam a ser lidos! Isso se explica pela organização escolar dos séculos XV e XVI e pela descoberta da arte de imprimir livros. Nos séculos XV e XVI eram apresentados aos alunos os chamados *Auctores octo*,²⁴ borra turva do regime medieval de ensinar e aprender. Mas os grandes autores latinos do século XII encontravam ainda, como provam as novas impressões,²⁵ leitores ardentes nos séculos XVI e XVII. A literatura latina da Idade Média continua atuando ao lado e dentro dos grandes movimentos do princípio dos Tempos Modernos — o Humanismo, a Renascença, a Reforma e a Contra-reforma — sobretudo no país em que a Reforma apenas tocou e que não foi tocado no âmago pelo Humanismo e pela Renascença: a Espanha. A observação de Hofmannsthal sobre o barroco como forma rejuvenescida “daquele mundo mais velho que chamamos Idade Média” aplica-se, em grande parte, ao século de ouro da literatura espanhola.

22. Georg Ellinger, *Geschichte der Neulateinischen Literatur Deutschlands im 16 Jh.*, 1929-1933. O volume I trata da *Itália e o Humanismo Alemão na Lírica Neolatina*. Muito cedo apareceram antologias, como a muito citada por Burckhardt, *Deliciae Poetarum Italarum* (Francforte, 1608, 2 vols.). Seguiram-se-lhe *Deliciae Poetarum Gallo-ruin* (ib. 1609, 3 vols.), *Germanorum* (ib., 1612, 6 vols.), *Belgicorum* (ib., 1614, 4 vols.). — Sobre a prosa artística neolatina, O. Kluge em *Glotta*, 1935, 18 e segs..

23. Cinthius Gregorius Gyraldus (= G. B. Giraldis Cinthio), *De Poetis Nostrorum Temporum*, ed. K. Wotke, 1894, 47.

24. Instrui sobre a difusão de impressos até 1500 o *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (1925 e segs.). — Os *Auctores octo* apareceram entre 1490 e 1500 em vinte e cinco impressões. Entre elas não há nenhuma alemã. Rabelais, em *Gargantua*, c. 14, troça desses e semelhantes livros didáticos.

25. A contribuição da literatura em latim recente e médio nas impressões até 1600 é surpreendentemente grande. Cf. Jean Szcece, *La survivance des Dieux antiques*, The Warburg Institute, London, 1940, 192.

Percorremos, de passagem, grande lapso de tempo. Para o nosso estudo é necessário movimento livre no tempo e no espaço históricos. A cronologia, para nós, é o nosso apoio e não o nosso fio condutor.

Retrocedamos ao princípio da Idade Média. Só com Carlos Magno ficou completamente constituída a criação histórica que denomino "Idade Média latina". Na literatura histórica este conceito não é usual. Com ele designo a contribuição de Roma, de sua idéia de Estado, de sua Igreja, de sua cultura na formação de toda a Idade Média, e portanto de um fenômeno muito mais amplo do que a sobrevivência da língua e da literatura latinas. No decurso de muitos séculos, compreendera Roma a sua existência estatal como empreendimento universal. Já Virgílio o expressa em célebres versos da *Eneida*. Desde Ovídio (*Arte de Amar*, I, 174) forma-se a equação *orbis* (mundo) e *urbs* (Roma), que depois, no tempo de Constantino, passa a inscrição de moeda; isto é, publicismo oficial; e ainda sobrevive na fórmula²⁶ da cúria papal *urbi et orbi*. Com a elevação do cristianismo a religião do Estado, assume o universalismo de Roma duplo aspecto: ao lado do Estado, surgiu a pretensão de domínio da Igreja. Como continuação de Roma, a Idade Média tomou conhecimento da filosofia da história agostiniana. Nela se fundem três idéias. A seqüência da história da humanidade harmoniza-se com os dias da criação e com as seis idades (*PL* 34, 190 e segs.; 37, 1182; 40, 43 e segs.). Acresce a divisão segundo os quatro impérios — inferida como explicação alegórica das profecias do *Livro de Daniel* (II, 31 e segs. e VII, 3 e segs.).²⁷ (*De Civitate Dei*, XX, 23 e XVIII, 2.) O último desses impérios é o romano. Corresponde à idade de *senectus* e dura até o fim dos tempos, sendo então substituído pelo *sabbat* celeste. Que o fim dos tempos estava próximo assegurava-o a palavra do apóstolo: *nos, in quos finis saeculorum devenit* (*I. Cor.* 10, 11.).²⁸ A expectativa cristã primitiva do fim dos tempos alojara-se, assim, no pensamento medieval. Inúmeras vezes é essa frase citada pelos autores medievais — sem indicação da fonte, naturalmente, como quase todas as citações medievais — ou a ela se alude. Muitas vezes, porém, os modernos historiadores da cultura não reconhecem tais alusões, interpretando-as como enunciados próprios da Idade Média. Numa crônica do século VII encontra-se a sentença: "o mundo está na idade senil";²⁹ disse não se deve deduzir psicologicamente um

26. Cf. J. Vogt, *Orbis Romanus*, 1929, 17.

27. Primeiramente nos comentários a Daniel, compostos em grego por volta de 204, do bispo de Roma, Hipólito; adotada por Jerônimo em seus comentários a Daniel e depois geralmente observada.

28. Esse texto é oferecido por Agostinho (*PL* 40, 43). A *Vulgata* tem: ... *ad correptionem nostram, in quos fines saeculorum deveniunt*.

29. Fredegar ed. Krusch em *MGH, Scriptores rer. Merov.* II pág. 123. A queixa de Fredegar: *ne quisquam potest huius tempore nec presumit oratoribus precedentes esse consimilis*, ("ninguém pode (afirmar) nem pretender que os oradores deste tempo sejam parecidos com os seus antecessores". T. da R.) (*Ib.*) deve ser julgada como a passagem correspondente em Gregório de Tours. (V. adiante, página 156).

“sentimento de ancianidade” da época, mas uma alusão ao paralelismo agostiniano da fase final (romana) da história universal com a velhice. Dante nota, na sua visão do paraíso (*Par.* 30, 131), que na rosa do céu só restavam alguns lugares vagos. Ele também vive na expectativa do fim dos tempos. (Cf. também *Conv.*, 11, 14, 13.)

Da Bíblia recebia também o pensamento histórico medieval razões teológicas para a substituição de um império por outro: *regnum a gente in gentem transfertur propter injustitias et injurias et contumelias et diversos dolos* (*Ecclesiasticus* — *Jesus Sirach* 10, 8). Lutero: “por causa de violência, injustiça e avareza passa um reino de um povo a outro.” Da palavra *transfertur* (“é transferido”) inferiu-se o conceito de *translatio* (transferência), que é fundamental para a teoria medieval da história. Podia compreender-se a renovação do “Imperium” por Carlos Magno como transferência do império romano para outro povo. Prova isso a fórmula *translatio imperii*, a que se acrescentou mais tarde a *translatio studii*³⁰ (transferência da ciência de Atenas ou Roma para Paris). O império medieval recebeu de Roma o pensamento do império universal, isto é, caráter universal e não nacional. Igualmente universal é a pretensão da Igreja romana. *Sacerdotium* e *Imperium* são supremas funções universais. Até o século XI a colaboração de ambos os poderes é a norma. Continua ainda ideal nos graves conflitos de épocas posteriores. Ainda no começo do século XIV é o ponto em torno do qual gira o pensamento de Dante. A idéia da transferência penetra o publicismo de Barba-Roxa³¹ que, conscientemente, remonta a Carlos Magno. A partir de Carlos, a história alemã se entrecce, por séculos, com a idade da renovação de Roma.³² Também a poesia política e dinástica da Alemanha, durante o reinado dos Hohenstaufen, é na maior parte escrita em latim. As mais brilhantes estrofes sobre Barba-Roxa não aparecem em alemão, mas em latim: obra do Arquipoeta de Colônia. Com a aquisição da coroa da Sicília, a corte dos Hohenstaufen ainda mais estreitamente se ligou à poesia latina. A Henrique IV são dedicadas as obras de Godofredo de Viterbo. No Império siciliano de Frederico II nasceu a primeira escola poética ita-

30. Deu Horácio (*Epist.* II, 1, 156) o “conceito de modelo”: *Graecia... artes, Intulit agresti Latio*. (“A Grécia introduziu as artes no agreste Lácio.”) (T. da R.) — Encontrei pela primeira vez o conceito de *translatio studii* na carta de Heiric a Carlos o Calvo. (*Poetae* III, 429, 23) Cp. E. Gilson, *Les idées et les Lettres*, 183 e segs..

31. Também Otto de Freising. — Diz-se na epopéia da história contemporânea *Ligurinus*, de autor desconhecido, aparecida em 1186/87, que Carlos libertou o *imperium* e depois o tomou para si. Agora o Reno domina o Tibre. (I, 249 e segs.; III, 543 e segs. e 565 e segs.).

32. Nesse conceito confluem ideais muito diversos. Cp. P. E. Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio*, 1929. — E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II*, *Ergänzungsband*, 1931, 176. — Sobre os diferentes matizes da idéia de império carolíngia e otônica, cp. Carl Erdmann em *Dt. Arch.* 6, 1934, 412 e segs. — O belo livro *Rom und Romgedanke im Mittelalter* (1926) de Fedor Schneider procura estudar os *fundamentos espirituais* da Renascença.

liana, mas, ao mesmo tempo, regalava-se o Imperador com as comédias latinas, que seus juristas compunham, e recebia de ingleses poesias laudatórias em latim.³³

Não esqueçamos, entretanto, que a “Idade Média latina” de modo algum se absorvia inteiramente na idéia de Roma, no sentido de sua glorificação ou de um esforço pela sua renovação. Em verdade, o pensamento da translação afirma que a transferência de domínio de um império para outro é a consequência de abusos culposos. Na Roma cristã do século IV já se formara o conceito da “Roma penitente” que, “como um homem carregado de pecados, deve voltar à comunhão salvadora, depois de arrepender-se do sangue de Cristo derramado, de penitenciar-se e de reconhecer o Cristo”.³⁴ Jerônimo, Ambrósio e Prudêncio são arautos desse pensamento. Depois, traz Agostinho uma transformação ainda mais aguda. Vistas pelo cristianismo, não passam de vícios as decantadas virtudes romanas. O olhar do cristão deve desviar-se da Roma terrestre, cuja história participa da *civitas terrena*, o reino dos maus, para a *civitas Dei*, o reino espiritual de Deus. Dante combateu tacitamente esses pensamentos de Agostinho. Une a Roma de Virgílio e de Augusto com a de Pedro e seus sucessores. Império alemão e o “imperium” romano, pensamento histórico pagão e eclesiástico, agostiniano e dantesco — são algumas das curiosidades que encerra o pensamento de Roma. Todas elas foram, entretanto, formuladas e divulgadas na língua de Roma, que se tornou a da Bíblia, dos Padres, da Igreja, a língua canônica dos *auctores* romanos e finalmente da ciência medieval. Pertencem todas ao quadro da “Idade Média latina” e lhe emprestam opulência.

5. ROMÂNIA

Denomina-se România, na atual terminologia filológica, o conjunto de países em que são faladas línguas românicas. Essas línguas originaram-se no território do império romano — do mar Negro ao Atlântico. A começar do Oriente, são elas: romeno, italiano, francês, provençal, catalão, espanhol e português. O parentesco entre as línguas da península ibérica, da França e da Itália já era conhecido na Idade Média. Disso é testemunho clássico o tratado de Dante *De vulgari eloquentia*. Os eruditos dos séculos XVI e XVIII (Pasquier, Voltaire, Marmontel) consideravam o provençal — *le langage roman ou romain corrompu* — como língua-mãe das demais e classificavam-no também de *roman rustique*, o que remonta à expressão *lingua romana rustica*, de que trataremos adiante. Essa opinião foi perfilhada por François Raynouard (1761-1836). Era provençal e ensinou que o provençal — que denominava

33. Ernst Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II, Ergänzungsband*, 1931, 132. Aí se encontra copiosa documentação sobre a literatura latina na corte do Imperador.

34. F. Klingner, *Römische Geisteswelt*, 1943, 449.

langue romane — dominou toda a França do século VI ao IX, e que dele se originaram todas as outras línguas românicas. O arqueólogo francês Arcisse de Caumont transportou então essa idéia e com ela a palavra “romântico” para o estilo artístico vigorante do fim da Antiguidade até ao século XII. As pesquisas de Raynouard trouxeram grande benefício para o conhecimento da poesia trovadoresca. Não se firmou, todavia, sua tese lingüístico-histórica. O fundador da filologia românica, Frederico Diez (1794-1876), rejeitou a idéia de Raynouard sobre a primazia do provençal e ensinou que todas as línguas românicas são desenvolvimentos independentes do latim.

As palavras “românico” e “România” têm, todavia, uma história muito mais antiga, hoje quase esquecida. Examinemo-las, para termos uma perspectiva correta. “România” é desenvolvimento de *romanus*, como este o é de *Roma*, como *latinus* de *Latium*. A herança de Roma repartiu-se com as palavras *latinus* e *romanus*. Entre as línguas do Lácio, os dialetos “latinos”, caberia a sorte aos falados em Roma. No império romano, por muito tempo, só se chamaram “romanos”, *romani*, os indivíduos da classe dominante. Os submetidos conservavam os nomes de seus povos (gauleses, iberos, gregos, etc.). Só por um edito de Caracalla foi concedido o direito de cidadania a todos os habitantes do império (212). Desde então todos os cidadãos do império podiam chamar-se *romani*. Dessa extensão do império dos romanos medeava apenas um passo para criar-se nova designação ao gigantesco mundo habitado pelos “romanos”. Depois que os bárbaros se estabeleceram no território do império romano, tornar-se-ia ainda mais urgente a necessidade de um nome novo, breve e expressivo para o *Imperium Romanum* ou *orbis romanus*. Nesse tempo de crise, aparece nos textos gregos e latinos, pela primeira vez sob Constantino, o nome *România*.³⁵ A palavra continua a ser usada no tempo dos merovíngios e até ainda mais tarde. Num poema encomiástico sobre o rei Cariberto, diz Fortunato (*Leo* pág. 131, 7) :

Hinc cui Barbaries, illinc Romania plaudit:
*Diversis linguis laus sonat una viri*³⁶

Desde o tempo de Oto, altera-se a significação de *România*. Designa agora a parte românica do império — a Itália. Limita-se, finalmente, à província italiana de Romanha, isto é, o antigo exarcado de Ravena.

35. Cf. Gaston Paris em *Romania* I, 1872, 1 e segs. — Nova bibliografia em Pirenne. 289. A. I. — Entre 330 e 432 aparece o nome *România* em nove textos latinos (Zeiller em *Revue des Études Latines*, 1929, 196.) Mas Atanásio (*Historia Arianorum*) também designa Roma como *μυτρώπολις τῆς Ρωμανίας*.

36. “Ressoa unísono louvor em diversas línguas ao homem a quem a Barbaria aplaude de um lado, a *România* de outro”. (T. da R.)

No sentido primitivo, o do fim da Antiguidade, a România é substituída desde os séculos VII e VIII, por um novo símbolo histórico; mas as palavras aparentadas *romanus* e *romanicus* permanecem vivas. Quando a língua latina usual (latim popular, ou vulgar) se afastou tanto da língua escrita que se precisava de um nome especial para cada uma das duas, reaparece o antigo biuômio Roma-Lácio em nova forma. Distinguem-se *lingua latina* e *lingua romana* (também com o acréscimo de *rustica*). Como terceira sobrevém a *lingua barbara*, isto é, o alemão. É interessante observar que, por volta de 600, Isidoro, escrevendo na Espanha inteiramente romanizada, ainda desconhece essas três línguas usuais coexistentes.

“Românico” é o nome que a própria Idade Média incipiente aplicou às línguas populares neolatinas, aliás em contraposição à erudita, o latim. As palavras derivadas de *romanicus* e do advérbio *romance* nunca são usadas (em francês, provençal, espanhol, italiano e reto-romano) para designar povos (para isso há outros vocábulos), mas como nome daquelas línguas — logo, no mesmo sentido do italiano *volgare*. Essas derivações são o francês antigo *romanz*, o espanhol *romance*, o italiano *romanzo*. São formadas pela camada social latina erudita e designam todas as línguas românicas. Estas, em face do latim, foram consideradas como uma unidade. *Enromancier*, *romançar*, *romanzare* significa: traduzir livros na língua popular ou escrevê-los nela. Esses livros podiam chamar-se depois *romanz*, *roman*, *romance*, *romanzo* — tudo derivado de *romance*. Em francês antigo indica o “romance cortejo em versos” e pelo sentido: livro popular. Em retroversão latina podia esse livro denominar-se *romanticus* (*liber*).³⁷ As palavras “romance” e “romântico”³⁸ estão intimamente ligadas. Em inglês e alemão, na linguagem usual, ainda no século XVIII, romântico é alguma coisa “que podia acontecer em romances”³⁹. O equivalente italiano do francês antigo *roman* é o galicismo *romanzo* “romance”. Nesse sentido o emprega Dante (*Purg.* 26, 118).

Em francês e em italiano vem também de *romance* o nome de um gênero literário. Idêntica evolução verificou-se em espanhol. Aqui também *romance* significa primeiramente “língua popular”, depois, porém, obra escrita nessa língua e, em seguida, sem restrição, um único gênero literário. Encontra-se a derivação *romançar libros* — traduzir

37. Assim é numa citação do século XV, que consigna o *Wörterbuch* de Grimm: *ex lectione quorundam romanticorum, id est librorum compositorum in gallico sermone poeticorum de gestis militaribus quorum maxima pars fabulosa est*, (“conforme à lição de alguns românticos, isto é, de livros poéticos compostos em língua francesa sobre feitos militares, a maior parte dos quais é fabulosa.” T. da R.).

38. Ao estudioso de Rousseau, Alexis François, devem-se pesquisas fundamentais sobre a palavra “romântico”: em *Annales Jean-Jacques Rousseau*, V. 1909, 237, e segs. e em *Mélanges Baldensperger*, 1930, I, 321.

39. Em francês se diz, nesse caso, *romanesque*.

(Garcilaso, Juan de Valdés), mas também formas como *los romancistas o vulgares* (Marquês de Santilhana). Desde o século XV aparece *romance* como designação do gênero poético, que ainda hoje assim se chama e desde o século XVI foi colecionado em *romanceros*. O romance espanhol é designado pelo italianismo *novela* (como em inglês).

Na Idade Média, sobre os limites lingüísticos, persiste uma comunidade cultural da România. Numerosos italianos produzem em provençal (como, em compensação, Dante faz um grande provençal falar na *Comédia* em sua língua materna). Brunetto Latini, o mestre de Dante, escreve em francês a sua obra mais importante. Característica é uma poesia do trovador Raimbaut de Vaqueiras (cerca de 1200), cujas cinco estrofes são compostas alternadamente em provençal, italiano, francês do norte, gascão e português.⁴⁰ Eram as línguas então usadas pela lírica românica. Que se pudesse alterná-las atesta-o a consciência viva de uma România uniforme. Ocasionalmente se encontra essa alternância na Espanha, como artifício, em sonetos de Gôngora e de Lope. A partir de 1300, a România diferencia-se, cada vez mais, segundo a língua e a cultura. As nações românicas continuam, porém, ligadas pela origem histórica e pela relação sempre viva com o latim. Nesse sentido amplo pode continuar-se falando de uma România, que forma uma unidade, em face dos povos e literaturas germânicos.

O mais antigo monumento em língua românica são os juramentos de Estrasburgo, de 842; mas são documentos, e não literatura. Só no século XI⁴¹ começa a cadeia de monumentos literários franceses. A literatura espanhola principia no fim do século XII,⁴² a italiana só em volta de 1220 com o *Canto do Sol* de S. Francisco e a lírica artística italiana. Explica-se a tardia contribuição da Espanha e da Itália pela supremacia da França, e o aparecimento temporão dos monumentos germânicos (na Inglaterra em 700, na Alemanha em 750), por sua vez, pela divergência essencial entre o germânico e o românico. Os juramentos de Estrasburgo demonstram esse modo de ver. Na versão românica começam assim: *pro deo amor et christian poblo et nostro comun salvament*. Isto muito se aproxima do latim. Ao contrário, em alto alemão antigo: *in godes minna ind in thes christianes folches ind unser bedherogehaltznissi...* É um mundo lingüístico inteiramente diverso. Podia o romântico ainda por muito tempo valer-se de um latim mais ou menos corrompido e, partindo daí, familiarizar-se com a latinidade escorregia. O germano devia aprender o latim radicalmente como língua estrangeira — e aprendia-o logo corretamente. Por volta de 700, escreve-se na Inglaterra um latim admiravelmente puro, ao passo que na Fran-

40. V. Crescini menciona peças semelhantes. *Romanica Fragmenta*, 1932, 523.

41. A *Canção de Eulália* (fim do século IX) não tem paralelos, nem continuadores.

42. Quer Menéndez Pidal que o *Poema del Cid* tenha aparecido em 1140. Creio poder provar que ele não pode ter aparecido antes de 1180 e exporei os meus motivos num trabalho sobre a épica românica antiga.

ça reina a decadência. Mesmo grandes eruditos italianos podiam comer deslizes gramaticais, de que riam os monges alemães. Isso sofreu Gunzo de Novara, que em 935 chegou à Alemanha, no séquito de Oto I, e, em conversa com monges em S. Gallen, declinou um caso erradamente. Justificou-se, em carta, de que fora acusado injustamente de ignorância gramatical, “embora às vezes eu seja estorvado pelo uso de nossa língua popular, muito próxima do latim”.

A proximidade da língua vulgar com o latim persiste através de toda a história das línguas românicas. Expressa-se sob formas as mais diversas. Todas as línguas românicas, em todas as épocas, tomaram empréstimos ao latim. A *Canção de Rolando* em francês antigo (cerca de 1100) assim começa:

*Carles li reis, nostre emperere magnes*⁴³

Ora, na fase final da Antiguidade latina a palavra *magnus* foi desalojada por *grandis* e nas línguas românicas sobrevive *grandis*, com a única exceção de *Charlemagne*.⁴⁴ Explicam os filólogos que *magne*, no verso citado, é um latinismo. Esquecem, porém, que todos os monumentos das línguas românicas estão inçados de latinismos, alguns propositados, como ornamento estilístico. Exemplo notável é a *Comédia* de Dante. Lá se encontra — um exemplo entre centenas — o latim *vir* (homem) como *viro*, porque Dante necessitava de uma rima em *iro*. Apresenta-se a mesma relação, quando o francês do século XX forma a palavra *avion* (do latim *avis*, ave). Nas línguas românicas os empréstimos ao latim não produzem o efeito de “estrangeirismos”, como em alemão. Permanece o latim como fonte comum e inesgotável para as línguas românicas.

No Ocidente, desde as Cruzadas até à Revolução francesa, dominam alternativamente as literaturas românicas. Só partindo da România se obtém uma imagem precisa da marcha das novas literaturas. De 1100 a 1275 — da *Canção de Rolando* até ao *Romance da Rosa* — servem de modelo para as outras nações a literatura e cultura francesas. A literatura do alto alemão médio se apossa de quase todos os assuntos da poesia francesa e a própria *Canção dos Nibelungen*, segundo as pesquisas de Friedrich Panzer,⁴⁵ dimanam de remotas fontes francesas. A cultura cortesã da França irradia até à Noruega e à península pirenaica. O *Romance da Rosa*, no tempo de Dante, é ainda adaptado na Toscana, como mais tarde o foi por Chaucer na Inglaterra. Os poemas épicos e romances franceses descem em larga corrente à Itália, para lá serem refundidos por Boiardo e Ariosto, na brilhante

43. Carlos o rei, nosso grande imperador.

44. Está isolado o espanhol *tamaño*. — (Cf. o português tamanho. N. do T.)

45. *Studien zum Nibelungenliede*. Francforte do Meno, 1945.

forma artística da Renascença. Mas já desde 1300 assumia a Itália o primado literário: Dante, Petrarca, Bocácio, a alta Renascença. Isso repercute como "italianismo" na França, na Inglaterra e na Espanha.⁴⁶ Depois, no princípio do século XVI, começa o "século de ouro" da Espanha, dominando por mais de cem anos as literaturas européias. Para uma ciência da literatura européia é tão importante o conhecimento da língua e da literatura espanholas como o conhecimento da pintura espanhola para a história da arte. Só no começo do século XVII a França se emancipa definitivamente da hegemonia italiana e espanhola, para assumir o primado, que perdura até cerca de 1780. Entrementes, desde 1590 se desenvolve na Inglaterra uma grande poesia própria, a qual, porém, só no século XVIII desperta interesse no continente. Jamais podia a Alemanha porfiar com as potências mundiais literárias da România. A sua hora só sobrevém no tempo de Goethe. Até então, recebe influências e não as irradia.

São peculiares as relações da Inglaterra com a România. Durante quase quatro séculos a Inglaterra participou do "Imperium". As tropas romanas retiraram-se em 410, mas a missão de Agostinho (desde 597) significava uma segunda romanização ou, na expressão de um historiador inglês, "a volta da Inglaterra à Europa e ao seu próprio passado".⁴⁷ Os monumentos romanos sobreviveram às imigrações germânicas. Inspiraram a escultura da Nortúmbria no século VII e foram mostrados com ufania.⁴⁸ Pela conquista normanda e pelos reis angevinos, a Inglaterra torna-se, por séculos, um apêndice da cultura francesa. O francês permanece como a língua da literatura e da vida oficial e o latim a da alta educação. Paris é a capital literária da Inglaterra. Ingleses e gauleses participaram brilhantemente da Renascença latina do século XII. Em 1340 nivelam-se perante a lei os ingleses de origem francesa e saxã.⁴⁹ Só no decurso do século XIV se fundem numa unidade ambas as raças e línguas. A esse tempo pertence Chaucer, o primeiro poeta representativo da Inglaterra. Alimentou-se de substâncias francesa e italiana. Morreu em 1400. Um ano antes, o inglês, que desde 1350 é língua escolar, desde 1362 língua forense, foi usado pela primeira vez por um rei no Parlamento. A Inglaterra medieval pertence à România. Mas "com a Reforma, a Inglaterra, chegando à maioridade, despede seus mestres latinos, sem reatar suas estreitas li-

46. Não é admissível a idéia de que também a Espanha, a França, a Alemanha, etc. tenham tido uma "Renascença". O que tiveram esses países foi uma ou mais ondas de "italianismo" — forma de exportação da Renascença italiana.

47. Chr. Dawson, *The Making of Europe*, 1929, 209.

48. F. Saxl em *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 6, 1943, 18 e nota 4. Sobre as relações culturais entre a Inglaterra e a Itália no século VII, cf. W. Levison, *England and the Continent in the Eighth Century*, 1946, 142.

49. J. J. Jusserand, *A Literary History of the English People*, I, 1895, 236.

gações com os países escandinavos e alemães. Tornou-se um mundo à parte”.⁵⁰

A língua inglesa é um dialeto germânico invadido por elementos românicos e latinos. O caráter nacional e os costumes da Inglaterra não são nem românicos, nem germânicos, mas ingleses. Representam uma feliz união de conformismo social e não-conformismo pessoal, que nenhum outro povo criou. A relação da Inglaterra para a România, vale dizer para com a tradição europeia, é problema sempre presente na literatura inglesa. No século XVIII (Pope, Gibbon) exerce a latinitude forte atração, no século XIX prepondera a Alemanha. De novo se acentuam no século XX as múltiplas tradições romanas, curioso fenômeno em que apenas podemos tocar de passagem. G. K. Chesterton e Hilaire Belloc foram arautos exaltados. De maior alcance é a crítica da literatura e da política, que T. S. Eliot tem representado desde 1920: “Três ou quatro grandes romancistas não constituem uma literatura, embora *A Guerra e a Paz* seja um grande romance. Se todos os efeitos históricos de Roma fossem postos de lado — de tudo o que direta ou indiretamente recebemos da sociedade normando-francesa, da Igreja e do Humanismo — que restaria? Umhas poucas raízes e vagens teutônicas. A Inglaterra é uma nação “latina” e não precisamos importar da França a nossa latinitude”.⁵¹

Da România e de suas irradiações recebeu o Ocidente o ensinamento latino. Devem, pois, considerar-se suas formas e frutos. Quer dizer, deve-se passar do geral à concreta plenitude da substância histórica, entrar em minúcias. Costumava Aby Warburg dizer aos seus discípulos: “o bom Deus esconde-se na minúcia”.

50. G. M. Trevelyan, *História da Inglaterra*, I, 1937, 4.

51. *The Criterion*, outubro de 1923, 104.

LITERATURA E EDUCAÇÃO

1. As artes liberais. — 2. A concepção das *artes* na Idade Média.
 3. A gramática. — 4. Estudos anglo-saxônicos e carolíngios. — 5.
 Os autores didáticos. — 6. As universidades. — 7. Sentenças e exemplos.

A LITERATURA faz parte da “educação”. Por que, e desde quando? Porque os gregos encontraram num poeta o reflexo de seu passado, de sua existência, do mundo de seus deuses. Não possuíam livros nem castas sacerdotais. Sua tradição era Homero. Já no século VI era um clássico. Desde então é a literatura disciplina escolar, e a continuidade da literatura européia está ligada à escola. A educação é portadora da tradição literária: estado de coisas que pertence à característica européia, mas à qual não está essencialmente condicionado. A dignidade, independência e função educadora da poesia foram estabelecidas por Homero e sua atuação ulterior. Poderia ter sucedido diferentemente. No judaísmo, o discípulo aprende a “lei”, e os livros de Moisés não são poesia. Entretanto, o que os gregos fizeram, os romanos repetiram. No começo da poesia romana surge Lívio Andrónico (segunda metade do III século). Ele traduz para as escolas a *Odisséia*. Os seus contemporâneos Névio e Ênio criam epopéias nacionais, que podiam fazer as vezes da *Iliada*. Mas só Virgílio escreveu uma epopéia nacional romana de valor universal, que objetiva e formalmente se filia a Homero. Tornou-se um clássico. A Idade Média adotou, da Antiguidade, a tradicional ligação de epopéia e escola. Apegou-se à *Eneida* e pôs-lhe ao lado as epopéias bíblicas, que exteriormente imitavam Virgílio, mas não podiam superá-lo. A leitura delas é um tormento. Virgílio transformou-se na espinha dorsal do ensino do latim. Os clássicos das nações modernas passaram a leituras escolares, embora, para isso, sejam tão pouco adequados como Shakespeare ou o *Fausto* de Goethe. Faz parte da ciência da literatura um conhecimento elementar da evolução cultural da Europa.

1. AS ARTES LIBERAIS

Remontam à Antiguidade grega os traços principais do sistema de educação medieval. O sofista Hípias, contemporâneo de Sócrates, era considerado pelos antigos como o autor do sistema de educação fundado nas

sete artes. Chama-se em grego *ἐγκύκλιος παιδεία*: o que significa “educação comum quotidiana”.¹ Como é sabido, queria Platão que só a filosofia vigorasse como meio de educação. Combatia Homero, expulsava os poetas de sua República, e reprovava a “educação geral”. A pretensão totalitária de que toda filosofia é imanente nunca foi tão apaixonada e rudemente sustentada como pelo maior dos pensadores gregos. Malogrrou-se, porém, na sua pedagogia como na política. Seu contemporâneo, o orador Isócrates, interveio na contenda entre a filosofia e a “educação geral”, conferindo a ambas valor educativo. Graduou-as de maneira que as disciplinas da educação geral servissem de preparação (propedêutica) à filosofia. Apesar de algumas contradições teóricas, o ponto de vista de Isócrates permaneceu como norma durante toda a Antiguidade. Possui valor testemunhal clássico, em prol do sistema, a carta 88 de Sêneca, que trata das *artes liberales* e dos *studia liberalia*. São estudos que não servem para ganhar dinheiro. Chamam-se “liberais” porque dignos de um homem livre. Excluem-se, assim,² a pintura, a escultura e outros ofícios mecânicos (*artes mechanicæ*), ao passo que a música, disciplina matemática, encontra o seu lugar no círculo das artes liberais. Na fase final da Antiguidade, caducou o critério, perfilhado por Sêneca, de que as artes liberais representassem a propedêutica da filosofia. Esta deixou de ser uma disciplina científica e uma força educativa. Destarte, nos fins da Idade Média permaneceram as artes liberais como único objeto de estudo. Entrementes, fixaram-se em número de sete, e na seriação que conservaram em toda a Idade Média: gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, música, astronomia. No fim da Idade Média, os temas das *artes* foram postos em versos mnemotécnicos, adaptando-se a seriação às exigências métricas:

Gram. loquitur; Dia. vera docet; Rhe. verba ministrat;

*Mus. canit; Ar. numerat; Geo. ponderat; As. colit astra.*³

Boécio reuniu as quatro últimas *artes* (matemáticas) como *quadrivium* (quatro vias); as três primeiras, desde o século IX, formam o *trivium* (três vias).⁴ O conceito de *ars* deve ser rigorosamente separado de “arte” no sentido moderno. Significa “conjunto de regras que ensinam

1. Norden, *Kunstprosa*, 670 e segs. Segundo Will Richter, Lúcio Aneu Sêneca, Diss. Munique, 1939, 16, n. *ἐγκύκλιος* significa, ao contrário, “conclusiva, com letta”.

2. Na Florença do *Quattrocento* desperta a consciência dos artistas. Não queriam mais ser confundidos com os artifices. A isso se liga uma extensa literatura artístico-histórica que vai até ao século XVII. Cf. Suplemento XIII. — *Meccanico* toma, em italiano, o sentido de “inculto, rude”; *la turba meccanica* é “a população”.

3. “A Gram(ática) fala; a Dia(lética) ensina a verdade; a Re(tórica) ministra palavras; a Mús(ica) canta; a Ar(itmética) conta; a Geo(metria) mede; a As(tro)nomia estuda os astros”. (Trad. da Revisão).

4. Pio Rajna em *Studi Medievali*, I, 1928, 4-36: — Mais tarde é mais freqüente a forma *quadrivium* em vez de *quadrivium*.

a fazer com acerto alguma coisa”.⁵ A etimologia antiga relacionava *ars* com *artus*, “estreito”: as artes incluíam tudo em regras estreitas.⁶

O pagão africano Marciano Capela, que escreveu entre 410 e 439, fez a exposição normativa das artes liberais para toda a Idade Média. Notker Labeo († 1022) traduziu-a em alto alemão antigo; o jovem Hugo Grócio ganhou as esporas com a sua reedição (1599) e o próprio Leibniz tinha a intenção de reeditá-la.⁷ Ainda ao terminar o século XVI, encontram-se vestígios do autor.⁸ Marciano Capela deu forma romântica à sua obra, que se intitula *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Núpcias da Filologia com Mercúrio*). Quanto à forma, é uma mistura de prosa entremeada de versos, predominando, porém, aquela. Livro volumoso, de mais de quinhentas páginas em impressão atual, ilegível em nossos dias. Precisamos, contudo, examiná-lo um pouco. Os dois primeiros livros são consagrados à ação.⁹ Na Idade Média as suas figuras e motivos são repetidamente renovados, em especial na poesia épico-filosófica do século XII. Inicia a obra uma poesia dedicada a Himeneu, conciliador dos elementos e dos sexos, a serviço de Natura, e promotor de casamentos entre os deuses. Destes, Mercúrio ainda é solteiro. A conselho de Virtus, interroga a Apolo, que lhe propõe a donzela Filologia, muito familiarizada com o Parnaso, com o Céu e os segredos do Tártaro e, portanto, capaz de abraçar todo o saber. Virtus, Mercúrio e Apolo, guiados pelas Musas, sobem, através das esferas celestes, para o palácio de Júpiter. Uma assembléia dos deuses, onde há também figuras alegóricas, aprova o desejo de Mercúrio e resolve que a Filologia seja elevada à divindade, bem como, a contar de então, qualquer mortal benemérito (Dick 40, 20 e segs).¹⁰ A Filologia é afeitada por sua mãe Fronesis (47, 21) e saudada pelas quatro Virtudes cardeais e pelas três Graças. Por ordem de Atanásia, tem de vomitar (59, 5) uma multidão de livros, para tornar-se digna da imortalidade. Sobe, depois, ao céu numa liteira conduzida pelos mancebos Labor e Amor e pelas donzelas Epimélia (cuidado) e Agrípnia (trabalho noturno dos intelectuais, com diminuição do sono). No céu, vem ao seu encontro Juno, protetora do casamento (Prónuba) e informa-a sobre os habitantes do Olimpo, muito diferentes dos helênicos. Diversos demô-

5. (A definição entre aspas substitui a explicação do autor de que *ARS* significa *Lehre* no sentido que esta palavra tem em *Sprachlehre*, o que, literalmente, é intraduzível. Em português, em “arte latina” (gramática latina) temos a acepção de *ars* a que o autor se refere. — N. do T.).

6. Sérvio em Keil IV, 405. — Semelhantemente em Cassiodoro, *Mynors*, 91 e Isidoro, *Est.* I, 1, 2.

7. Pierre-Daniel Huet (1630-1721), o futuro bispo de Avranches, em 1670 foi dado como auxiliar a Bossuet, então preceptor do delfim. Tinha de dirigir a edição dos clássicos latinos para o delfim (*ad usum Delphini*). Confiou a edição de Marciano Capela a Leibniz, que queria “reabilitar” o autor (G. Hess, *Leibniz korrespondiert mit Paris*, 1940, 22). Marciano Capela foi impresso oito vezes, de 1499 a 1599.

8. A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, 1932, I 264 A. 3.

9. O modelo é Apulcio, *Met.* VI, 23 e segs. (Núpcias de Amor com Psiquê, autorizadas por uma assembléia dos deuses, etc.).

10. Assim foi também Psiquê elevada à imortalidade, Apul. *Met.* Helm, 146, 9 e segs.

nios e semideuses são ali introduzidos, bem como poetas e filósofos antigos (78, 9 e segs.). Como presente de núpcias, recebe a noiva as sete artes liberais. A cada uma é consagrado um livro da obra. De acordo com o gosto do tempo, são personificadas em mulheres, que se distinguem pelo traje, penteado e utensílios. A Gramática aparece como uma anciã, orgulhosa de descender do rei egípcio Osíris. Mais tarde passa longo tempo na Ática, mas por enquanto aparece com indumentária romana. Numa caixinha de marfim traz faca e lima, para tratar cirurgicamente os erros de linguagem da infância. A Retórica é uma bela dama, de elevada estatura; traça um vestido ornado com todas as figuras do discurso e as armas com que fere os adversários. Essas personagens alegóricas com seus atributos foram reiteradamente representadas pela arte e pela poesia da Idade Média.¹¹ Aparecem nas fachadas das catedrais de Chartres e Laon, em Auxerre, na Notre Dame de Paris e em Botticelli.¹² O que a Idade Média apreciava nas *Nuptiae* não era somente o conteúdo erudito, mas o copioso emprego de figuras alegóricas, como foram introduzidas simultaneamente, do ponto de vista cristão, por Prudêncio, em sua *Psychomachia*; e, finalmente, o motivo da viagem ao céu.

2. A CONCEPÇÃO DAS ARTES NA IDADE MÉDIA

Duas teorias sobre as *artes* podem distinguir-se na doutrina da educação medieval: a patrística e a laico-escolar. Se, ocasionalmente, se tocam, diferem, entretanto, pela origem. O judaísmo alexandrino, cujo representante mais influente era Filão (falecido talvez sob Cláudio), já se apropriara da ciência e da filosofia gregas, o que o levou, naturalmente, a apresentar os sábios gregos como discípulos de Moisés. Os apologetas cristãos do século II, sobretudo Justino, admitiram esse conceito e o transmitiram aos grandes teólogos da escola de Alexandria. Clemente de Alexandria (cerca de 150 a 215) disso tira a dedução de que a ciência grega foi instituída por Deus. O mestre cristão precisava dela para a compreensão da Escritura. A opinião dos Padres latinos não é uniforme. Ambrósio de Milão (333-397) conhece a filosofia grega, mas é seu adversário. Por outro lado, Jerônimo (cerca de 340 a 420), esse "Aristarco cristão" (Ludwig Traube), entre cujos admiradores formaria mais tarde seu "parente" Erasmo, era, a um só tempo, humanista, filólogo e doutor da Igreja. Quando criança, recebeu lições, em Roma, de Élio Donato, gramático e comentador de Terêncio. Familiarizou-se com Plauto, Terêncio, Lucrécio, Cícero, Salústio, Virgílio, Horácio, Pérsio e Lucano.

11. Poesias sobre as artes, em geral a propósito de *Nuptiae*: *Poetae* I 408-10; 511 e 629 e segs.; *Poetae* III 247, 149 e segs.; 399 e segs. — *Carmina Cant.* 113 e segs.; Geoffroi de Breteuil, *Fons Philosophiae: Rhythmus* de Etienne de Tournai; Válder de Châtillon, 1929, 41 e segs.; Neckam, *De Naturis Rerum* Wright, 498 etc.

12. E. Mâle, *L'Art Religieux du 13^e siècle en France*, 76 e segs. Botticelli: *Afrescos da Villa Lemmi* no Louvre. Representações posteriores, *Journal of the Warburg Institute*, II (1938/39), 82.

Quando velho, ainda se lembrava quanto esforço lhe custara o aprendizado do hebraico, depois de ter-se habituado com a agudeza de espírito de Quintiliano, a fluente oração de Cícero (*Ciceronis fluvios*), a dignidade de Frontão, a suavidade de Plínio (*Epistolae*, Hilberg, III, 131, 13 e segs.). Em seu comentário a Jeremias, cita Lucrécio e Pérsio; alude às sereias, a Cila e à hidra de Lerna; compara as figuras retóricas dos profetas com as hipérboles e apóstrofes de Virgílio. A célebre carta a Paulino de Nola representa substancioso tratado sobre o tema da "santidade e educação". Como se poderia compreender a Bíblia sem estudos eruditos? De fundamental importância é a *Carta 70*, dirigida a Magno. Este perguntara a Jerônimo por que motivo ia buscar exemplos na literatura profana. A resposta encerra um arsenal de argumentos, que serão repetidos durante toda a Idade Média e até pelo humanismo italiano. Salmão (*Prov. I*, 1 e segs.) recomenda o estudo dos filósofos, Paulo cita versos de Epimênide, Menandro e Arato. Finalmente, com a explicação alegórica de uma passagem da Escritura, Jerônimo fornece à Idade Média um argumento muitas vezes repetido, para a utilização da ciência antiga a serviço do cristianismo. No *V Livro de Moisés*, 21, 12, ordenou Jeová que, se um hebreu quisesse casar com uma escrava pagã, devia rapar-lhe a cabeça e cortar-lhe as unhas. Assim, o cristão que ama a sabedoria profana deve escoimá-la de todo erro. Então ela será digna de servir a Deus. O que não convém procurar na obra de Jerônimo, é uma teoria filosófica das artes.

Já o mesmo não ocorre com Agostinho. No seu caso, aliás, a relação entre *scientia* e *sapientia*, a que ele consagrou profundo estudo, não chegou a uma perfeita clareza. Entretanto, muitas de suas ilações e criações se impuseram à Idade Média. Uma delas é a interpretação alegórica de Êxodo, 3, 22 e 12, 35: ao partir do Egito, os israelitas levaram consigo vasos de prata e ouro. Assim deve o cristão alijar a ciência pagã do supérfluo e nocivo, para colocá-la a serviço da verdade. Para a fase inicial da Idade Média, mais importantes do que as idéias gerais de Agostinho foram suas explicações sobre o estudo da Bíblia em *De Christiana Doctrina*. Citem-se algumas sentenças fundamentais: *sciant autem litterati modis omnibus locutionis, quos grammatici graeco nomine tropos vocant, auctores nostros usos fuisse*¹³ (III, 29.). Adiante (IV, 6, 9-7, 21) expõe Agostinho que, na arte da linguagem, a Bíblia em nada é inferior à literatura pagã. Suas palavras são *divina mente fusa et sapienter et eloquenter. Quid mirum si et in istis inveniuntur, quos ille misit qui facit ingenia*¹⁴ (7, 21)? Estes pensamentos podem ser interpretados como

13. "Saibam, porém, os literatos que os nossos autores fizeram uso de todas as figuras de dição que os gramáticos chamam, com o nome grego, *tropos*". (T. da R.)

14. "...produzidas sábia e eloqüentemente pelo espírito divino. Como estranhar se tais qualidades se encontram também naqueles que o criador do talento enviou?" (T. da R.)

justificação das antigas *artes*. Encerravam ao mesmo tempo o indício de que promanavam de Deus.

Ainda mais importante foi Cassiodoro para a estimação das *artes*. Em suas *Institutiones divinarum et secularium litterarum* legou-nos o primeiro manual cristão de ciência eclesiástica e *artes* leigas, em que repercute a tradição dos mosteiros gregos e das universidades cristãs orientais ou “escolas de catequese” (Alexandria, Edessa e Nísibis). Isso também se revê em seu conceito de *artes*, que remonta a Clemente, Justino e ao judaísmo alexandrino. Ensina ele que desde o princípio as *artes* já existiam em germe na sabedoria divina e nas Sagradas Escrituras. De lá o teriam recebido os mestres das ciências pagãs, reduzindo a um sistema próprio de regras, o que ele demonstrara na sua explicação do *Saltério* (Mynors 6, 18 e segs.). De fato, mostra Cassiodoro, em seu comentário, que o salmista usou uma multidão de figuras gramaticais e retóricas correntes nas letras antigas. Prevê a objeção de que “as partes do silogismo, os nomes dos esquemas (figuras de retórica), os termos das disciplinas” não são mencionados no texto sagrado. A resposta é: todas essas coisas estão contidas implicitamente no *Saltério*, assim como o vinho está na vide, a semente na árvore. Incumbe à ciência espiritual demonstrar essas coisas pela análise retórica do texto bíblico. Ora, como é notório, a lei divina foi espalhada por todo o mundo. Como sabemos? Pelo versículo do salmo *in omnem terram exivit sonus eorum* (*Vulgata*, Salmo 18, 5), isto é: “ouvem-se as suas vozes em toda a extensão da terra”. Em Lutero é o Salmo 19, que assim começa: “Os céus manifestam a glória de Deus... Sem linguagem, sem fala, ouvem-se as suas vozes”. E depois, 5: “... as suas palavras (vão) até ao fim do mundo”.¹⁵ Alude-se à língua do céu, à magnificência de Deus, anunciadas em todo o mundo. Mas Cassiodoro deduz alegoricamente que o Antigo Testamento foi conhecido de todos os povos. Podiam assim conhecer toda a arte da eloquência e reduzi-la a um sistema (*PL* 70, 19-21).

Ao lado da teoria patrística das artes corre uma teoria leiga, a qual, porém, não é uniforme e muitas vezes se cruza com a dos Padres. Sobre a origem das *artes* divergiam as opiniões. Seu “inventor” seria Júpiter, ou o Egito — porque Moisés foi discípulo dos egípcios — ou a Caldéia.¹⁶ Frequentemente as *artes* são também equiparadas às sete colunas da sabedoria.¹⁷ Notável pensador do século XII vê em a Natureza¹⁸ a origem de todas as artes. A última grande apresentação das

15. As frases citadas são as da tradução portuguesa da *Bíblia* por João Ferreira de Almeida, edição das Sociedades Bíblicas Unidas, 1947, *Salmo* 19, 1-4. (N. do T.)

16. Júpiter: por exemplo, Godofredo de Viterbo, *Speculum Regum*, Waitz 38, 19 e segs.; *Aegyptus parturit artes*, Bernardo Silvestre, Barach 16; Neckham Wright 308-11; Henri d'Andely, *La Bataille des Set Ars*, v. 407.

17. Setencolunas: *Poetae* III, 439, 26 e 552, 74. — Cristo como dispensador das artes: *Poetae* III, 738, 8 e segs.

18. João de Salisbury, *Metalogicon*, Webb 27, 29 e segs.

artes, antes da irrupção do aristotelismo, é o inédito *Heptateuchon* de Teodorico de Chartres (falecido entre 1148 e 1153)¹⁹ em que o autor pretendia dar um resumo de toda a filosofia: *totius philosophiae unicum ac singulare instrumentum*.

Até ao século XII, as *artes* representam para a Idade Média a ordem fundamental do espírito. Só o acontecimento central da história da salvação, a encarnação, poderia suplantá-la. Quando o criador se tornou criatura (*factor factus est factura*),²⁰ todas as *artes* ficaram fora da lei: Maria é virgem e mãe ao mesmo tempo (*in hac verbi copula stupet omnis regula*).²¹ Nela concordam dois qualificativos que se opõem... Aqui se cala a Natureza, a retórica e a razão vacilam, a lógica é vencida. Ela, a filha, concebeu o pai e o deu à luz como filho:

*Nata patrem natumque parens concepit...*²²

Na conclusão do *Paraíso* de Dante (33, 1), estes mistérios da encarnação são atribuídos a S. Bernardo:

Vergine madre, figlia del tuo figlio.

3. A GRAMÁTICA

A primeira das sete artes é a gramática: *la prima arte* (Dante, *Par.* 12, 138). A palavra vem do grego *gramma*, “letra”. Ainda para Platão e Aristóteles, a “arte das letras” não era mais do que a arte de ler e escrever. Nos tempos helênicos apareceu a explicação dos poetas, de modo que Quintiliano (I, 4, 2) distingue duas partes da gramática: *recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem* (“uso correto da língua e explicação dos poetas”). Como equivalente da tradução de *grammatica*, foi usado *litteratura* (Quintiliano II, 1, 4): derivado de *littera*, como *grammatica* de *gramma*. A princípio, pois, a palavra *litteratura* não possuía o sentido atual; *litteratus* é o conhecedor da gramática e da poesia (como ainda, na França, o *lettré*), porém não necessariamente, um escritor. A palavra literato, hoje tão barateada, tinha, pois, um bom sentido. O alargamento da noção da gramática leva facilmente a que sejam apagados ou transpostos os limites da retórica, o que já Quintiliano exprobrava.

Das sete *artes*, foram muito mais fundamentalmente estudadas as do trívio que as do quadrívio e mais profundamente a gramática. Era

19. Clerval, *L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris dans la première moitié du 12^e siècle d'après L'Heptateuchon de Thierry de Chartres*. (Congrès scientifique international des catholiques tenu à Paris du 8 au 13 avril 1888, Paris, 1889, II, 277 e segs.) Adolf Hofmeister, *NA* 37, 1912, 666 e segs.

20. Válder de Châtillon, 1925, pág. 7, estr. 4.

21. “Ante essa conjunção altera-se qualquer regra.” (T. da R.) Estribilho em *A. h.* XX, 42. — O mesmo pensamento *ib.*, 43 e segs. em N.º 11; e 106, N.º 124.

22. Alano, *Anticlaudianus*, *SP* II, 362.

o fundamento de todas as outras. Já na enciclopédia de Isidoro se apresenta desigual a consideração das sete artes. Nelas um livro inteiro (58 páginas impressas) é consagrado à gramática; à retórica dedicam-se 20 páginas, à dialética 21, à aritmética 10, à geometria 8, à música 6, à astronomia 17.²³

O estudante de latim da Idade Média devia ser levado não somente a ler a língua de Roma, como a dominar o seu uso oral e escrito. O ensino da gramática devia, pois, ser muito mais aprimorado do que num ginásio alemão do século XIX. O principiante era obrigado a aprender de cor a *ars minor* de Donato. Ela transmitia-lhe, em perguntas e respostas, o conhecimento das oito partes da oração e corresponde a dez páginas de texto impresso. Passava-se, em seguida, à *ars maior* do mesmo autor e à *Institutio Grammatica* de Prisciano.²⁴ Esta obra, composta em Bizâncio no começo do século VI (dois alentados volumes na edição moderna), é o que há de mais exaustivo sobre o assunto. Como reproduzia numerosos exemplos dos autores clássicos, tornou-se fonte de conhecimentos literários básicos. Só por volta de 1200 foram compostas novas gramáticas, para sistematizar a matéria, lógica e especulativamente: o *Doctrinale* de Alexandre de Villedieu (1199) e o *Grecismus* de Eberardo de Béthune († 1212). Essa nova exposição da gramática corresponde a uma evolução, de que tratarei adiante. Além de Donato e de Prisciano, liam-se, naturalmente, os capítulos gramaticais da *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Devemos a João de Salisbury (*Meta-logicon*, Webb, 53-59) uma descrição do ensino gramatical em Chartres no século XII.

Encontra-se na gramática medieval uma série de conceitos, abolidos de nossas gramáticas, porém de antiga procedência. Já a gramática romana antiga fora marcada pela filologia da *Stoa* (escola estóica) dos gregos. Os conceitos *analogia*, *etimologia*, *barbarismo*, *solecismo*, *metaplasmo*, bem como toda a estrutura da exposição, desde letras e sílabas, até às partes da oração, procedem do grego. Conservam-nos, com todos os exemplos, tôdas as gramáticas romanas até Donato e Prisciano. Atesta-o um resumo que oferece Isidoro no primeiro livro de sua obra *Ety-mologiae*. Ele considera a própria etimologia como parte da gramática. “Pois, se conheces a origem de uma palavra, compreendes mais depressa

23. Enumeração segundo a edição de W. M. Lindsay, Oxford, 1911.

24. Entre os bem-aventurados do céu do sol de Dante (*Par.* 12, 137 e segs.) aparece *quel Donato ch'alla prim'arte dogno por la mano*. Prisciano, ao contrário, é colocado por sodomia no Inferno (*Inf.* 15, 109). Isso remonta a uma lenda medieval, não inteiramente esclarecida, sobre Prisciano. Alano (*SP*, II, 309) chama-lhe apóstata. Seus escritos continham erros, ele parecia ébrio ou louco. Hugo von Trimberg (*Registrum Multorum Auctorum*, Langosch, vers. 195) refere-se a Alano, mas conta Prisciano como um dos maiores eruditos (vers. 244). Marie de France cita Prisciano no prólogo de seu *Lais*. Shakespeare também o menciona (*Love's Labcur's Lost*, V. 1). A notícia da apostasia de Prisciano procede de ter ele dedicado ao patricio Juliano a sua *Institutio Grammatica*. Compreendeu-o bem Conrado de Hirsau (*Schepss*, 48, 25). Depois o homenageado foi confundido com Juliano o Apóstata.

a sua força. Cada coisa é melhor percebida, quando se conhece a sua etimologia". Mas como nem todas as palavras são denominadas segundo a sua "natureza", antes muitas o são arbitrariamente, nem todas podem ser analisadas etimologicamente. Na pesquisa etimológica há três princípios a observar: *ex causa* (*rex* vem de *regere* e *recte agere*); *ex origine* (o ser humano chama-se *homo* porque consiste em *humus*); *ex contrariis*²⁵ — e aqui achamos o *lucus a non lucendo*,²⁶ que ainda nos é conhecido (Isidoro insiste menos no trocadilho: *quia umbra opacus parum luceat*). A gramática ainda versa sobre sinônimos, com a expressão latina: *de differentiis*. Isidoro consagrou uma obra a este assunto. (PL 83, 9 e segs.)

Chamam-se barbarismos os erros de linguagem e de pronúncia, trazidos pelos povos bárbaros. O solecismo (pelo qual são dados como responsáveis os habitantes de Soles, na Cilícia, e que sobrevive também no francês *solécisme*,²⁷ consiste em erros de construção, como, por exemplo, *inter nobis* em vez de *inter nos*. O metaplasmo é um desvio das normas gramaticais, permitido aos poetas, em consideração às exigências da métrica: *licentia poetarum* (Isidoro, *Et.* I, 35, 1) — caso particular, pois, da "liberdade poética", de que tratam com frequência os autores antigos.

São finalmente incluídas na gramática as chamadas "figuras do discurso". Tão importantes para a Idade Média, tão esquecidas hoje, convém examiná-las com alguma pausa. Surgem, aliás, na conversação corrente, muito embora já não seja consciente o seu uso e conhecido o seu nome. Exemplo: "Não pouco" (em vez de "muito") é uma litotes. "Ceifar louros" (em vez de "glória") é uma metonímia. Se eu digo: "Entrada a um marco por cabeça" (em vez de "por pessoa"), sirvo-me de uma sinédoque. Estas formas de expressão chamam-se em grego *schemata* (atitudes), em latim *figuræ*. Quintiliano (II, 13, 9) assim o explica: um corpo erecto, com os braços pendentes, olhando para a frente, pouquíssima graça manifesta. Mas a vida e a arte, mediante a variedade de atitudes, provocam uma impressão estética (discóbolo de Míron). O mesmo faz a língua por meio das figuras. Distinguem-se usualmente figuras de palavra e figuras de sentido. Figura de palavra é, por exemplo, a anáfora, isto é, a repetição da mesma palavra no começo de orações sucessivas. Como no *Spaziergang* de Schiller:

Sei mir gegrüsst, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel!

*Sei mir, Sonne, gegrüsst, die ihn so lieblich bescheint.*²⁸

25. Este princípio, passando por Varrão, também remonta à escola estoica (Stoa).

26. *Lucus* (bosque) vem de *non lucendo* (porque não reluz) — famosa etimologia fantasista. (N. da R.)

27. Boileau (*Art Poétique* I, 20):

*Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.*

28. "Salve, ó monte, de radiante curie avermelhado! Salve, sol, que o iluminas tão bondoso."

Figura de palavra é também o *homoioteleuton* (semelhança das terminações), como, por exemplo, na conhecida frase de Cícero sobre Catilina: *Abiit, abscessit, evasit, erupit*.²⁹ Figuras de sentido são a litotes, a metonímia, a alegoria e muitas outras. A tropologia não possui sistemática satisfatória. Além das figuras de palavra, de sentido, distinguem-se figuras gramaticais — que ocorrem na explicação dos poetas — e figuras retóricas. Os compêndios antigos e posteriores costumam chamar muitas figuras do discurso de *tropoi* (“voltas”), tropos. Essa discrepância bem como as numerosas vacilações na enumeração e característica das figuras explicam-se, historicamente, pelo cruzamento das diferentes opiniões de escolas. Na Idade Média a métrica também está incluída na gramática: logicamente, pois a explicação dos poetas estava nas mãos dos gramáticos. A poesia é adjudicada ora à gramática, ora à retórica. Num poema de Etienne de Tournai († 1203), que descreve a educação de um menino, a poesia é acolhida pela gramática (Verso 113 e segs.):

*Venit ad Grammaticae Poesis hortatum
Ut, quem primum fecerat illa litteratum,
Hec, novem Pyridum trahens comitatum
Prosa, rithmo, versibus faciat ornatum.*³⁰

Válter de Châtillon também inclui a poesia na Gramática:

*Inter artes igitur, quae dicuntur trivium,
Fundatrix grammatica vendicat principium.
Sub hac chorus militat metricae scribentium.*³¹

4. ESTUDOS ANGLO-SAXÔNICOS E CAROLÍNGIOS

Não foi sem tropeços que a instrução gramatical atravessou os “séculos sombrios”. No reino merovíngio, depois de 600, são cada vez mais decuradas a língua e a gramática. Sob os reis carolíngios, mereceu os cuidados da cultura latino-anglo-saxônia. Esta prosseguiu nas bases estabelecidas por Isidoro e pelos irlandeses, recebendo também contribuições da Itália e da Gália.³² O seu fundador foi Aldelmo (639-709). Registra-se o meado de sua vida ao tempo em que a igreja inglesa atingira o auge da cultura cristã céltica e repelira as reivindicações eclesiástico-políticas, em favor de Roma (Sínodo de Whitby, 664). Tanto eclesiástica como li-

29. “Foi-se, afastou-se, evadiu-se, precipitou-se para fora.” (T. da R.)

30. “A convite da Gramática, aproxima-se a Poesia para — acompanhada das nove Musas — dotar de prosa, ritmo e verso aqueles a quem ela já havia ensinado o domínio da língua” (T. da R.).

31. “Assim, pois, entre as artes chamadas trívio, a gramática, como fundadora, reivindica a primazia. Sob a sua autoridade serve a multidão dos que escrevem métrica. (T. da R.). Válter de Châtillon, 1929, 41, estr. 7, já na fase final da Antiguidade se chama a aula *χορός*. Daí o francês *apprendre par coeur* = *per chorum*.”

32. Autorizada exposição em Wilhelm Levison, *England and the Continent in the Eighth Century*, Oxford, 1943; especialmente cap. 6.

terariamente seguira a Irlanda o seu próprio caminho. Cultivava com desvanecimento artístico uma latinidade fantasticamente abstrusa. Aldelmo aprendera também essa gíria amaneirada, muita vez incompreensível, e ocasionalmente a empregara — mas somente para mostrar que na Inglaterra podia fazer-se tudo aquilo que constituía motivo de ufanía para os mestres irlando-escoceses.³³ Em outra carta (Ehwald, 479) adverte ele contra os estudos feitos na Irlanda, por incluírem antiguidades profanas (filosofia e mitologia). Aldelmo proíbe-as terminantemente. Sua posição, em face dos estudos clássicos, é categórica: só devem estudar-se como disciplinas formais (gramática, métrica); e não só devem estudar-se, mas devem exercer-se, porque “quase toda” a Bíblia é vasada em linguagem gramatical (e isso quer dizer poética também). Essa é, pois, a velha teoria, que conhecemos através de Jerônimo, Agostinho, Cassiodoro e Isidoro, de que as *artes* são indispensáveis para a compreensão da Bíblia — mas com a diferença de que Aldelmo proíbe os *auctores*, isto é, o estudo da cultura antiga como valor autônomo. Ele reclama a educação clássica apenas no sentido formal, e mostra-se, assim, representante de um rigorismo eclesiástico. O sentimento do latim clássico já escapava aos irlandeses e também decaiu com o seu discípulo Aldelmo. Encontrou, entretanto, na *Vulgata*, uma nova autoridade, no que se refere a estilo e composição. Aliás, Jerônimo, Agostinho, Cassiodoro e Isidoro haviam chamado a atenção para semelhanças estilísticas entre a Bíblia e a literatura pagã. Esses homens, todavia, ainda estavam muito próximos da cultura da língua antiga, para não levar em conta o abismo entre os padrões desta e o latim da Bíblia.³⁴ No prefácio à sua *Crônica do Mundo*, declarou Jerônimo: “as Sagradas Escrituras parecem um belo corpo num vestido sujo. O *Saltério* é harmonioso como os cantos de Píndaro e Horácio. Os escritos salomônicos têm dignidade (*gravitas*), o *Livro de Jó* perfeição. Todos esses livros são compostos no original hebraico em hexâmetros e pentâmetros. Mas nós os lemos em prosa! Imagine-se quanto Homero perderia em prosa” (PL 27, 36). Em sua carta a Paulino, desculpa Jerônimo a *simplicitas et quaedam vilis verborum* (“a expressão desadornada e às vezes mesquinha”) da Bíblia. Cassiodoro (*Inst.* 1, 15) enumerou vícios de linguagem dos textos sagrados. Isidoro censura, sem vacilar, a sentença *vivat Ruben et non moriatur* (*Deut.* 33, 6) como *perissologia* (pleonasma), louva o emprego da antítese no *Eclesiástico* (33, 15), mas, fora disso, quase não referiu textos bíblicos à retórica. Fala (*Sent.* 3, 16) das “palavras desadornadas” e do “estilo mesquinho” da Bíblia, atendo-se, assim, à apreciação do latim bíblico de Jerônimo. Essa desestima da linguagem bíblica, que ainda encontramos na Espanha romano-visigótica, não tinha razão de ser nas terras “bárbaras”, que nunca haviam pertencido ao “Imperium” e só aprendiam o latim por intermédio

33. Aldelmo, Ehwald, 478 (carta a Ehfried).

34. W. Süss, *Das Problem der Bibelsprache* (*Hist. Vierteljahrsschrift*, 1932, e segs.).

da Igreja. Foi o caso da Irlanda e da cultura irlando-escocesa, que irradiou para a Inglaterra. E vale também para a cultura cristã anglo-saxônica que Aldelmo representava.

O precursor foi Aldelmo, que logo caiu no esquecimento. O realizador foi o Venerável Beda (672-735), que, na qualidade de monge da Nortúmbria consagrou toda a sua vida à ciência, conquistando duradoura glória com a sua *História da Igreja Anglo-saxã*. Para o nosso tema, é ele de grande importância, por haver desenvolvido, de maneira conseqüente, a herança da antiga retórica, iniciada por Jerônimo, Agostinho e Cassiodoro, sobre os textos bíblicos. Pôde fazê-lo porque para ele, como para Aldelmo, as objeções estéticas contra o latim bíblico já não possuíam validade. O pequeno escrito de Beda *De schematibus tropis* é, nesse sentido, o fecho de um desenvolvimento de muitos séculos. A Bíblia — ensina ele — é superior a todos os demais livros, não somente pela sua autoridade, utilidade e antiguidade, mas também pela sua arte retórica (*praeeminet positione dicendi*).³⁵ Todas as figuras de palavra e de sentido nela já se encontram — Beda cita dezessete *schemata* e treze *tropi*.³⁶ O “paralelismo” das orações hebraicas não é mais do que ἰσότης — figura que geralmente só havia sido exemplificada em Virgílio. *Caro verbum factum est* (“o Verbo fez-se carne”) é uma sinédoque. Até para ἀστεῖον s oferece o Antigo Testamento vários exemplos, como *egredietur virga de radice Jesse* (“da tribo de Jessé nascerá um renovo”). Que é ἀστεῖος? Saiba-o Beda, através da gramática de Diomedes: *quidquid simplicitate rustica caret et faceta satis urbanitate expolitum est*.³⁷ (Keil I, 463, 1, com exemplos de Cícero e Virgílio.) E Diomedes inspirou-se em Quintiliano, que cita ἀστεῖσμός como forma “urbana” (ἀστεῖος) da graça, seguindo a terminologia grega. Mas o louvável zelo de Beda errou o alvo, quando ele pretendeu encontrar em Isaías a fina ironia dos habitantes das grandes cidades da Antiguidade. Sua coordenação dos princípios da tropologia retórica prevaleceu, não obstante, e entraria a crescer como um grão de mostarda.

A chamada “Renascença” carolíngia coroa a reforma da Igreja franca, que Carlomano e Pepino iniciaram e confiaram ao anglo-saxão Boni-

35. Encontra-se o resultado de tais opiniões quando Teodulfo atribui ao apóstolo Paulo um *stilus arcadicus* e um *eloquium compositum* (“elocução ornada”). (*Poetac* I, 470, 10 e 42.)

36. Conforme nos mostra o resumo de Garet (*PL* 69, 435 D e 70, 1269 e segs.), Cassiodoro achava no *Salterio* mais de 120 figuras retóricas. Beda decerto conheceu a obra de Cassiodoro sobre os *Salmos*, mas não se trata, neste caso, de uma dependência. Os exemplos de Beda são tirados de toda a *Bíblia*; mas, embora se utilize das mesmas passagens dos *Salmos* já aproveitadas por Cassiodoro, emprega ele frequentemente termos diferentes para as figuras. A teoria especulativa científica de Cassiodoro é inteiramente estranha a Beda. — Cf. também M. L. W. Laistner, *Beda as a classical and a patristic scholar* em *Transactions of the Royal Historical Society, Fourth Series*, vol. 16, 1933, 69 e segs. e, especialmente, 90.

37. “O que carece de simplicidade rústica e é bastante ornado de espírito urbanaidade” (T. da R.).

fácio. Logo depois de assumir o trono, Carlos Magno compenetrrou-se do vulto da empresa a executar. Com tamanha ignorância do clero franco, era difícil achar pregadores. O texto bíblico enxameava de erros, agravados pela má pronúncia. As igrejas estavam em grande parte arruinadas e serviam de celeiros.³⁸ Impunha-se uma reforma radical da instrumentação e das secretarias. Na França, porém, não havia elementos disponíveis. Em primeiro lugar, o jovem soberano trouxe da Itália gramáticos (Pedro de Pisa, Paulino de Aquiléia, Paulo Diácono). Em Parma, conheceu o jovem erudito anglo-saxão Alcuíno e o atraiu à sua corte em 782. Como abade de St. Martin, em Tours, Alcuíno († 804) foi o organizador da educação carolíngia e da não menos importante reforma da escrita. Desde 782 dirigiu a escola do palácio. Alcuíno transmitiu ao humanismo carolíngio a herança de Beda. Um dos testemunhos mais importantes da reforma dos estudos de Carlos Magno é o edito, escrito entre 780 e 800, dirigido ao abade Baugulfo de Fulda. Diz uma sentença básica desse documento: *cum autem in sacris paginis schemata, tropi et cetera his similia inseria inveniantur, nulli dubium est quod ea unusquisque legens tanto citius spiritualiter intellegit, quanto prius in litterarum magisterio plenius instructus fuerit.*³⁹ Aqui também se apresenta, como pedra angular da educação literária (*litterarum magisterium*), o argumento de que a tropologia é indispensável para o estudo da Bíblia. Assim, pois, um grande soberano encrava nos fundamentos de seu novo edifício estatal e espiritual, o apreço às artes, de acordo com a patrística. Até então os países marginais da Europa — a Espanha, a Irlanda, a Inglaterra — haviam acolhido a tradição literária de Roma. Essas correntes ajuntam-se no grande império franco. Elas reúnem-se com as forças históricas do império germânico renovado, recebendo um novo impulso. A política do soberano atribui à cultura intelectual grandes problemas de estruturação cultural, e a sua pessoa forma, ao mesmo tempo, o centro vivo de uma nova poesia.

Daqui por diante abre-se, porém, uma perspectiva ainda mais vasta. A reforma dos estudos de Carlos Magno fecundou toda a Idade Média latina. As prescrições didáticas dos tempos pós-carolíngios demonstram conhecimentos mais profundos. Um dos melhores conhecedores da literatura latina medieval, J. de Ghellinek, chamou a atenção para o fato de que o estudo das figuras de retórica, recomendado pelos anglo-saxões, encarecido por Carlos Magno, no edito ao abade Baugulfo, produziu, no correr dos tempos, o enriquecimento da expressão poética e a florescência do metaforismo, que deparamos na poesia latina, desde os fins do século XI: *ainsi s'explique la genèse des grandes oeuvres; ainsi*

38. A. Kleinclausz, *Charlemagne*, 1934, 253.

39. "E como nas páginas sagradas encontram-se enxertadas figuras de retórica, tropos e outros elementos semelhantes, ninguém pode duvidar de que o leitor tanto mais depressa lhes compreenda o sentido espiritual, quanto mais cedo se se tenha instruído no estudo das letras." (T. da R.)

*aussi s'établit le contact avec la pensée de ces âges, et on lit le travail de l'âme humaine dans toute la série de ces efforts, qui relie au triomphe définitif de ses chefs-d'oeuvre les maladroits essais de ses premières productions.*⁴⁰

5. OS AUTORES DIDÁTICOS

Como vimos, o ensino da gramática compreendia a língua e a literatura. A seleção dos autores didáticos medievais abrange escritores pagãos e cristãos. A Idade Média não distingue entre latinidade “de ouro” e “de prata”. Não conhece a idéia de “clássico”. Todos os autores são igualmente autoridades. Examinemos alguns testemunhos medievais sobre os autores didáticos. Váiter de Speyer lia na escola, por volta de 957, Virgílio, “Homero” (a chamada *Iliada latina*, grosseira adaptação abreviada do século I. d. C., em 1070 hexâmetros), Marciano Capela, Horácio, Pérsio, Juvenal, Boécio, Estácio, Terêncio e Lucano. Essa seleção não é acidental, mas normativa. Repete-se como base de listas posteriores. Uma apreciação moderna excluiria “Homero”, Marciano, Boécio, Estácio, Lucano, Pérsio e Juvenal. A lista dos autores amplia-se até ao século XIII.

Conrado de Hirsau (primeira metade do século XII) nomeia vinte e um autores, na ordem seguinte: 1) o gramático Donato; 2) o alogista Catão (coletânea filosófica do tempo imperial, em dísticos e monósticos); 3) Esopo (coleção de fábulas em prosa, do IV ou V século, que em parte remontam a Esopo, chamado também “Rômulo”, segundo a carta introdutória); 4) Aviano (42 fábulas esópicas em dísticos, compostas por volta de 400); 5) Sedúlio (escreveu uma *Messíada* métrica, por volta de 450); 6) Juvenio (compôs, por volta de 330, uma harmonia evangélica métrica); 7) Próspero de Aquitânia (versificou sentenças de Agostinho, na primeira metade do século V); 8) Teódulo (autor desconhecido, a não ser por uma “écloga” do século X, em que são postos em contraste, numa polémica, o paganismo e o cristianismo); 9) Arátor (épico bíblico do século VI); 10) Prudêncio (o mais importante, artístico e universal poeta cristão primitivo, cerca do ano 400); 11) Cícero; 12) Salústio; 13) Boécio; 14) Lucano; 15) Horácio; 16) Ovídio; 17) Juvenal; 18) “Homero”; 19) Pérsio; 20) Estácio; 21) Virgílio. Como se vê, a escassa seleção compreende pagãos (de preferência da fase final da Antiguidade) e cristãos, sem levar em conta a cronologia; dos “clássicos”, somente Cícero, Salústio, Horácio e Virgílio — quatro autores que, porém, pela sua associação com os outros quinze, perdem a sua posição especial de clássicos e cujo mérito é considerado quase exclusivamente pelo seu efeito moral. Aliás, Cícero (*Tullius*) é glorificado como *noblissimus cuctor*, mas,

40. J. de Ghellinck, *Littérature latine au moyen âge*, 1939, II, 186.

de seus escritos, só são realçados o *Laelius* (*De Amicitia*) e o *Cato Maior* (*De Senectute*); de Horácio só a *Ars poetica* é recomendada incondicionalmente. De Ovídio, os *Fasti* e *Ex Ponto* são “tolerados”, e as obras eróticas e as *Metamorphoses* repelidas. Juvenal e Pérsio são celebrados porque azorragaram os vícios dos romanos. Conrado de Hirsau representa o ponto de vista rigorista. É, pois, significativo que passe por alto a Terêncio, lido em toda a Idade Média.⁴¹ Mas a sua lista de autores representava velho patrimônio escolar. O essencial é conservado pelos mestres posteriores, mas consideravelmente ampliado. Haskins editou uma breve informação sobre os autores didáticos do fim do século XII, atribuindo-a a Alexandre Neckam.⁴² Ela recomenda tudo de Horácio, até as poucas lidas odes e epodos⁴³ (em Dante também Horácio só aparece como satírico). De Ovídio são admitidas as *Metamorphoses* e recomendados especialmente (como contraveneno) os *Remedia Amoris*. A seleção de Cícero é ampliada com *De Oratore*, as *Tusculanas*, os *Paradoxa Stoicorum* e *De Officiis*. São ainda acrescentadas: *Simaco*,⁴⁴ a descrição da terra de Solino (século III) e extratos da história natural de Plínio o Antigo, Marcial e Petronio (“ambos encerram muita coisa útil, mas também coisas indignas de serem ouvidas”), Sidônio, Suetônio, Sêneca, Lívio, Quintiliano e outros. Logo, um ponto de vista muito mais liberal. Os velhos poetas cristãos não têm preferência; o valor principal está nos autores da Antiguidade clássica e do fim da Antiguidade. De certo, o tratamento é muito sumário e proíbe conclusões *ex silentio*. Mais sistemática é a lista de “autores”⁴⁵ que dá Eberardo o Alemão, em sua poesia didático-retórica, intitulada *Laborintus* (composta depois de 1212, antes de 1280). Aqui encontramos de novo: 1) Catão (*regula morum*), 2) Teódulo, 3) Aviano, 4) Esopo. A estes moralistas segue-se: 5) o poeta elegíaco romano Maximiano (primeira metade do século VI) — o que é estranho para nós, “pois o poeta vê na obscenidade o pináculo de sua arte”.⁴⁶ Mas a Idade Média, com exceção dos rigoristas, que são minoria, era muito menos pudica do que os tempos modernos, e lia Maximiano assiduamente, sobretudo por causa de seus artifícios retóricos.⁴⁷

41. Todavia, por duas vezes é citada uma sentença dele.

42. *Harvard Studies in Classical philology*, 20, 1909, 75 e segs.

43. Hugo von Trimberg distingue em 1280 três *libri principales* (*Ars poetica*, *Epistolae*, *Sermones*), e dois *minus usuales* (*Odes* e *Epodos* de Horácio).

44. Porque o seu *breve dicendi genus admirationem parit* (“A concisão de seu estilo excita admiração” T. da R.).

45. Faral, 358 e segs.

46. Schanz IV, 2 (1920), 77.

47. Cp. Baehrens, *Poetae Latini Minores* III, 313; Duckett, 271 e segs. o mesmo Schanz (no lugar acima citado) confessa: “lemos esses produtos sem grande perturbação”. — Maximiano era considerado especialista na descrição da senilidade: *Quae senium pulsant incommoda maxima scribit, / A se materiam Maximianus habet* “Maximiano é dono da matéria relativa aos achaques que mais incomodam os velhos”. (T. da R.). (Faral, 358, 612) Sobrevida deste “topos” na Inglaterra dos séculos XIII e XIV: Cf. E. Coffman, *Speculum* 9, 1934, 249 e segs.

Seguem-se: 6 e 7) as comédias *Pamphilus* (fim do século XII, autor desconhecido) e *Geta* (meado do século XII, autor: Vitalis de Blois); 8) Estácio; 9) Ovídio; 10) Horácio (somente as sátiras); 11) Juvenal; 12) Pérsio; 13) o *Architrenius* de João de Hanville (fim do século XII); 14) Virgílio; 15) Lucano; 16) a *Alexandreida* de Válder de Châtillon (cerca de 1180); 17) Claudiano; 18) Dares;⁴⁸ 19) a *Iliada latina*; 20) Sidônio; 21) a epopéia da cruzada *Solimarius*; 22) o poema didático sobre ervas, atribuído a Emílio Macer (falecido em 16 a. C.); 23) o *De gemmis* de Marbod de Rennes († 1123); 24) o poema bíblico alegórico *Aurora* de Pedro Riga (falecido cerca de 1209); 25) Sedúlio; 26) Arátor; 27) Prudêncio; 28) o *Anticlaudianus* de Alano (cerca de 1180); 29) o *Tobias* de Mateus de Vendôme (composto por volta de 1185); 30) o *Doctrinale* de Alexandre de Villedieu (1199); 31) a *Poetria nova* de Galfrid de Vinsauf (composta entre 1208 e 1213); 32) o *Grecismus* de Eberardo de Béthune (1212); 33) Próspero de Aquitânia; 34) a *Ars Versificatoria* de Mateus Vendôme (antes de 1175); 35) Marciano Capela; 36) Boécio; 37) *De universitate mundi* de Bernardo Silvestre (cerca de 1150). Conservam o seu lugar os antigos autores didáticos Catão, Esopo, Aviano, Teódulo, o grupo dos antigos poetas cristãos e as principais obras da poesia romana (inclusive uma obra de fancaria como a *Iliada latina*). Eram particularmente preferidos (como poetas censores) os satíricos romanos. É característico que Sidônio (tal como Neckam) e Claudiano tenham sido admitidos na lista. Ambos eram considerados autores modelares para a poesia do século XII. Eberardo admite mais uma dúzia de autores dessa erudita poesia escolar: as obras principais da Renascença latina do século XII. Particularmente digno de nota é que os gramáticos Donato e Prisciano são desalojados pelas gramáticas “especulativas” e versificadas de Alexandre de Villedieu (N.º 30) e de Eberardo de Béthune. Não se tenta atender à ordem cronológica, nem tão pouco ao agrupamento dos assuntos.⁴⁹ Todos os autores são equivalentes e independentes do tempo. Isso caracteriza ainda hoje toda a Idade Média. Não se faz distinção entre a poesia da época de Augusto e a do fim da Antiguidade, assim como entre Teódulo e os antigos poetas cristãos. Com o decorrer do tempo,

48. A *De Excidio Troiae Historia* do suposto Dares é, como a *Ephemeris belli Troiani* do suposto Dictis, um romance troiano do fim do Império. Ambas as obras se apóiam em modelos gregos. Ambas reclamam para si a verdade histórica, que se desvia de Homero. Dares fica ao lado dos troianos, contra os gregos. Como os francos e ingleses, da mesma sorte que os romanos, pretendiam descender de Tróia, Dares gozou de grande reputação na Idade Média.

49. Os números 1 a 4 são destinados às leituras iniciais. São textos fáceis. Uma criança pode distrair-se com as fábulas de animais. Pode também interessar-se pelas histórias de deuses de Teódulo. Catão preporcionava singela moralidade. Entre nós os principiantes não recebem nenhum texto, mas apenas frases tolas (*filia agricolae amat columbas*). O primeiro autor é César, perfeitamente apropriado para descoroçoar do latim um quartanista ginásial. Lucano, Estácio e Claudiano hoje, mesmo na Universidade, raramente são interpretados.

aumenta apenas o número de *auctores*. No *Registrum Multorum Auctorum* de Hugo de Trimberg (1280) atingem eles o número de oitenta. Hugo elimina os prosadores.⁵⁰ Ao lado dos autores, foram utilizados florilégios, nos quais apareciam trechos de autores que, do contrário, não seriam lidos, como Valério Flaco, Tibulo, *Aetna*, *Laus Pisonis*, Calpúrnio, Nemesiano, Macrôbio, as *Controversiae* de Sêneca o Antigo, Gélío, César e outros.⁵¹

Isso quanto aos autores didáticos. Naturalmente, os grandes eruditos da alta Idade Média conhecem também os outros escritores. Por exemplo, João de Salisbury,⁵² que apreciava especialmente Frontão e Apuleio. Ele conhece Higino, Sêneca o Antigo, Valério Máximo, Plínio o Antigo, o escritor militar Frontino (fim do século I), Floro, Gélío, Eutrópio, Ausônio, o escritor militar Vegécio (século IV), o extrato por Justino (século III) da obra histórica de Pompeu Trogo (sob Augusto), o primeiro historiador cristão Orósio (século V), Macrôbio (cerca do ano de 400) e outros. Utiliza também autores inidentificáveis e esquecidos, como a obra *De vestigiis et dogmatibus philosophorum* de um certo Flaviano.⁵³ A este deve ele a informação de que alguns marinheiros formularam uma pergunta fácil, que Platão não pôde responder. Platão tomou a coisa tão a peito, que morreu (*Policraticus* Webb, I, 141 e segs.). Na Idade Média tão longe ia o respeito pelos *auctores* que qualquer fonte era considerada boa. Faltava o sentido histórico e crítico. Assim se formavam, sobre os autores, lendas, das quais a mais conhecida é a saga medieval de Virgílio. Na Idade Média muitas vezes aparece Estácio com o cognome de Súrulo ou Súrulo e considerado tolosano,⁵⁴ o que procede da confusão com o retórico galês Estácio Úrulo, citado por Jerônimo.⁵⁵ Como se sabe, Dante fez de Estácio um cristão. A Idade Média conhecia também uma correspondência epistolar entre o filósofo Sêneca e Paulo — falsificação do século IV. Por erro de leitura do nome A. (= Aulus) Gélío, nasceu o autor Agélío, e assim por diante.⁵⁶

Teremos de mostrar mais tarde que a Idade Média submeteu os autores profanos, tanto quanto a Bíblia, à interpretação alegórica, e via nêles sábios ou “filósofos”. Sabe-se que Dante ainda assim o fez. Mas já pelas escolas de gramática e de retórica êles tinham sido elevados

50. A limitação do conceito de *auctor* aos poetas também é aplicada em outra parte. Cf. Thurot em *Notices et Extraits*, 22, II, 112 A. 2.

51. Cf., a respeito, as pesquisas de B. L. Ullmann, que são citadas por Paré, Brunet, Tremblay, 153, onde há mais bibliografia.

52. A respeito, cf. Webb em sua edição do *Policraticus*, notas introdutórias, págs. XXI e segs.

53. Ver, sobre ele, Paul Lehmann, *Pseudoantike Literatur*, 25 e segs.

54. S. Manitius, II, 314, 183.

55. Forcellini, *Onomasticon*, em Statius 4.

56. O que, em matéria de notícias falsas, ainda se arrastava no século XIV, mostra o livro de Váler Burlaigh (Burlaeus, † 1343) *De Vita et Moribus Philosophorum* (ed. Knust, 1886).

a “autoridades”.⁵⁷ Dante (*Conv.* IV, 6, 1 e segs.) ainda quer apoiar a “autoridade” do imperador e da filosofia com circunstanciadas etimologias da palavra *auctor*. A maneira medieval de apoiar-se nos “auctores” conservou-se ainda por séculos, depois de Dante. Um poeta que tão imediatamente toca o leitor atual, como François Villon, achou oportuno, no ano de 1456, iniciar uma poesia com uma invocação a Vegécio — *sage romain, grant conseiller* — porque este escritor, no preâmbulo, recomendou “trabalho cuidadoso e fiel”.⁵⁸ Indiferente é neste caso se ele leu o Vegécio no texto original ou na adaptação francesa de Jean de Meun. Do *Policraticus* de João de Salisbury tomou ele as histórias do pirata Dionides (em Villon transformado em Dionesdes) e de Alexandre. A alta estimação dos *auctores* ainda se faz sentir no *magister artium* François Villon.

Desde o século XII o domínio dos *auctores* foi abalado pelo vitorioso avanço da dialética (que hoje se chama lógica), e também pela revolta da juventude contra o ensino escolar tradicional. João de Salisbury (cerca de 1110 a 1180) teve de defender-se, no seu *Metalogicon*⁵⁹ e no *Entheticus*, contra a nova orientação. Queixa-se ele de que essa orientação desdenha os autores, a gramática e a retórica.⁶⁰ Se estimamos os *auctores*, retrucam-nos: “Que quer o burro velho? Por que nos cita palavras e feitos dos antigos? Tiramos o nosso saber de nós mesmos; nós, os jovens, não reconhecemos os antigos”.⁶¹ Como nos parecem conhecidas essas palavras! Conhecemo-las da cena dos estudantes, na segunda parte do *Fausto*, e do movimento juvenil do século XX. É grato ou-

57. Sobre *auteur*, *auctorité authentique* no *Romance da Rosa* e na escolástica, cf. G. Paré, *Le Roman de la Rose et la Scolastique Courtoise*, Paris, 1941, 23 e segs.

58. Comunica Salimbene (Holder-Egger 389, 15 e segs.) que leu todo o Vegécio porque ele oferece *multas sagacitates de arte pugnandi*. Pela mesma razão recomenda ele o *Livro dos Macabeus*. — Na Idade Média, Vitrúvio e Vegécio eram autoridades em fortificação (Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger* (2) I, 1889, 11). O distinto filólogo David Ruhnken (1723-98) era um grande caçador. Baseado numa informação de Arriano sobre os celtas, perseguia os animais de caça apenas com rede, arco e flecha.

59. Ed. Webb, Oxford, 1929. Segundo Webb (Prefácio, XXII) o título podia significar “com os lógicos” ou “para os lógicos”. João não sabia o grego, mas deu títulos gregos a todos os seus livros, como no século XI Anselmo (*Monologion* e *Proslogion*), no século XII Bernardo Silvestre e Guilherme de Conches. Cf. Webb nos prolegômenos de sua edição do *Policraticus* (declarado por Webb como *liber in eorum civitates regentium*), prolegômenos CLVIII. Quanto ao título da terceira obra principal de João, *Entheticus*, diz Webb no mesmo lugar, XXII: *quid dicere velit, quidem nescio*. Já Maeróbio (*Sat.* V, 17, 19) observara que Virgílio dera nomes gregos às suas obras.

60. Sobre isso e o que se segue, cf. Norden, 713 e segs. Contudo, não podemos aceitar a opinião de Norden de que João se empenhava pela “ciência clássica”. O platonismo de Chartres, do qual João representa a mais delicada flor, é humanístico, mas é um humanismo do século XII, não é classicismo. Suas autoridades são os autores acima enumerados e também Apuleio, o Pseudo Apuleio, Marciano Capela e também gente que Norden bane para o lupanar.

61. Frequentemente esses jovens se reportam ao lógico Adão de Parvo Ponte (Parvipontanus). Cf. Gilson, *La philosophie au Moyen Age* (2), 1944, 278.

vi-las no século XII. Foi fecunda a renovação da dialética, quando esta, como no caso de Abelardo, foi aplicada à filosofia e à teologia. Entretanto, muitos lógicos do século XII se contentaram com a simples dialética, o que teria de levar à estéril erística. A coisa só mudou com o aparecimento do “nosso Aristóteles”; com isso se descobriram novas ciências. Coube à dialética, até então predominantemente formal, a missão de penetrá-las intelectivamente.

Chega-se, assim, à época da “Renascença” do século XII.⁶² Em que pé estava, então, a educação medieval? Desde o começo do século, percebemos uma florescência das escolas-catedrais. Sobrepujam agora as velhas escolas conventuais do princípio da Idade Média. As escolas-catedrais encontram-se em cidades. Subordinam-se a um dos cônegos, que se chama o *scholasticus* (*scholaster*, *écolâtre*). De sua personalidade depende a florescência da escola. Sobressai, por isso, ora uma, ora outra dessas escolas. Quase todas ensinam, além das sete artes liberais, a filosofia, de renovado prestígio desde Anselmo († 1109) e a *doctrina sacra*, isto é, o que depois se chamará teologia. Mas, no programa dos estudos, dá-se muita liberdade de movimento à inclinação e à iniciativa dos mestres e do diretor da escola. Em Angers, Meun e Tours, no começo do século XII, cuida-se especialmente da poesia; em Orléans, além disso, também da gramática e da retórica. Paris já atrai, cada vez mais, os estudantes, não somente à escola-catedral de Notre Dame, como também à da colina de Santa Genoveva, onde por algum tempo ensinou Abelardo, e ao capítulo dos cônegos agostinianos de S. Vitor, centro de teologia e filosofia. O italiano, que aqui se formou, Pedro Lombardo (faleceu provavelmente em 1160, como bispo de Paris), compôs, entre 1150 a 1152, os *Libri quattuor sententiarum*, isto é, das “decisões” (sentenças) dos Padres da Igreja e de novo sistema teológico, pouco depois adotado como livro de texto (ver Dante, *Paraíso*, 10, 107) e que concorria para fazer de Paris a capital dos estudos teológicos.

6. AS UNIVERSIDADES

A crescente afluência às escolas parisienses criou a atmosfera e a necessidade de que se originou a Universidade de Paris. Com as universidades começa uma nova época da educação medieval. Elas não são, como se propala ainda hoje, uma continuação ou renovação das antigas

62. Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Mass.), 1928, é modelar. Ao quadro, esboçado por Haskins, dessa renascença que se constituiu no fim do século XI e cessa no primeiro quartel do século XIII, se deve ajuntar o renascimento artístico da Antiguidade, estudado por Jean Adhémar (*Influences Antiques dans l'Art du Moyen Age*, Londres, 1939): *Cette renaissance, dont l'apogée est vers 1140, a été assez forte pour survivre à l'art roman et se manifester encore dans le premier art gothique, si opposé et si hostile pourtant à la forme artistique qui l'avait précédé. Ce phénomène peut s'expliquer si on songe que les grands humanistes du 12.^e siècle: un Suger, un Jean de Salisbury, ont, par leur action personnelle, encouragé le mouvement antique* (263).

escolas superiores. As chamadas antigas universidades são criações do fim da época imperial. Ensinavam, em primeira linha, gramática e retórica. A filosofia e outras ciências relegavam-se a plano secundário.⁶³ Nossas universidades são uma criação original da Idade Média. No mundo antigo nunca houve, em parte alguma, essas corporações com seus privilégios, seu plano fixo de estudos, seus títulos graduados (bacharel, licenciado, mestre, doutor). A palavra universidade não significa, como se crê, o "conjunto das ciências" (*universitas litterarum*), mas a corporação dos docentes e discentes. Explica-o, já no século XIII, a perífrase *societas magistrorum et discipulorum*. Como instituição científica, a universidade chama-se *studium generale*. A mais antiga é a de Bolonha, que Frederico I proveu de estatutos em 1158. Em Bolonha dominava, porém, a jurisprudência; só em 1352 se fundou a faculdade de teologia. A Universidade de Paris⁶⁴ desenvolveu-se lentamente. Já no século XII, reinava em Paris animada vida científica, estimulada por mestres como os saint-victorinos e Abelardo. Lá encontramos diversas escolas, desde o fim do século XII, freqüentadas por alemães e sobretudo por ingleses. De fato, já existia a universidade parisiense. Mas só é denominada *universitas* em 1208 ou 1209, numa carta do Papa Inocêncio III. Aliás, já em 1200 o rei Filipe Augusto reconheceu formalmente a Universidade e lhe concedera privilégios, ao mesmo tempo que suprimia a jurisdição profana de seus membros (travaram-se graves conflitos entre os estudantes e as autoridades). Por motivo semelhante, em 1231, o Papa Gregório IX dotou a Universidade com o grande privilégio papal, concluindo-lhe a organização.⁶⁵ O mesmo pontífice, em 1233, transmitiu aos dominicanos o Tribunal da Inquisição.⁶⁶ A Igreja, que, sob o grande Inocêncio III (1198-1216), atingira o auge do poderio, julgou necessária essa defesa contra os movimentos heréticos do século XII. Devia, entretanto, entrever um perigo na cultura leiga do expirante século XII, fecundada pela Antiguidade e, por isso, submeter a educação ao seu controle. Estão, pois, intimamente ligados o início

63. Pelo ano de 425 havia nas universidades de Roma e de Constantinopla 31 cátedras. Destas, 20 eram de gramática, 8 de retórica, 2 de jurisprudência e uma de filosofia (M. Lechner, *Erziehung und Bildung in der griechisch-römischen Antike*, 1933, 222).

64. Obras principais sobre as universidades medievais: H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, 1895; utilizar a segunda edição (1936), feita por F. M. Powicke e A. B. Emden; St. D'Irsay, *Les Universités françaises et étrangères*, 1933-36; H. Denifle, *Die Universitäten des Mittelalters*, 1885 (só apareceu o volume I); o mesmo autor, *Chartularium Universitatis Parisiensis* (4 vols. 1889-97). Além disso, a mencionada obra de Gilson, 390 e segs.

65. O nome Sorbonne, dado à Universidade de Paris, remonta a um instituto (*collegium*) fundado em 1250 por Robert de Sorbon. Desde o século XIV foi esse instituto a sede da Faculdade de Teologia. Só no começo do século XIX, o nome se estendeu a toda a Universidade.

66. Mais pormenores sobre os antecedentes e influências posteriores, em Karl Hampe, *Das Hochmittelalter*, 1932, 282.

da Inquisição e a imposição da superintendência papal sobre as universidades. No século XII começou a infiltração do “novo” Aristóteles, isto é, das ciências naturais, da Metafísica, da Ética e da Política do pensador grego. Essas fortes correntes de pensamento e de escritos tornaram-se acessíveis ao Ocidente, por meio de traduções do árabe e do grego, surgidas quase ao mesmo tempo na Espanha e na Sicília. O texto árabe repousava numa versão síria do grego. Eram indispensáveis eruditos e comentadores judeus e árabes. O maior aristotélico árabe foi Averróis (1126-98). O averroísmo e suas doutrinas afins não eram compatíveis com o dogma da Igreja. Em 1215 proibiu-se, por ordem do Papa, o estudo público ou privado do “novo” Aristóteles. A proibição foi transgredida e renovada em 1228 — sem resultado. Mas os dominicanos tomaram um rumo decisivo. Imunes pela luta contra a heresia, amestrados em polêmicas, empreendem conciliar as verdades da fé com uma filosofia, cuja grandeza não podiam obscurecer. Surgiu, assim, a monumental obra científica de Alberto Magno, a quem sucedeu seu maior discípulo, Tomás de Aquino. Estudou em Paris e ensinou durante vários anos. O perigoso Aristóteles foi expurgado, reabilitado e autorizado pelos dominicanos na Universidade de Paris. Mais do que isso: sua doutrina foi incorporada à filosofia e à teologia cristãs, tornando-se assim autoridade. Esse processo não se efetuou sem atritos. A Universidade de Paris sustentou combates em 1252-57 contra o Ordem dos Mendicantes e contra a superintendência papal, mas foi vencida. Discordavam os franciscanos e dominicanos em suas doutrinas filosóficas. O agostinismo opunha-se ao tomismo e mandou proibi-lo, em 1277, por intermédio do bispo de Paris, Etienne Tempier. Conservou-se, afinal, um “averroísmo cristão”, cujo representante mais considerável é Siger de Brabant, celebrado por Dante.

Aliás, já ao terminar o século XI, e durante todo o século XII, tornara-se a França o centro cultural do Ocidente latino. No século XIII, entretanto, essa supremacia espiritual chegou ao pináculo com a Universidade de Paris. Pela política papal transformara-se em instrumento da Igreja. O *sacerdotium* apoderara-se do *studium*. O estudo, porém, concentrara-se na filosofia e na teologia. Em consequência disso, foram os estudos lingüísticos e literários abandonados, limitados ao indispensável. Procurava-se, em detrimento deles, achar lugar, na organização dos estudos, para a nova filosofia fecundada pelo aristotelismo e as recém-conquistadas ciências naturais. A gramática transformou-se em “Lógica da Língua”.⁶⁷ Um adepto da antiga orientação literária, como o inglês, que vivia em Paris, João de Garlândia,⁶⁸ queixa-se em seu *Mo-*

67. M. Grabmann, *Mittelalterliches Geistesleben* I, 1926, 104-46. Grabmann recorda a propósito que Hussere e Heidegger podiam ser relacionados com a lógica da língua. O mesmo autor, *Thomas von Erfurt und die Sprachlogik des ma. Aristotelismus*, SB, München, 1943.

68. L. J. Paetow, *The Morale Sclarium of John of Garland*. Berkeley University of California Press, 1927.

rale Scolarium (1241) do menosprezo pelos autores, assim como o poeta francês Henri d'Andeli, em sua *Bataille des Set Arts*,⁶⁹ sob a bandeira da gramática, leva os autores (Homero, Claudiano, Prisciano, Pérsio, Donato e muitos outros) ao campo de batalha contra a lógica e seus combatentes (entre os quais Platão e Aristóteles). Apesar dessas queixas, o estudo dos autores permaneceu vivo no século XIII.⁷⁰ Uma das sedes do Humanismo, no século XII, foi a escola de Chartres, onde se estudava o platonismo. Os ingleses lá se sentiam tão à vontade quanto os franceses. João de Salisbury morreu como bispo de Chartres. Na educação inglesa do século XIII, fundia-se a tradição de Chartres com as ciências naturais árabes e a "metafísica da luz" tingida de agostinismo. Essa atmosfera reinava na Universidade de Oxford, florescente desde 1200. A superintendência do Papa, ali, era simplesmente nominal. A Universidade regia-se pelo seu chanceler. Os grandes pensadores de Oxford no século XIII, Roberto Grosseteste e Rogério Bacon, seguem caminhos independentes e combatem a escolástica de Paris. Em Oxford dá-se grande apreço aos estudos filológicos.

As artes, porém, nas quais Teodorico de Chartres ainda via a essência da filosofia, são compelidas a abandonar essa pretensão. O seu quadro tornara-se demasiado estreito para o dilatado âmbito das ciências profanas. A sentença de Tomás de Aquino *septem artes liberales non sufficienter dividunt philosophiam theoricam*⁷¹ anuncia uma nova era. Assinala o término da enorme transformação científica que se operou na França, entre 1150 e 1250.

E a Alemanha? No século X e começo do XI, em virtude da ordem política reinante, avantajou-se sobre a Europa ocidental e meridional. Mas, em seguida, perde a supremacia. Aparecem agora no desenvolvimento da Alemanha "as conseqüências do fato de que, de todas as terras de Carlos Magno, foi este reino o último a cristianizar-se e só em alguns centros foi atingido pelo ensino da Igreja e pelos seus esforços culturais".⁷² Nos séculos XII, XIII e XIV, os estudantes alemães tinham de educar-se em Paris, em Bolonha ou em Pádua. A única fundação universitária do tempo dos Hohenstaufen é Nápoles (1224), destinada somente aos súditos da coroa siciliana. A docentes e discentes era proibido mudar de residência. A primeira universidade no território do império foi a de Praga (1347). Seguem-se Viena (1365), Heidelberg (1386), Colônia (1388), Erfurt (1389), Leipzig (1409). Todas

69. L. J. Paetow, *The Battle of the Seven Arts*, Berkeley, University of California Press, 1914. — Norden, 728.

70. E. K. Rand em *Speculum*, 4, 1929, 249-69.

71. M. Grabmann, *Ma. Geistesleben* II, 1936, 190. "Sem dúvida — acrescenta Grabmann — Frei Remigio de Girolami O. P., discípulo de Tomás de Aquino e mestre de Dante, ainda escreveu uma *divisio scientie* na forma tradicional do trívio e do quadrívio".

72. Gerhard Ritter, *Die Heidelberger Universität*, I, 1936, 11 e seg.

essas fundações não podiam compensar o progresso da França, da Inglaterra e da Itália. A Alemanha ficou quase excluída dos grandes movimentos espirituais dos séculos XII e XIII. Pouco participou da Renascença do século XII e da ciência do XIII. Isso tinha as suas razões — e as suas conseqüências. As universidades alemãs devem à Reforma a sua florescência.⁷³

7. SENTENÇAS E EXEMPLOS

Que busca a Idade Média nos autores? A resposta a esta pergunta é o requisito de tudo o que se segue.

São, em primeiro lugar, para toda a Idade Média, e ainda no século XVI, autoridades científicas. Ainda não há ciência moderna. Aprende-se a medicina em Galeno, a história universal em Orósio. Em vez de muitos exemplos, apenas um. No programa de estudos humanísticos, que Rabelais insere no seu romance, para criticar a educação do fim da Idade Média, está previsto que nenhuma hora do dia se passe sem instrução. Depois do repasto de Pantagruel, discutem-se as qualidades de todos os alimentos, aliás em continuação a passagens escolhidas de Plínio, Ateneu,⁷⁴ Dioscórides, Júlio Pólux, Porfírio, Opiano, Políbio, Heliodoro, Aristóteles “e outros”. Durante o passeio, são observadas as plantas, segundo Teofrasto, Marino, Nicander e Macer. Para recreio, sentiam-se numa campina e recitam versos das *Geórgicas* de Virgílio, de Hesíodo e do *Rusticus* de Policiano.

Os autores, todavia, não são somente fontes de saber; são um tesouro da ciência e filosofia da vida. Encontravam-se nos poetas antigos centenas e milhares de versos; que ofereciam, em forma condensada, experiências psicológicas e regras de vida. Em sua *Retórica* (II, 21), Aristóteles trata desses apotegmas (γμῶμναι). Quintiliano chamava-lhes “sentenças” (propriamente: “juízos”) por se assemelharem às decisões das corporações públicas (VIII, 5, 3). Esses versos são “versos memorandos”. Guardam-se de cor; colecionam-se; dispõem-se em ordem alfabética, para fácil consulta. Daí se desenvolveram jogos sociais filológicos, como já eram apreciados nos banquetes da antiga Hélade. Informa a respeito a interessante compilação do sofista Ateneu⁷⁵ *Deipnosophistai* (“sábios no banquete”): “Clearco de Soles, homem da escola de Aristóteles, ainda se lembra como nisso se portavam os antepassados. Um dizia um verso e outro devia continuá-lo. Proferia-se uma sentença, que devia ser respondida com o mesmo pensamento de outro poeta. Pe-

73. Herbert Schöffler, *Die Reformation*, 1936.

74. Goethe, *Tagebücher*, em 13 de setembro de 1797: “comecei a ler o Ateneu”. Em 1827 lê Goethe com Meyer a descrição do cortejo de Ptolomeu Filométor (*Ateneu*, V, 34). Daí vem o elefante com a mulher na mascarada da Segunda Parte do *Fausto* (Verso 5393 e segs.).

75. X 457 na versão de L. Schadewaldt, *Legende von Homer, dem fahrenden Sänger*, 1913, 66.

lian-se versos com determinado número de sílabas ou deviam ser enumerados os chefes dos gregos e dos troianos, e alternadamente deviam citar-se cidades da Europa e da Ásia, com determinadas letras iniciais. Era preciso saber versos de Homero, começados e terminados com a mesma letra, ou cujas primeiras e últimas sílabas, reunidas, formassem um nome, um utensílio ou uma iguaria. O vencedor era recompensado com uma coroa, mas, quem se equivocava, recebia saimoura no seu vinho, para beber tudo de um trago".

Na Idade Média desaparecem o banquete, a coroa, o vinho e os versos de Homero. Permanecem as aulas de latim e a utilização moral dos poetas. Estima-se a Ovídio, porque é *sententiarum floribus repletus*.⁷⁶ Mostra o seu exemplo que mesmo frívolas lições de poetas ganham aplauso moral. Dele podem citar-se:

Intrat amor mentes usu, dediscitur usu (Rem. 503).⁷⁷

Lis est cum forma magna pudicitiae (Her. 16, 290).⁷⁸

Res est solliciti plena timoris amor (Her. 1.12).⁷⁹

Nititur in vetitum semper cupimusque negata (Am. III, 4, 87).⁸⁰

Horácio (*Ep.* I, 16, 52):

Oderunt peccare boni virtutis amore.⁸¹

Poderíamos continuar à vontade. E a Idade Média continuou. Deixou-nos, postas em ordem alfabética, coleções de sentenças, em que se misturam pensamento antigo e medieval. Oferecem-nas ao leitor moderno os *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters*⁸² de Jakob Werner (mais de dois mil e quinhentos números). Essas coleções eram usadas como preparo para o recreio do espírito e da inteligência. O jogo dos gregos antigos divertiu, portanto, os mestres da Idade Média e os filólogos da Reforma. Melancthon empregava no ensino a *versificatio secundum alphabetum*. Cada estudante devia recitar um verso gnômico, o primeiro começado por A, o segundo por B. Numa viagem a Leipzig, em 1539,⁸³ Lutero e Melancthon entretinham-se com

76. "Cheio de flores (ou da flor) das sentenças". (T. da R.) Hugo de Trimberg, *Registrum*, Langosch. Os vers. 125 e 621 são celebrados por Maximiano como *multi notabiles versus*. As sentenças são também chamadas *proverbia* (Vers. 17, 614 e 705).

77. "O amor entra nos espíritos pelo hábito, desaprende-se pelo hábito". (*Id.*).

78. "Há uma grande briga entre Beleza e Pudor." (*Id.*)

79. "O amor é coisa cheia de medo inquieto". (*Id.*)

80. "Procuramos sempre o proibido e desejamos o vedado". (*Id.*)

81. "Os bons odeiam pecar por amor à virtude." (*Id.*)

82. Heidelberg, 1912 — *Sammlung Mittellateinischer Texte*, editada por Alfons Hilka, n.º 3.

83. O. Clemen em *ZfKG*, 1940, 422 e seg. — O discípulo de Melancthon, Moritz Heling (*ADB*, 11, 690) publicou em 1590 um *Libellus versificatorius ex graecis et latinis scriptoribus collectus et secundum alphabeti seriem in locos communis digetus*. — O jogo chama-se na Inglaterra *top cap verscs* (Fielding, *Joseph Andrews*. Livro II, cap. 11).

esse exercício. A teologia e a filologia eram a espinha dorsal da Alemanha protestante erudita, até fins do século XVIII. Nos romances de Jean Paul ainda se encontram incorporadas numerosas figuras, como, por exemplo, no reitor Falbel que, antes de iniciar uma excursão escolar, mostra, num programa latino de Páscoa, “que os mais antigos povos e homens, sobretudo os patriarcas e os autores clássicos, empreenderam viagens”. Essa aliança alemã protestante da teologia e da filologia é o primeiro degrau e a escola preparatória das modernas ciências filosóficas, que, desde 1800, florescem na Alemanha. Friedrich August Wolf (1759-1824) publicou em 8107 o seu tratado *Darstellung der Altertumswissenschaft* e com ele venceu o obscuro conceito de humanidades, que eram consideradas matéria acessória dos estudos teológicos.

Como as sentenças, serviam à Idade Média para edificação os exemplos de méritos e deméritos humanos (*exempla*), encontrados nos autores antigos. *Exemplum* (*paradeigma*) é um termo da retórica antiga, desde Aristóteles, e significa “história em conserva para exemplo”. A isso se ajuntou mais (desde perto de 100 a. C.) uma nova forma de *exemplum* retórico, que depois se tornou a importante figura de exemplo ou “imagem” (*eikon*, *imago*), isto é, “a incorporação de uma qualidade numa figura: *Cato ille virtutum viva imago*,”⁶⁴ Cícero (*De Or.* I § 18) e Quintiliano (XII, 4) recomendam ao orador que ele deve dispor de exemplos da história e também da mitologia e das lendas dos heróis. Para as escolas de retórica compôs Valério Máximo, sob Tibério, a sua “coleção de feitos e ditos memoráveis” (*Factorum ac Dictorum Memorabilium Libri IX*), que Radulfo Tortário (1063 até depois de 1108) adaptou em versos. Familiaridade com as mais importantes figuras de exemplos permaneceu na Idade Média como requisito da poesia culta. Na poesia platonizante do século XII encontramos um cânon definitivo dessas figuras. Lá elas aparecem como arquétipos que a sabedoria divina, providente, agregou ao processo histórico.

Sucedo, porém, que as imagens são elevadas figuras, que não pertencem ao velho repertório. Em suas *vidas paralelas* (compostas entre 105 e 115), informa Plutarco que César, ameaçado pelos pompeianos no Épire, concebe o plano temerário de regressar num pequeno barco a Brindisi, para trazer reforços. Sobrevém uma tempestade, o piloto quer voltar, mas César agarra pela mão o homem assustado. “Coragem, amigo. Não temas. Conduzes César e, com ele, sua sorte!” Lucano já contara essa mesma história, num dos mais grandiosos episódios de sua epo-

64. F. Dornseiff em *Vorträge der Bibliothek Warburg*. 1924-1925 (Leipzig, 1927), 218. — Hildegard Kornhardt (*Exemplum. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie*. Diss. Gött. 1936, 14): “Trata-se de uma breve informação sobre feitos e trabalhos e ditos, nos quais uma qualidade qualquer ou um traço do caráter se expressa claramente... A denominação *exemplum* serve tanto para os feitos como para informação sobre eles. João de Garlandia formula o conceito medieval: *exemplum est dictum vel factum alicuius autentice personae dignum imitatione*. (Ef 13, 1902, 888).

péia (V, 505-677). Ele atribui o papel do piloto ao barqueiro Amielas, cuja pobre choupana era a morada da paz, enquanto se travava a guerra civil e o soberano de Roma temia pela sua vitória. Lucano, o “intermediário do antigo *pathos*”, que “até à crise de cultura do século XIX, era um representante da poesia romana, muito lido e influente, mas desde algumas gerações ficou relegado à sombra, pelo menos na Alemanha”,⁸⁵ criara em Amielas uma imagem da pobreza contente, que não pertence ao cânon clássico. Mas o seu conteúdo emotivo torna-o amado na poesia do século XII.⁸⁶ Em Dante, Tomás de Aquino, em seu clogio a Francisco de Assis, aponta Amielas como exemplo de pobreza virtuosa, e Petrarca ainda o menciona (8ª écloga). Conforme mostram os exemplos da poesia latina do século XII, não se pode inferir de Dante e Petrarca nenhum “culto de Amielas da pré-renascença”, como queria Konrad Burdach.⁸⁷ Ao contrário, dá-se-lhe de presente um troféu que pertence à Idade Média latina. O mais provável é que Dante tenha tomado os exemplos retóricos do século XII e elevado o seu emprêgo com arte sistemática. Ele também trasladou o troiano Rifeu para o céu de Júpiter (*Par.* 20, 68). Essa figura deve sua existência à fantasia de Virgílio (*Eneida*, II, 426 e seg.) e a sua inclusão no Paraíso, à veneração de Dante a Virgílio. Só em Dante é Rifeu, por causa de sua retidão atestada por Virgílio, transformado numa *imago virtutis*.⁸⁸

85. Edouard Fraenkel, *Lucan als Mittler des antiken Pathos* (*Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924 a 1925, Leipzig, 1927, 299 e segs.).

86. Abelardo: *Securus quia pauper erat, vivebat Amyclas* (“Amielas vivia seguro porque era pobre.” T. da R.). *Notices et Extraits* 34, II, 168, 5); *Architrenius S P I*, 340): *Julius orbem/Sorbuít et somnum vacui laudavit Amyclae* (“Júlio apoderou-se do universo, mas louvou o sono despreocupado de Amielas”. *Id.*). Numa poesia dedicatória, Mateus de Vendôme intitula-se *vcster Amyclas* (*PL* 205, 934 B). Muitos copistas não o compreenderam e puseram *amielus* ou *amicus*, o que também se insinuou no texto de Manícius III, 739. — Na *Metamorphosis Goliac*, 211, leia-se *Amyclae*. — A. Neckam *De Laudibus Divinae Sapientiae*, Wright, 360, 163. — Anônimo em *Stud. med.* 1936, 109, 15.

87. *Kommentar zum Ackermann*, 274, *Der Dichter des Ackermann*, 294.

88. Na Idade Média *exemplum* pode significar também qualquer narrativa que “sirva para demonstrar uma doutrina teológica”. (Klapper no *Reallexikon d. dt. Litg.* de Merker-Stammiller, I, 332). Disso se originou a popular “pregação lendária”, por vezes faceta, que Dante condenou (*Par.* 29, 94 e segs.). J. Th. Welter, *L'Exemplum dans la Littérature... du Moyen Âge*, Tese, Paris, 1927.

RETÓRICA

1. Apreciação da retórica. — 2. A retórica na Antiguidade. —
3. Sistema da retórica antiga. — 4. Fase final da Antiguidade. —
5. Jerônimo. — 6. Agostinho. — 7. Cassiodoro e Isidoro. —
8. *Ars dictaminis*. — 9. Wibald de Corvei e João de Salisbury. —
10. Retórica, pintura, música.

1. APRECIAÇÃO DA RETÓRICA

A RETÓRICA é a segunda das sete artes liberais. Introduz-nos, mais profundamente do que a gramática, no mundo da educação medieval. Tornou-se-nos estranha. Como matéria independente, desapareceu há longos anos do ensino. Aos alunos dos ginásios alemães do século XIX ainda eram apresentados escassos fragmentos do saber retórico, quando se iniciavam na composição alemã. Havia preliminarmente uma “disposição”, subdividida em introdução, parte principal e conclusão. A introdução devia conter um pensamento geral. Não se entrava imediatamente no tema, sem uma “transição” apropriada. Essas transições eram verdadeiras calamidades. La Bruyère já incorrera numa censura de Boileau, por ter evitado *le travail des transitions qui sont ce qu'il y a de plus difficile dans les ouvrages d'esprit*. Boileau devia sabê-lo: suas transições ficaram célebres pela falta de graça. Depois, ao ginasião novamente se dedicava a retórica, na explicação dos poetas latinos (e também de Schiller): aqui respigavam-se metáforas, metonímias, hipérboles e muitas coisas semelhantes.

No mundo de nossa educação, a retórica não tem lugar. Parece própria do alemão uma ingênita desconfiança contra ela. Goethe caracterizou essa atitude nas palavras de Fausto a Wagner:

*Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor;
Und wenn's euch ernst ist, was zu sagen,
Ist's nötig, Worten nachzujagen?
Ja, eure Reden, die so blinkend sind,
In denen ihr der Menschheit Schnitzel kräuselt,*

*Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbstlich durch die dürren Blätter säuselt!*¹

Estas palavras correspondem ao estado de alma de Fausto que, desvairado por toda a ciência escolar, busca refúgio na magia. Não expressam a opinião de Goethe. Quando vivia em Leipzig, achava “tudo o que é poético e retórico agradável e alegre”. Quando em Estrasburgo, cobre páginas de suas *Efemérides* com excertos de Quintiliano. Na velhice (1815), declara a retórica “com todos os seus requisitos históricos e dialéticos muito estimável e indispensável”, incluindo-a “entre as coisas mais necessárias à humanidade”. Nele vivia toda a tradição européia. Aos povos românicos foi confiada a retórica por disposição natural e herança de Roma. Oradores, como Bossuet, pertencem aos clássicos da França. Na Inglaterra, desde o século XVIII, a eloquência é a expressão da força política, é interesse nacional. Na Alemanha faltaram essas condições. Os maravilhosos *Discursos sobre a Eloquência e Seu Declínio na Alemanha* (1816) de Adam Müller não encontraram eco. Por outro lado, a retórica tem sido geralmente considerada pela ciência alemã como um desacerto.² Contraponha-se a isso o juízo de um Jacob Burckhardt, no qual fala a visão da história universal: “Mas, não superestimou a Antiguidade o estudo da fala e da escrita? Não teria feito melhor, enchendo a cabeça dos meninos e jovens com fatos úteis? A resposta é que não temos o direito de decidir a respeito, enquanto a nós próprios nos perseguir em toda parte o desalinho na fala e na escrita, enquanto, dentre cem de nossos homens cultos, apenas um tenha certa noção da verdadeira arte de redigir. A retórica com suas ciências auxiliares era para os antigos o complemento indispensável de uma existência legalmente livre e bela, de suas artes, de sua poesia. A nossa vida atual tem, de algum modo, princípios e propósitos mais elevados, mas é desigual e desarmonica; o que há de mais belo e terno vive ao lado da mais rude barbaria; nossa agitação mal nos deixa vagar, para com isso nos escandalizarmos.”³

2. A RETÓRICA NA ANTIGUIDADE

Retórica⁴ quer dizer “arte da oração”; designa, pois, segundo a sua significação fundamental, o método de construir a oração artisticamente. Desse germe desenvolvem-se, com o correr dos tempos, uma ciência, uma

1. “A razão e o bom senso não precisam de artifícios e falam por si mesmos; e que necessidade há de rebuscar os termos quando quereis falar em sã consciência? Vossos discursos tão brilhantes, frívolo adorno da humanidade, são insultos como o vento nebuloso a sussurrar entre as folhas secas.” *Fausto*, vers. 350 e segs.

2. Disso dei provas em *ZPRh* 63, 1943, 231 e segs.

3. Jacob Burckhardt, *Die Zeit Constantins des Grossen* (1852), 304, edição Kröner.

4. Wilhelm Kroll, em *Rhetorik*, 1937 (separata da *RE* e no suplemento VII da *RE* 1039 e segs.), dá um retrospecto de toda a retórica antiga até ao cristianismo.

arte, um ideal de vida, uma coluna básica da cultura antiga. De formas diversas, durante nove séculos, a retórica venceu a vida espiritual dos gregos e romanos. A sua origem ressalta aos olhos. Lugar: a Ática; tempo: depois da guerra persa.

Vários fatores concorrem para sua criação. O prazer de falar e de fazê-lo artisticamente é um dom natural dos gregos. Já para a gente homérica era a eloquência um dos maiores merecimentos, um dom divino:

*Nem tudo Jove dá; beleza nega,
Ou lógica, ou juízo: um não formoso
Com suave eloquência orna o semblante,
E olhado com prazer, modesto e firme,
No parlamento se insinua e reina,
E na rua e na praça um deus o aclamam.*⁵

A eloquência, entretanto, é também um objetivo da educação. Fênix é dado ao jovem Aquiles

*...para ensinar-te tudo,
persuasivo nas palavras, vigoroso nos feitos.*

Nessas passagens se apoiaram autores, posteriormente, para provar que Homero é o pai da retórica. Quase a metade da *Iliada* e dois terços da *Odisséia* contêm discursos de personagens, por vezes consideravelmente extensos. Na *Canção de Rolando* e nos *Nibelungen* em vão se procurará isso. Só muito mais tarde começa o domínio da retórica sobre o espírito grego: quando Atenas se apossou da Jônia e se elevou à florescência. Surge, então, na vida pública a oração e a arte de orar. Parece que, pouco depois da guerra persa, já se tornaram usuais em Atenas as orações fúnebres aos guerreiros mortos no campo de batalha. A formação da democracia sob Péricles e a “época das luzes”, instaurada desde a metade do século, emprestam, depois, muito mais amplitude aos discursos políticos e forenses. O cidadão é atraído à vida pública. A oratória tornou-se condição prévia de uma carreira vitoriosa. Ensinavam-na, mediante pagamento, os mestres ambulantes de filosofia (sofistas).⁶ A educação retórica, combinada com o ensino da lógica e da dialética, devia capacitar o discípulo a influenciar os ouvintes e, dado o caso, também “tornar forte a causa fraca”⁷ (Aristóteles, *Retórica* II 24, 11). Podia, pois, a retórica converter-se em técnica advocatória. O sofista também pretende ser for-

5. *Odisséia*, 8, 167 e segs. Comparar com Hesíodo, *Teogonia*, 81 e segs. (No original alemão: Trad. de R. A. Schröder. Nesta versão transcrevemos a de Odorico Mendes, *Odisséia*, 8, 129 e segs. — N. do T.)

6. Originalmente a palavra tinha o mesmo sentido que *σοφός* e designava quem quer que “se eleva acima da massa pela sua própria capacidade intelectual” (Kroll).

7. Por isso foi muitas vezes increpada a retórica. Cp. a discussão em Quintiliano II, 16, 3 e segs.

mador de homens e educador do povo. Ele serve à *paideia*, por intermédio da força do Logos. Trouxe, depois, uma inovação fértil em resultado o siciliano Górgias, chegado a Atenas, em 427, como enviado diplomático: o emprego sistemático da consonância para a obtenção de efeito musical-poético. Assim a arte da oratória passa a ser uma arte do estilo, uma técnica literária. "O equilíbrio da oração de dois membros, o fortalecimento da antítese pela assonância e pela rima, o uso abundante de metáforas, a apresentação insinuante alcançaram efeitos até então só atingidos na poesia". Com ela entrou a eloquência em consciente competição. "Quase nenhum contemporâneo se subtraiu à nova orientação, e os seus processos permaneceram em uso durante toda a Idade Média" (Paul Wendland). Górgias é o primeiro mestre da eloquência pomposa, que é a antiga prosa artística. No correr dos séculos, ela desenvolveu uma multiplicação de estilos diferentes. Sem o conhecimento de sua história,⁸ é incompreensível a literatura antiga.

Com a sofística nasceu, pois, a retórica helênica, ou por seu intermédio. Platão, por motivos filosóficos e pedagógicos, repudiou-as, como repudiara a poesia. Mas a Hélade não quis ou não pôde sacrificar à filosofia o poder demoníaco da oração artística, a inebriante invenção dos sofistas. Ela própria, pouco depois, sancionou as formas artísticas, rejeitadas por Platão, como criações necessárias do espírito humano. Isso foi obra de Aristóteles. Ele admitiu em seus estudos filosóficos tanto a poesia como a retórica. Obedecia certamente ao desejo de se opor à parcialidade do juízo de Platão. Ampliou o âmbito da retórica com a sua teoria dos afetos (como em sua *Poética*), com a tipologia dos caracteres, com a exposição da teoria do estilo. Seu fim é demonstrar a igualdade de direitos da retórica como equivalente da dialética, a qual, segundo Platão, devia ser a coroa de todas as ciências.

O livro de Aristóteles, muito pouco lido,⁹ não logrou tanto êxito como a longa série de manuais retóricos,¹⁰ iniciada com o de Anaxímenes, por volta de 340. A eloquência política elevou-se à máxima dignidade e energia com Demóstenes (384-322), o chefe da resistência contra a ameaça macedônica. Mas, depois da decadência da liberdade, a eloquência política perdeu toda a importância. O discurso forense retrogradou, pois não havia mais processo público. A retórica helênica refugiou-se nos exercícios escolares, entre os quais figuravam processos forenses simulados.

Desde o século II, afluíram os retóricos gregos a Roma e lá ensinaram. A intensa vida política de Roma tinha de dar forte estímulo à arte oratória. Mas, em contradição com a Grécia, colimava fins exclusivamente práticos. Só no século I penetraram em Roma os estilos retóricos de

8. Eduard Norden, *Die Antike Kunstprosa*, 1898.

9. Wendland-Pohlenz, *Die griechische Prosa*, 1924, 115.

10. Em grego *τέχναι*. Os seus autores chamavam-se tecnógrafos.

arte do Oriente helênico. O mais antigo manual de retórica em latim é a *Retórica a Herênio*, antes atribuída a Cícero e também a um certo Cornifício, mas de autoria desconhecida (cerca de 85 a. C.). Este escrito e o *Da Invenção*, da mocidade de Cícero, relacionado com o primeiro, nada acrescentam ao conteúdo didático dos manuais gregos do século IV, tornando-se, porém, muito importantes, como veículos da doutrina grega transmitida a Roma. Na Idade Média, como na Renascença, a *Retórica a Herênio* gozava de autoridade. Os escritos retóricos de Cícero também foram lidos na Idade Média; raramente, porém, os discursos. Cícero não era então, como em pleno humanismo, considerado autor modelar. Seu estilo não correspondia ao ideal do fim da Antiguidade e do maneirismo medieval. A Idade Média não sabia como aproveitar sua eloquência política e forense.

A queda da república influiu na eloquência romana, no mesmo sentido que o domínio estrangeiro macedônio, e depois romano, na grega. Sob o principado de Augusto e sucessores, o discurso político teve de emudecer. A retórica torna-se eloquência escolar. Promove exercícios (*declamationes*) sobre processos forenses simulados. Tácito estudou o declínio da eloquência em seu *Dialogus de Oratoribus*. Mas já de há muito se abria à retórica um novo campo, com a sua passagem para a poesia romana. Isto foi obra de Ovídio.¹¹ Ele “tomava um tema para versar ou, como acontecia nas declamações, mandar que outra pessoa falasse” (Válter Kraus). Sua poesia delata-se com antíteses e agudezas, efeitos de eufonia e sentido. Aqui a retórica entra a serviço de uma poesia amena e espirituosa, e eleva com a sua graça o encanto da matéria interessante. Mas a retórica também consegue tirar o maior efeito de um conteúdo trágico, pela acumulação da tragédia, tensão, gradação e exagero. Aparece, depois, o estilo patético, representado, nos tempos neronianos, pelas tragédias de Sêneca e pela epopéia de Lucano. Em Estácio (cerca de 40-96), encontramos poesias de circunstâncias, estreitamente associadas às receitas retóricas para bodas e discursos fúnebres e para a descrição de obras de arte e edifícios. Assim, no primeiro século dos tempos imperiais, a retórica penetra em toda parte. No fim dessa época, surgiu a exposição de retórica mais extensa e mais influente, a *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, “uma das melhores obras que nos legou a Antiguidade.” (Mommsen)

A obra de Quintiliano não pertence à espécie dos manuais que, desde séculos, eram usados na Grécia e em Roma. É um tratado, escrito de maneira agradável, sobre a educação do homem. Para Quintiliano, o homem

11. Ele revela a afinidade de sua poesia com a retórica, numa poesia epistolar (*Ex Ponto* II, 5, 69 e seg.) dirigida ao mestre de retórica Salano. — Acertadamente observa W. Kroll (*Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 1924, 109) que o ensino da retórica deu aos poetas da idade de Augusto a capacidade de cunhar locuções aforísticas. “Por isso muitas citações de poetas romanos se tornaram patrimônio comum da literatura universal e são conhecidas especialmente dos ingleses em consequência da educação de seus *colleges*.”

ideal só pode ser o orador. Só ao homem (II, 16, 12) concedeu o Deus supremo e formador dos mundos o privilégio da língua.¹² A eloquência está, pois, muito acima da astronomia, da matemática e de outras ciências (XII, 11, 10). Mas o homem perfeito deve, necessariamente, ser bom (I pr. 9). Em Catão também o orador é definido como *vir bonus dicendi peritus*¹³ (XII 1, 1). Ainda mais, deve ser um sábio, *vere sapiens; nec moribus modo perfectus, sed etiam scientia et omni facultate dicendi*¹⁴ (I pr. 18). Com isso, a retórica de Quintiliano manifesta a pretensão de satisfazer todas as necessidades para as quais eram consideradas competentes a filosofia e a educação geral.¹⁵ A eloquência dimana imediatamente da fonte da sabedoria (*ex intimis sapientiae fontibus*, XII 2, 6). Quintiliano toma sob suas vistas o futuro orador, no berço, para acompanhá-lo, depois, na infância, na escola e nos estudos superiores. Todas as disciplinas e autores didáticos são discutidos. Concluída a matéria retórica, segue-se ainda, no livro X, uma introdução ao estudo da literatura e descrição dos melhores autores, desde Homero até Sêneca. Nessa obra, a substância retórica chega a transformar-se às vezes em algo inteiramente novo — na profissão de fé humanística de que o estudo da literatura é o supremo bem da vida. “O amor à literatura e a leitura dos poetas não se limitam aos tempos escolares; só terminam com a vida” (I, 8, 12). “O gozo da literatura só é inteiramente puro quando, isento de qualquer atividade, se frui a sua contemplação” (II, 18, 4). Tais sentenças antecipam experiências culturais típicas do Ocidente.

Entretanto, florescia a retórica helênica, não na Ática, mas na Ásia Menor. Ali adquire um estilo que, para o orador clássico ático (Demóstenes, Lísias) sabe a novo e estranho. Foi a falta de naturalidade dos extravagantes casos judiciais que serviu de base para os discursos forenses simulados? Ou explica-os a “fraseologia pingue e exuberante” (Cícero, *Orador*, 25) ao gosto oriental? Talvez ambas as explicações fiquem na superfície, e a verdadeira razão se deva procurar numa lei interior, análoga à que se verificou na pintura italiana, depois de Rafael, e que tem paralelos em muitos períodos e ambientes da história da arte. Chamou-se à nova maneira asianismo e aos seus adversários, aticistas. Segundo o precedente de Cícero (*Brutus*, 325), costuma-se distinguir dois estilos no asianismo: o espirituoso-sentencioso e o empolado-patético. Ambos, porém, não se distinguem com precisão. Visam ambos ao efeito de surpresa. Não nos devem preocupar os pormenores e matizes. O próprio fenômeno, todavia, é importantíssimo para a compreensão da literatura européia. Significa a estréia do que daqui por diante denominaremos maneirismo literário.

12. Cf. Suplemento XXI.

13. “Um homem bom, perito na arte de dizer.” (Trad. da Revisão.)

14. “Realmente sábio, perfeito não somente nos costumes, mas também na ciência e em toda a arte da palavra.” (T. da R.)

15. Como já Isócrates considerava a sua retórica como *φιλοσοφία*.

O asianismo é a primeira forma do maneirismo europeu; o aticismo é o classicismo europeu.

O aticismo forma uma estética literária classicista, que alcança a vitória desde o meado do século I a. C. Domina também na Renascença da arte e dos ideais de vida gregos, que se instauram no século II d. C. e duram no Ocidente até pelo meado do século IV.¹⁶ Nisso cabe à retórica o papel preponderante. Pois ela, e não a filosofia ou a poesia, aparece como representante do antigo patrimônio espiritual grego. Denomina-se a si própria nova ou segunda sofística. Favorecem-na a reforma da instrução dos flavianos e, em seguida, o filo-helenismo de Adriano. Isso chega a tal ponto, que os homens cultos e, à sua frente o imperador, escrevem em grego, e estiola-se a literatura romana. Pela segunda vez, Roma se entrega espiritualmente ao helenismo. A língua e cultura universais são gregas. Grega será também a língua do culto e da literatura do cristianismo.¹⁷ Os grandes pregadores do século IV, Basílio, Gregório de Nazianzo e João Crisóstomo foram discípulos dos sofistas. Que pensar desses sofistas? Nietzsche descreveu-os expressivamente: "Baseados no culto dos heróis da Antiguidade, são virtuosos do decalque, diante de sua alma adeja o helenismo antigo, não, porém, sem rivalidade... Esmeravam-se decerto na forma e educavam para si o público mais ávido de forma que já existiu... Caracterizam-nos um desenvolvimento muito precoce, uma vida aventureira, exaustiva, vassalagem aos príncipes, excesso de admiração, de endeusamento, de mortais inimizades; na maioria, possuidores de riquezas; não eram eruditos, mas virtuosos da prática da palavra, e nisso distinguam-se dos humanistas italianos do século XV que, como eruditos pobres, ainda viviam com maior dificuldade, porém, no mais, lhes eram muito semelhantes".¹⁸ Erwin Rohde, o amigo da juventude de Nietzsche, deu a primeira e até hoje inexcedida apreciação da segunda sofística.¹⁹

Como se vê, longa e multiforme é a história da retórica antiga.

3. SISTEMA DA RETÓRICA ANTIGA

Depois de examinarmos sumariamente sua marcha, devemos esboçar ligeiramente o sistema. Durante séculos, o seu esquema permaneceu inalterado. Em tempos posteriores, podiam ocorrer inovações.

16. W. Schmid, *Über den Kulturgeschichtlichen Zusammenhang und die Bedeutung der griechischen Renaissance in der Römerzeit*, 1898, 4.

17. Provou Theodor Klauser, há pouco tempo, que só entre 360 e 382 foi oficialmente abandonado o grego em Roma como língua litúrgica e introduzido o latim obrigatoriamente (*Miscellanea Giovanni Mercati*, 1946, vol. I, 3).

18. Do curso dado por Nietzsche em 1872-73 *Geschichte der griechischen Beredsamkeit* (*Werke*, vol. XVIII, 1912, 232).

19. Em sua obra *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876. O terceiro capítulo (288-360) trata da "sofística helênica no tempo imperial".

Como arte (*ars*), compreende a retórica cinco partes: *inventio* (= εὑρεσις, invenção), *dispositio* (τάξις, disposição), *elocutio* (λέξις, elocução), *memoria* (μνήμη, memória), *actio* (ὑπόκρισις, ação). Formam o objeto da retórica (*materia artis*) três gêneros de eloquência: o discurso forense (*genus iudiciale*, γένος δικανικόν), o discurso deliberativo (*genus deliberativum*, γένος συμβουλευτικόν) e o discurso laudatório ou solene (*genus demonstrativum*, γένος ἐπιδεικτικόν ou πανηγυρικόν).²⁰

Depois do ocaso da liberdade na Grécia e em Roma, o discurso forense quase perdeu sua significação. Mas, de qualquer modo, conquistara-se afinal uma doutrina muito desenvolvida da técnica do processo, e não havia a menor intenção de abandoná-la. O discurso forense “sempre dominou a teoria; só para ele se formularam regras suficientes e exaustivas” (Kroll). Por isso mesmo, foi praticado nos processos judiciais simulados, e transmitido de modo esquemático; veja-se, por exemplo, a *Retórica* de Alcúino, na qual Carlos Magno é admitido como participante de palestra didática. A retórica forense só podia convir aos países em que vigorava o direito romano, e mesmo aí, só depois da revivescência dos estudos jurídicos, por conseguinte, na Itália, a contar do fim do século XI.²¹ A eloquência deliberativa é, originariamente, oração política na assembléia popular ou no senado. Torna-se também exercício escolar, no tempo do Império, e chama-se *suasoria* ou deliberativa. O estudante coloca-se na situação de qualquer personalidade conhecida do passado e reflete sobre como deve proceder. Medita como Agamenão, sobre se deve sacrificar Ifigênia; como Anibal, sobre se deve dirigir a Canas suas tropas contra Roma; como Sila, sobre se deve retirar-se para o campo.

Muito maior importância do que os gêneros oratórios acima referidos alcançou, desde o helenismo, o discurso pomposo. Seu objeto, no sentido mais geral, é o louvor,²² “especialmente o louvor dos deuses e dos homens” (Quintiliano, III, 7, 6). Foi politicamente importante nos tempos imperiais. As orações laudatórias gregas e latinas aos soberanos eram uma função principal dos sofistas. Introduziu-se então como um gênero à parte o louvor ao soberano (βασιλικός λόγος). Os outros gêneros eram: o discurso fúnebre, o de núpcias, o de nascimento, o de consolação, o de saudação, o de felicitação, etc. Só nos últimos tempos, é sistematizada exatamente e ensinada didaticamente a retórica pomposa ou laudatória. Os preceitos “sobre o louvor” figuram nos exercícios preliminares (προγυμνάσματα) da retórica. Encontramo-los, por exemplo, em Hermógenes (sé-

20. O termo ἐπίδειξις (*ostentatio*) refere-se ao caráter pomposo, e πανηγυρικός a reuniões exteriores (assembléias festivas — πανήγυρις — nos jogos olímpicos e outros, por exemplo).

21. Sobre a relação da jurisprudência romana para com a retórica, cp. Fr. Schulz, *History of Roman Legal Science*, 1946, 259 e 269.

22. “Louvor e censura”, dizem já os manuais mais antigos; cp. adiante, pág. 189, nota 49.

culo II d. C.), cujo livrinho foi traduzido pelo célebre gramático Prisciano (começo do século VI) e entrou, assim, para as escolas latinas. Conforme veremos, muito influuiu o discurso pomposo sôbre a literatura medieval. Pertence à técnica estilística da nova sofística a “pintura” artística (ἐκφρασις, *descriptio*, descrição) de homens, lugares, edifícios e obras de arte. Dela fez largo uso a poesia de fim da Antiguidade e da Idade Média.²³

Dos três gêneros de discursos passemos às cinco partes da retórica. Na antiga teoria, as partes IV e V (*memoria e actio*) ordinariamente ocupam pouco espaço. Compreendem a técnica prática da exposição e só servem para discursos que realmente tenham de ser proferidos. O ponto mais importante é a divisão da matéria. Divide-se nas cinco partes de que se compõe o discurso forense: 1.º introdução (*exordium* ou *prooemium*); 2.º narração (*narratio*), isto é, a exposição dos fatos; 3.º argumentação (*argumentatio* ou *probatio*); 4.º refutação das afirmações do adversário (*refutatio*); peroração (*peroratio* ou *epilogus*). Essa divisão foi também adotada nos outros gêneros ou a eles adaptada. Trata-se, na introdução, de tornar o ouvinte benevolente, atento e dócil (*benivolum, attentum, docilem*).²⁴ Na peroração, dirige-se o orador ao coração dos ouvintes, para mudar-lhes a disposição de espírito. No tocante à argumentação, a teoria fez, precisamente nesse campo, distinções extremamente sutis, em cujos pormenores não é possível entrar. Em substância, todo discurso (inclusive o laudatório) deve tornar aceitável uma proposição ou causa. Valer-se-á para tanto de argumentos dirigidos à razão ou ao coração do ouvinte. Ora, existe uma série de tais argumentos, aplicáveis aos diferentes casos. São temas ideológicos apropriados à descrição, a desenvolvimentos e variações. Chamam-se em grego κοινὰ τόποι, em latim *loci communes*, em alemão antigo *Gemeinörter*. Assim ainda os chamavam Lessing e Kant. A exemplo do inglês *commonplace*, foi formado em 1770 o “Gemeinplatz”.²⁵ Não podemos empregar a palavra, porque perdeu o sabor original. Conservamos por isso o grego *topos*. Explicando: um *topos* muito difundido é a “incapacidade de satisfazer as exigências do assunto”; um *topos* do discurso laudatório: “louvor dos antepassados e de seus feitos”. Na Antiguidade colecionaram-se esses *topoi*. A teoria dos *topoi* — a tópica — tornou-se objeto de trabalhos especiais.

Servem também os *topoi*, originariamente, para a elaboração de discursos. São, como diz Quintiliano (V, 10, 20), “fontes para a marcha do pensamento” (*argumentorum sedes*); atendem, pois, a um fim prático.

23. Konrad Burdach foi o primeiro a mostrar a conexão com a neo-sofística. Seguir os respectivos vestígios foi o mérito de Hennig Brinkmann (*Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, 1928).

24. Ainda nos é familiar como *captatio benevolentiae* (Cícero, *De Inventione*, I, 16, 21).

25. Lugar-comum, que, como *Gemeinort* ou *Gemeinplatz* e *commonplace*, é a tradução literal do latim *locus communis*.

Vimos, porém, que, com a queda das cidades-estados gregas e da república romana, os dois gêneros de discursos mais importantes, o oficial e o forense, desapareceram da realidade política e refugiaram-se nas escolas de retórica. O discurso laudatório transformou-se numa técnica do louvor, aplicável a qualquer objetivo. A poesia também impregnou-se de espírito retórico. A retórica perdeu, destarte, seu sentido primordial, sua razão de ser. Por outro lado, penetrou em todos os gêneros literários. Seu sistema, engenhosamente edificado, tornou-se o denominador comum, a teoria e o acervo das formas, na literatura. Este o mais importante desenvolvimento na história da retórica antiga. Assumem, assim, os *topoi* uma nova função: transformam-se em clichês de emprego universal na literatura, e espalham-se por todos os terrenos da vida literária. No fim da Antiguidade, vemos novos *topoi* surgirem, por causa da mentalidade geral, agora alterada. Estudá-los será uma de nossas tarefas.

Em comparação com as outras partes, o estudo da *disposição* foi tratado parcimoniosamente pelos antigos teóricos. Só tarde apartou-se do estudo da *invenção*, nunca, porém, com perfeita clareza. Com efeito, a disposição já fora antecipada pela doutrina das cinco partes do discurso, que, por sua vez, cedeu lugar à invenção. O que hoje chamamos técnica da construção (composição) não tem correspondência na teoria da literatura antiga e medieval.²⁶ A Antiguidade, mesmo a "clássica", só conhecia o conceito de composição, em sentido estrito, na epopéia e na tragédia, para as quais Aristóteles exigia a unidade da ação. Não possuiu uma teoria geral da prosa e não podia possuí-la, pois considerava a retórica como teoria literária geral. Frequentemente, críticos modernos têm sentido a falta de composição na literatura antiga.²⁷ O que percebemos de elemento de composição na poesia do fim da Antiguidade e da Idade Média é, na maior parte, tomado à série tradicional das cinco partes do discurso. Em vez de cinco, encontram-se às vezes quatro ou seis, o que procede da diferença das escolas antigas. Por vezes a divisão retórica é ineulcada ao leitor em apostila à margem de uma poesia.²⁸ A *narratio* prestava-se a toda espécie de narrativa.²⁹ Podia-se ajuntar à *narratio* uma digressão (*παρέκθεσις*, *egressus*, *excessus*). Disso fez largo uso a poesia medieval. A cada obra são necessários o *prooemium* e a *peroratio*.

26. Em sua significação literária, a palavra composição é uma continuação mal compreendida ou mal interpretada de *compositio* (em grego *συνθῆκη*), mas *compositio* pertence ao domínio da *λέξις* e não da *τάξις*, e designa a reunião das palavras na proposição segundo as regras da eufonia. A proposição é definida: *oratio est compositio dictionum consummans sententiam remque perfectam significans*, ("a oração é uma reunião de palavras, que forma sentença e significa um conteúdo completo." T. da R.) (Keil, I, 300, 18).

27. Diels, *GGN*, 1894, 306 e Norden, 112 e 115.

28. Cf. Dracôncio (*Romulca*, 5). Semelhante em Buecheller-Riese, *Anthologia latina*, I, 1, n.º 21. Também na Idade Média.

29. O conceito de *narratio* pode ser entendido de maneira muito lata. Jerônimo (*Carta* 65) observa ao *Salmô* 44, 3: *finito prooemio, hic narrationis exordium est*. ("terminado o proêmio, aqui está o exórdio da narração." T. da R.)

Aproxima-se mais da compreensão moderna a terceira parte da retórica, a elocução (ῥησις, *elocutio*). Encerra preceitos estilísticos minuciosos para toda espécie de exposição escrita. Trata da escolha e reunião das palavras, da teoria das três espécies de estilo e, finalmente, das figuras retóricas. A esta última parte dedicam-se às vezes compêndios especiais. Em todos domina a idéia de que o discurso deve ser “ornado”. O *ornatus* (Quintiliano, VIII, 3) foi, até parte do século XVIII, a grande preocupação. Beatriz envia Virgílio a Dante, por ser ele o mestre da *parola ornata* (*Inf.* 2, 76). De suas canções diz Dante: *la bellezza è nell'ornamento delle parole* (*Conv.* II, 11, 4). Ainda ensinam os *Éléments de Littérature* de Marmontel, muito lidos no seu tempo: *le style de l'orateur et celui du poète a besoin d'être orné*.

Tentamos até aqui familiarizar o leitor de hoje com os fatos e conceitos principais da retórica antiga. Do abstruso conjunto tirei apenas o mais importante: o mínimo científico de conhecimentos de que é preciso dispor, uma vez que se aceite o modo por que este livro apresenta o problema. Esta ferramenta se polirá e aperfeiçoará nos capítulos seguintes.

4. FASE FINAL DA ANTIGUIDADE

Tal qual a gramática, a retórica, em união com as *artes liberales*, chega à Idade Média. Como “patrimônio autoritário”, é mantida pela escola. Seu destino já não é mais determinado por uma evolução histórica viva. Mostra sintomas de degenerescência, perda de substância e atrofia. Não se pode por isso apresentá-la num quadro uniforme, nos primeiros séculos da Idade Média. No lusco-fusco do cenário histórico desses séculos de transição, deparam-se elementos diferentes no valor e no caráter estilístico. Vamos examiná-los sumariamente.

A crise política, social e econômica do Império no século III abalou a cultura romana em seus fundamentos. O que a tardia florescência do século IV conseguiu salvar é um saldo muito reduzido. O sustentáculo da antiga tradição romana é a nobreza senatorial de Roma. As tentativas de restauração do partido de Símaco repousam na defesa contra o cristianismo, elevado a religião de Estado, mas também contra Bizâncio. Os romanos deixam de ler grego. Macróbio interpreta o *Sonho de Cipião* de Cícero e a *Eneida* de Virgílio como infalíveis autoridades científicas, filosóficas, teológicas e retóricas, à luz cambiante da alegoria. Quinto Aurélio Símaco retoma o sistema retórico da carta em prosa, fundado por Plínio o Moço,³⁰ e encontra um sucessor amaneirado no gaulês Sidônio Apolinário (430-86).³¹ Símaco e Sidônio tornam-se autores modelares para a Renascença do século XII. Como tantas outras vezes, aqui se observa que o patrimônio cultural do fim da Antiguidade, há muito tempo desapare-

30. Cp. as análises de J. Stroux em *Corona Querneae*, 65 e segs.

31. E. Faral, *Sidoine Apollinaire et la Technique littéraire du moyen âge* (em *Miscellanea Giovanni Mercati*, 1946, vol. II, trabalho que não pude consultar).

cido do nosso cabedal escolar, exerce nova influência no apogeu da Idade Média.³²

5. JERÔNIMO

As cartas de Símaco compreendem os anos de 365 a 402. Efetuou-se nesse tempo a transcendental separação, a que se acham ligados os nomes de Jerônimo e Agostinho, entre a Antiguidade e o cristianismo. Temperamentos muito diferentes, manifestaram pouca compreensão entre si. Jerônimo, que fizera um excelente curso na escola latina, salva-se, depois, das tentações do mundo, nos desertos da Síria. Aproveita êsse tempo para aprender o hebraico com eruditos judeus. Completa, depois, em Constantinopla, o estudo do grego. O papa Dâmaso chama-o a Roma. Jerônimo ali se move num círculo de patrícias, com as quais faz estudos bíblicos. Suas cartas dessa época lançam centelhas satíricas sobre a sociedade romana, sem poupar sequer os meios eclesiásticos. Neste erudito filólogo lateja um temperamento belicoso, o que o tornou afim e simpático aos humanistas da Renascença. Dâmaso encarrega-o de rever a tradução latina da Bíblia. Falecido o pontífice, retira-se para Belém com algumas de suas amigas e discípulas romanas e continua seus estudos hebraicos, para poder confrontar a tradução grega do Antigo Testamento (*Septuaginta*). Foi, pois, o pioneiro da moderna ciência bíblica. Começa, então, a traduzir quase toda a Bíblia do texto original. Isso acarretou-lhe ataques da parte da gente conservadora da Igreja (como de Luís de Leão), na Espanha de Filipe II; ele humilhava a Igreja ante a ciência judaica. Agostinho também levantou objeções. Esses ataques induziram Jerônimo a polêmicas em que se reúnem, encantadoramente, o seu temperamento e a sua erudição. Só o Concílio Tridentino elevou sua “velha e mui divulgada (*vulgata*)” tradução à categoria de única autêntica (decreto de 8 de abril de 1546). O texto revisto, ainda hoje oficialmente em vigor, apareceu em 1592. É o texto fornecido pelas livrarias católicas. Quem compra hoje a *Vulgata*, não adquire somente a Bíblia latina, mas também a introdução de Jerônimo à obra inteira e aos livros bíblicos em separado: vinte e cinco folhas impressas — um breviário do humanismo cristão, como o entendia Jerônimo, breviário baseado na idéia de que existe uma correspondência entre a tradição pagã e a cristã. O 4.^o livro de Moisés encerra “os mistérios de toda a aritmética”, o *Livro de Jó* “tôdas as leis da dialética”. O salmista é “o nosso Simônides, Píndaro, Alceu, Horácio e Catulo”. A Bíblia é, pois, para Jerônimo, não somente um documento de salvação, mas também um corpo literário, que se pode emparelhar com o tesouro da *gentilitas*. Este sistema de correspondência não foi levado a cabo por Jerônimo, mas se acha tão claramente indicado, que pôde ser concluído na Idade Média, conforme veremos (Cap. XVII, § 4.^o).

32. Fr. Klinger, *Römer Geisteswelt*, 1943, 338 e segs.

E. K. Rand contrapôs ao místico Ambrósio o humanista Jerônimo: "o humanista é um homem que ama as coisas humanas; que prefere a arte e a literatura, especialmente as da Grécia e de Roma, à luz seca da razão ou à evasão mística para o desconhecido; que desconfia da alegoria; que adora edições críticas com variantes e *notae variorum*; que tem paixão por manuscritos, que possa descobrir, pedinejar, tomar emprestado ou furtar; que tem uma língua eloqüente, que utiliza assiduamente; uma língua afiada, desandando por vezes na gíria das regateiras, ou ferindo o adversário com um epigrama".³³ Quase todos esses traços se encontram na personalidade literária de Jerônimo, como, no século XV, em Poggio e Filelfo, no século XVI em Budé, Casaubono e Erasmo. Desempenham o papel que, na comédia humana, cabe aos "filólogos por paixão".

6. AGOSTINHO

Em Jerônimo aliavam-se a filologia e o monaquismo, a paixão do investigador e o humanismo literário. Nada disso encontramos em Agostinho. Apresenta, todavia, tudo o que Jerônimo não possui: delicada vida afetiva e alma ardente; aquela sede de conhecimento essencial, que transcende toda a ciência dos fatos. Não é um erudito, mas um pensador. Não tenta conciliação entre a tradição grega e a hebraica; contrapõe um mundo ao outro, tão rigidamente como a cidade terrestre à cidade de Deus. Criou-se, porém, no ideal de educação do fim da Antiguidade, foi mestre de retórica e discípulo dos platônicos. Pela sua conversão, chegara à convicção de que todo o trabalho da educação deve entrar a serviço da fé. Reconhecia na Bíblia uma retórica de gênero peculiar. Mas, no estudo dos textos sagrados, persiste no antigo e fácil método de interpretar alegoricamente, empregado por Macrício em Cícero e Virgílio.³⁴ A Bíblia estava inçada de obscuridade, mas São Paulo ensinou que ela é inspirada: *omnis scriptura divinitus inspirata* (II Timóteo, 3, 16), de onde Agostinho tira a conclusão de que todas as palavras da Bíblia, não relacionadas imediatamente com a moral e a fé, têm sentido oculto. Nisso segue o alegorismo homérico e virgiliano do fim da Antiguidade, assim como o alegorismo bíblico adotado desde Orígenes, apoiando-o no pensamento de que o esforço para a interpretação do sentido oculto é salutar e agradável exercício do espírito. Introduz-se, assim, imperceptivelmente, no estudo da Bíblia uma consideração literário-estética, interessante, sem dúvida, para os literatos cultos do fim da Antiguidade. Hoje reprocha-se ao exegeta Agostinho o abuso do alegorismo.³⁵ Sua teoria torna-se, porém, elemento essencial da Idade Média.

33. E. K. Rand, *Founders of the Middle Ages*, 1928, 102.

34. Henri-Irénée Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, 1932.

35. *Des abus incontestables du sens mystique... Allégorisme exagéré*. E. Portalié em *Dictionnaire de Théologie Catholique*, s. v. Augustin, col. 2343 e seg.

Mas a relação de Agostinho com a retórica será ainda examinada de outro ponto de vista. Ele não é somente um profundo pensador; é também um autor de alto coturno. As suas *Confissões* são, a todos os respeito, um dos grandes livros do Ocidente. Seu estilo é antiga prosa artística. Os recursos da velha retórica servem ao novo mundo espiritual cristão. Agostinho socorre-se sobretudo de três recursos recomendados por Cícero (*De oratore*, III, 173-198; *Orator*, 164-236): *isokolon* (reunião de membros da proposição de igual extensão), *antitheton* (ligação de dois membros da proposição, que encerrem uma contradição de idéias), *homoioteleuton* (*isokolon* com rima). Termina as *Confissões* com esta prece: “Estais sempre em repouso, porque sois Vós mesmo Vosso descanso. Quem dos homens poderá dar a outro homem a inteligência deste mistério? Que anjo a outro anjo? Que anjo ao homem? A Vós se peça, em Vós se procure, à Vossa porta se bata. Deste modo sim, deste modo se há de receber, se há de encontrar e se há de abrir a porta do mistério”.³⁶ Mas, veja-se o original latino: *semper quietus es quoniam tua quies tu ipse es. Et hoc intelligere quis hominum dabit homini? quis angelus angelo? quis angelus homini? A te petatur, in te quaeratur, ad te pulsetur: sic, sic accipietur, sic invenietur, sic aperietur*. Nenhuma prosa moderna pode reproduzir esse imponente paralelismo e harmonia. Aqui de novo a retórica se torna poesia — como tantas vezes acontece na liturgia romana.

7. CASSIODORO E ISIDORO

Na primeira metade do século VI, a antiga retórica ainda encontra, com Cassiodoro, relação com a vida política na Itália. Suas cartas oficiais, compostas por incumbência dos reis ostrogodos Teodorico e Atalarico, respiram ainda sentimentos da Antiguidade. Por incumbência de Atalarico, enviou ao advogado, diplomata e poeta Arátor uma epístola (*Variae*, VIII, 12; Mommsen, pág. 242) em que este era chamado ao serviço do Estado, aliás por causa de sua excelente educação retórica (*moribus ornata facundia*). Como chefe de uma embaixada, Arátor serviu-se “não de palavras comuns, mas de um caudaloso rio de eloquência” (*non communibus verbis, sed torrenti eloquentiae flumine*). Numa carta ao Senado romano (*Variae*, IX, 21; Mommsen, pág. 286), Atalarico dirige a sua atenção para as escolas, e conclui, por intermédio de Cassiodoro, que a gramática, o estudo dos autores antigos e a eloquência são uma necessidade para o Estado. “Os reis bárbaros não a usam; ela permanece com os reis legais. Armas e o resto possuem-nos os outros povos: mas a eloquência só está à disposição dos senhores dos romanos.” Com o desmoronamento dos Estados ostrogodos extinguiu-se essa última ressonância do espírito romano antigo. Cassiodoro retirou-se para suas propriedades na Calábria, onde fundou o convento Vivário. A longa segunda metade de sua vida foi consa-

36. Santo Agostinho, *Confissões*, tradução de J. Oliveira Santos, S. J. e A. Ambrósio de Pina, S. J., 3.^a ed., pág. 459. (N. do T.)

grada ao trabalho científico a serviço da educação cristã. “Com esse passo, presidiu simbolicamente à entrada da cultura clássica na estreita cela da Idade Média” (Fedor Schneider). Em suas *Instituições*, dedicou também Cassiodoro uma breve exposição à retórica. É curioso que aqui os antigos preceitos para a memorização e recitação do discurso são adaptados ao uso litúrgico dos monges (II, 16).

O resumo de retórica de Isidoro (*Et.* II, 1-21) trai a perplexidade ante a abundância do material herdado. Já não se podia abrangê-lo (*comprehendere impossibile*). Apesar da extravagância da exposição, Marciano, na qualidade de advogado, estava ainda familiarizado com a matéria. O bispo visigodo teve de ater-se à compilação de excertos. Socorre-se de enérgicas abreviações e simplificações. A retórica, segundo o precedente de Cassiodoro, limita-se ao discurso forense: *rhetorica est bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus*. Trata depois — com muitos exemplos extraídos da poesia — das figuras de retórica. A compilação era também aproveitável como manual estilístico.

8. ARS DICTAMINIS

Só no século XI encontramos um novo desenvolvimento. Agora a estilística é tratada, como teoria do *ornatus*, em poesias didáticas: assim o é por Ekkehart IV (*De lege dictamen ornandi, Poetae*, V, 532) na Alemanha; por Marbod de Rennes (cêrca de 1035-1123) na França (*De ornamentis verborum*, PL, 171, 1687, em relação íntima com a *Retórica a Herênio*, IV, 13, 30; *De apto genere scribendi*, PL, 171, 1793, de tom muito pessoal). Muito mais importante, porém, é a formação simultânea de um novo sistema de retórica: a *ars dictaminis* ou *dictandi*. Ela nasce das necessidades das praxes administrativas e destinava-se, em primeira linha, a oferecer modelos para a composição de cartas e documentos. Aliás, nos tempos merovíngios e carolíngios, já existiam os modelos de carta (chamados *formulae*), que chegaram, em coleções, até nossos dias. Deles necessitavam as chancelarias reais e eclesiásticas. Desde o fim do século XI, porém, passou-se da teoria à prática. Mandavam-se antecipadamente preâmbulos e traslados dos modelos de carta.

Não surpreende que a retórica se transforme em epistolografia. O desenvolvimento foi preparado pelas coleções de cartas de Plínio, de Símaco e de Sidônio, como pelas cartas oficiais de Cassiodoro. Enódio empregava *epistolaris sermo* no sentido de prosa literária. Temos também, no fim da Antiguidade grega, instruções para redigir cartas, padrões retóricos e, finalmente, coleções de cartas, que apresentavam modelos característicos para diferentes ofícios e profissões (pescadores, camponeses, parasitas, heteras), e que são consequência da comédia ática. Coisa tão interessante não oferece a retórica epistolar latina.

É nova, entretanto, a tentativa, no século XI, de subordinar *toda* a retórica à epistolografia, o que significa, ao mesmo tempo, adaptação às

necessidades contemporâneas e consciente distanciamento do sistema de educação tradicional. Um novo nome deve caracterizar a nova arte como moderna. *Dictare* significa, originariamente, ditar. Na Antiguidade já era costume geral ditar, aliás não somente as cartas, como todos os escritos em estilo elevado. Por isso, desde Agostinho, a palavra *dictare* toma a significação de “escrever”, “redigir” e principalmente de “escrever obras poéticas”. A esse fenômeno da história da língua latina devemos as palavras alemãs *dichten* (compor versos, cultivar a poesia), *dichter* (poeta) e *gedicht* (poesia, poema). O seu uso é, portanto, o resultado de uma coincidência histórica, no mesmo sentido em que a podemos verificar no caso do grego *ποίησις*. O poeta (*dichter*) e o ditador (*diktator*) são feitos do mesmo material lingüístico. Dante chama aos trovadores de *dictatores illustres* (V. E., II, 6, 5).

Em outra oportunidade, entraremos em pormenores sobre a *ars dictandi*, bem como sobre as artes poéticas latinas que, desde 1170, foram compostas por franceses e ingleses. Essas *poetriae* representam também uma nova transformação da retórica antiga. Nelas assentam a poética e a retórica de Dante.

9. WIBALD DE CORVEI E JOÃO DE SALISBURY

Uma carta do célebre estadista Wibald de Corvei (também chamado de Stablo), que em agitada carreira conhecera a Itália e faleceu numa viagem à corte bizantina, na Ásia Menor (1158), oferece um juízo abalizado sobre a contradição entre a teoria e a prática da retórica. Nos conventos — escreve ele — nunca é possível chegar ao domínio da retórica, porque falta ocasião para a sua utilização prática. No presente essa arte se perdeu. Nem a jurisdição eclesiástica, nem a secular lhe oferecem ensejo. Frequentemente os juízes leigos são dotados pela Natureza, mas sem educação literária, especialmente na Alemanha: *in populo Germaniae rara declamandi consuetudo* (PL, 189, 1254 B).

Ao lado e acima da *ars dictandi* conserva-se, no século XII, o ideal antigo: a retórica como parte integrante de toda a educação. Este pressuposto era comum a Cícero, Quintiliano e Agostinho. Repousa ainda na fantasia de Marciano Capela de celebrar um casamento entre Mercúrio e a donzela Filologia. E alimenta, na primeira metade do século XII, o humanismo da escola de Chartres, cuja atmosfera enche os escritos de João de Salisbury, uma das figuras mais interessantes do século XII, como homem e como escritor. Por intermédio dele tomamos conhecimento da mudança no ideal da educação. Sua resistência à corrente da moda dialética dirige-se contra um inidentificável Cornifício, que considerava a retórica supérflua e queria filosofar sem ela. Objetou-lhe João que a retórica é a graciosa e fecunda união entre a razão e a palavra. Mantém unida a comunidade humana pela harmonia. Quem procura separar o que Deus uniu para o bem dos homens merece o nome de inimigo público.

(*Hostis publicus*). Apartar Mercúrio dos braços da Filologia, separar a teoria retórica dos estudos filosóficos é destruir toda a cultura intelectual superior (*omnia liberalia studia*) (*Metalogicon*, Webb, pág. 7, 13 e segs.). Reproduz aqui a doutrina exposta por Cícero (*Dos deveres* I, 50), que remonta a Possidônio e a Isócrates, segundo a qual a Razão e a Oração (*ratio* e *oratio*) formam, juntas, a base da civilização e da sociedade. João expressou-a também metricamente (*Entheticus*, pág. 250, 363 e segs.):

*Eloquii si quis perfecte novcrit artem,
Quodlibet apponas dogma, peritus erit.
Transit ab his tandem studiis operosa juvenus
Pergit et in varias philosophando vias,
Quae tamen ad finem tendunt concorditer unum,
Unum namque caput Philosophia gerit.*³⁷

No século XIII, a alta florescência da escolástica tornava intempesitivo esse ideal humanístico da educação ao norte dos Alpes. Mas o humanismo italiano do século XIV deu-lhe novo desenvolvimento. Nota-se afinidade intelectual entre o mundo de João de Salisbury e o de Petrarca.

10. RETÓRICA, PINTURA, MÚSICA

A retórica não marcou apenas a tradição e a produção literárias. No *Quattrocento* florentino, L. B. Alberti aconselhou os pintores a familiarizarem-se “com os poetas e retóricos”, porque estes podiam inspirá-los para a invenção (*inventio*!) e criação de temas plásticos. A isso corresponde o fato de ter sido Poliziano o erudito conselheiro de Botticelli. O seu *Nascimento de Vênus* e a sua *Primavera*, como demonstrou A. Warburg, só podem ser interpretados iconograficamente pelas alusões a autores antigos, que lhe foram sugeridas pela poesia contemporânea e pela erudição.³⁸

Notam-se, porém, entre a música e a retórica, estreitos laços³⁹ — descoberta que devemos a Arnold Schering (1877-1941).⁴⁰ O sistema de ensino musical fora trasladado da retórica. Havia uma “arte de inventar” musical (*ars inveniendi*; recordem-se as “invenções” de Bach), uma tópica musical, etc. “Quantas vezes”, diz Gurlitt, “já não foram compreendidos no sentido poético moderno uma formação melódica ou rítmica, um motivo ou uma figura, quando, no fundo, nada mais representam que uma dessas invenções da tópica tradicional, isto é, uma repetição, variação, amálgama de determinados temas típicos, fórmulas e frases.” Repete-se

37. “Se alguém conhecer perfeitamente a arte da Eloquência, será perito em qualquer disciplina em que o interroguem. É desses estudos que parte a juventude operosa, e se converda, filosofando, em vários caminhos, que, no entanto, chegam ao mesmo fim, pois a Filosofia tem uma só cabeça”. (T. da R.)

38. A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, I, 1932, 27 e segs.

39. W. Gurlitt na revista *Helicon*, 5, 1944, 67 e segs.

40. Ver o posfácio de Gurlitt à obra póstuma de Schering *Das Symbol in der Musik* (1941).

aqui exatamente o estudo de coisas já encontradas no domínio da literatura. Tão decisivas são as analogias, que temos de dizer: a adoção da retórica antiga contribuiu, até muito além da Idade Média, para a auto-expressão artística do Ocidente.

Ainda nos séculos XVII e XVIII era a retórica uma ciência reconhecida, indispensável. A "Académie Française", fundada em 1635, incumbia elaborar não somente um dicionário e uma gramática (o que fez) como também uma retórica e uma poética (o que não fez). Surgiram, por outro lado, empreendimentos independentes, como o *Traité des Études* (1726-31) de Charles Rollins, o artigo respectivo no *Dictionnaire Philosophique* de Voltaire (que apareceu completo, pela primeira vez, em 1726/31, na chamada edição Kehler), os *Éléments de Littérature* de Marmontel (1787, reimpressos ainda em 1867). Na Inglaterra encontram grande êxito as *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, aparecidas pela primeira vez em 1783,⁴¹ do padre e professor Hugh Blair (1718-1800). Hoje tudo isso é alfarrábio; mostra, todavia, que a Europa estava convencida, até à Revolução de julho, que não podia passar sem um programa de retórica sempre renovado, que acompanhasse de perto as modernas produções da beletrística. Solitário e altivo eleva-se sobre esse caos o livro, ainda hoje não lido,⁴² de Adam Müller, a que já nos referimos, e que encerra, *in nuce*, uma história do espírito alemão.⁴³

41. Traduzidas em francês, em 1808, por P. Prévost; em 1821, por Guénot; em 1825, por S. P. H. (Harlode).

42. Apesar da nova edição (1920), feita sob os cuidados de Arthur Salz (Drei Masken Verlag, München). Nela, à página 71, a significativa escusa de Blair. — Aos seus ouvintes dizia Müller: *onde vos atingi imediatamente havia um maior do que eu, que falava pela minha boca: o meu grande mérito é que eu compreendia Burke, o maior orador do meu século.*

43. A retórica conservou posição firme na Companhia de Jesus. A *Ars dicendi* de Joseph Kleutgen (1811-1883) apareceu em 1847 e alcançou, em 1928, a vigésima primeira edição.

A T Ó P I C A

1. Tópica do discurso de consolação -- 2. Tópica histórica — 3. Modéstia afetada — 4. Tópica exordial — 5. Tópica da peroração — 6. Invocação da Natureza — 7. O mundo às avessas — 8. O menino e o ancião — 9. A anciã e a menina.

A RETÓRICA antiga é matéria árida. Ainda haverá leitores capazes de achar, como o jovem Goethe, “agradável e estimulante tudo o que é poético e retórico”? Onde o público capaz de se empolgar pelas *Curiosities of Literature* e *Amenities of Literature*?¹ E como interessar o homem moderno pela tópica, se a retórica lhe causa a impressão de um fantasma carrancudo e quando a própria “ciência da literatura” conhece apenas de nome essa mesma tópica, pois deliberadamente evita o celeiro — e fundamento! — da literatura européia? Com timidez perguntará o autor a si mesmo:

*Nunc quid ago et dubiam trepidus quo dirigo proram?*²

“Os compêndios”, disse Goethe, “devem ser atraentes; só podem sê-lo, quando apresentam o lado mais ameno e acessível do saber e da ciência.” Tentemos apresentar a tópica de modo acessível se não ameno. Também nela existe algo de humano e divino.

No antigo sistema da retórica, é a tópica o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral. Todo escritor deve, por exemplo, tentar conciliar o leitor. Para tanto, recomendava-se, até à revolução literária do século XVIII, uma atitude modesta. Ao autor competia conduzir o leitor à matéria. Para a introdução (*exordium*) havia, pois, uma tópica especial; e igualmente para a conclusão. As fórmulas de modéstia, as de introdução e conclusão são obrigatórias em qualquer obra. Restringe-se o uso de outros *topoi* a determinados gêneros de discurso: no forense ou no epidítico. Um exemplo:

1. Êxito editorial de Isaac D'Israeli (1766-1848), pai do estadista. *Curiosities* appareceu em 1791-93 e *Amenities* em 1841.

2. “Que faço agora e para onde dirijo, trêmulo, a proa incerta?” (Trad. da Revisão.)

1. TÓPICA DO DISCURSO DE CONSOLAÇÃO

Uma variedade do epidítico é o discurso de consolação (λόγος *παρὰ νιθητικός*, *consolatio*) ou escrito de consolação, de que a carta de condolências é uma forma contrata. Pode mostrar-se, nesse gênero, o que é a tópica.

Aquiles sabe que lhe está destinada a morte prematura. Aceita seu destino e encontra consolação no pensamento (*Iliada*, 18, 117 e seg.):

“Pois, mesmo o potente Hércules não escapou à morte, embora fosse muito querido de Zeus, o filho de Cronos.”³

Junto ao túmulo de Arquitas, põe-se Horácio a meditar sobre o tema: todos têm de morrer, inclusive os heróis (*Odes*, I, 28, 7 e segs.):

*Occidit et Pelopis genitor, conviva deorum,
Tithonusque remotus in auras,
Et Jovis arcanis Minos admissus; habentque
Tartara Panthoiden...*⁴

Numa elegia sobre a morte de Tibulo, explica Ovídio que os maiores poetas da Antiguidade também haviam falecido. (*Amores*, III, 9, 21 e segs.). O imperial filósofo Marco Aurélio observa, a propósito, que o próprio Hipócrates, que curara tantas doenças, sucumbiu a uma doença. Alexandre, Pompeu e César, “que tantas vezes arrasaram cidades inteiras”, também tiveram da despedir-se da vida. Poetas e sábios da Antiguidade apelavam para tais razões de consolo.

Outra, sem dúvida, seria a manifestação desse apêlo, com a cristandade. Um grande cristão, como Agostinho, saberá valer-se de um consolo mais profundo. Recorda Nebrídio, o seu amigo da juventude, com as palavras: “Já não aproxima o seu ouvido da minha bôca, mas aproxima a sua boca espiritual de Vossa fonte... e é feliz para sempre. Nem creio que se inebrie de tal sorte com ela, que se esqueça de mim, quando é certo que Vós, Senhor, a quem ele bebe, Vos lembrais de mim”.⁵ Mas os literatos da era cristã apegam-se às razões de consolo da retórica pagã. Apenas agora já não se enumeram os heróis ou poetas falecidos, mas os patriarcas. Eram muito longevos, mas... Fortunato (*Leo*, pág.

3. (No original alemão a passagem está traduzida em versos. N. do T.)

4. “Morreram também o pai de Pélope, conviva dos deuses, Titono, arrebatado nos ares, e Minos, admitido nos segredos de Júpiter; o Tártaro detém o filho de Panto...” (T. da B.) (No original alemão: trad. de R. A. Schröder. N. do T.).

5. *Conf.* IX, 3, 6; trad. de J. de Oliveira Santos, S. J. e A. Ambrósio de Pina, S. J., Porto, 1948.

205) nomeia Adão, Sete, Noé, Melquisedeque e muitos outros, como prova da sentença:

*Qui satus ex homine est, et moriturus erit.*⁶

Agio von Korvey inclui essa *consolatio* bíblica na sua poesia, composta em 876, sôbre a morte da abadessa Hathumod, falecida em 874, na qual considera que não só faleceram os patriarcas, como suas mulheres, sem omitir os apóstolos e outros. Nisso emprega mais de cem versos (*Poetae*, III, 377, 229 e segs.). Louvável esforço! De modo algum, porém, uma “empolgante lamentação fúnebre”, como se tem dito.

Maior é o pesar pelo finado, quando ao túmulo desce um jovem como Druso, irmão de Tibério, filho de Lívia, filho adotivo de Augusto, desaparecido na flor da idade, no ano 9 a. C., vítima de uma queda de cavalo, à margem do Elba. O autor desconhecido da *Consolação a Lívia* pondera, entretanto, que uma vida gloriosa não deve ser aquilataada pela idade:

*Quid numeras annos? vixi maturior annis:
Acta senem faciunt; haec numeranda tibi.*⁷

O mesmo autor afadigou a musa para celebrar a morte do sexagenário Mecenas. Pudesse ele envelhecer como Nestor, que viu passarem três gerações e, no entanto, foi pranteado pelos seus, por sua morte prematura! (*A Morte de Mecenas*, verso 138.)

Separa-se, assim, do tema da poesia de consolação o pensamento sobre a duração da vida. Quando, na passagem citada, Horácio nomeia também Titono entre os heróis, já ele aborda o tema: “as pessoas mais idosas também têm de morrer”. Titono e Nestor são exemplos pagãos, como os patriarcas são figuras de exemplos bíblicos de longevidade. Mas, quem é Titono? Foi outrora um dos mais belos jovens dos tempos heróicos (irmão de Príamo) e por isso Eos o rapta (*la concubina de Titone antigo; Purgatório*, 9, 1). Ela pediu a Zeus que lhe concedesse a imortalidade, mas, como deixara de pleitear ao mesmo tempo a eterna juventude para o seu protegido, veio a ficar decrépito com a idade. A esposa fugiu-lhe e, a seu pedido, o transformou numa cigarra. Que foi feito dele, afinal? Sabia-o Horácio (*Odes*, II, 16, 30):

*Longa Tithonum minuit senectus.*⁸

6. “Quem é gerado pelo homem terá de morrer”. (T. da R.)

7. “Por que contas os anos? Tenho vivido maior número deles; os feitos fazem o ancião: conta, pois, os feitos.” (T. da R.)

8. “Prolongada velhice consumiu Titono”. (T. da R.)

Mas, na passagem citada, Horácio o faz morrer. Não importa: na mitologia grega não havia mortal mais idoso que Titono. Haveria alguém, falecido em tenra juventude, que representasse um valor máximo, como Titono? Sim! O lactente Arquêmore (em grego o “que morre primeiro”).⁹ A sua ama Hipsípile (colocada por Dante com outras heroínas no limbo) (*Purg.*, 22, 112) deixou-o na floresta, onde morreu, picado de cobra. Essa história é parte da lenda tebana, que a Idade Média conheceu através de Estácio.

Ponderaram, então, os autores de escritos de consolação que, pouco importando morra alguém jovem ou velho, seria impressionante confrontar exemplos de longevidade com exemplos de vida breve; portanto, Titono com Arquêmore. Encontramos esse artifício na mais célebre *Consolatio* dos tempos modernos. François Malherbe aconselha o seu amigo Du Périer a não lamentar tenha sua filha descido ao túmulo, tão jovem:

*Non, non, mon Du Périer; aussitôt que la Parque
Ôte l'âme du corps,
L'âge s'évanouit au delà de la barque,
Et ne suit point les morts.*

*Tithon n'a plus les ans qui le firent cigale,
Et Pluton aujourd'hui,
Sans égard du passé, les mérites égale
D'Archémore et de lui.*

Na balança do juiz dos mortos, a duração da vida do ancião não pesa mais que a da criança.

2. TÓPICA HISTÓRICA

Nem todos os *topoi* podem ser derivados de gêneros retóricos. Muitos procedem originariamente da poesia e passam, depois, à retórica. Verifica-se, desde a Antiguidade, uma permuta constante entre a poesia e a prosa. Versa a tópica poética sobre o encanto da Natureza, no seu mais amplo sentido — logo a paisagem ideal com todo o seu repertório típico (adiante, cap. X); mas também ambientes e idades sonhados: o Elísio (com primavera eterna, sem perturbações meteorológicas), o Paraíso terrestre, a Idade de Ouro; bem como potências vitais: o amor, a amizade, a inconstância. Todos esses temas se referem a relações primitivas e são por isso independentes do tempo, uns mais, outros menos. Menos: amizade e amor, que refletem a sucessão de épocas da alma. Entretanto, em todos os *topoi* poéticos, o estilo da exposição é historicamente condicionado. Há, porém, *topoi* que faltam, no decorrer de toda

9. Arquêmore é um “nome que fala”. Cp. Estácio, *Tebaida* V. 738, o Lactânio Plácido.

a Antiguidade, só aparecem na época de Augusto, surgem no seu último quartel, subitamente entram a circular por toda parte. A essa classe pertencem o “menino encanecido” e a “jovem anciã”, que analisaremos. Oferecem um duplo interesse. Em primeiro lugar, de biologia literária: neles podemos observar a *formação de novos “topoi”*. Assim se amplia nosso conhecimento genético de elementos-padrões literários. Em segundo lugar, aqueles *topoi* são sintomas de uma nova disposição de alma, sintomas que não se manifestam senão daquele modo.

Assim sendo, aprofunda-se o nosso conhecimento da história da alma do Ocidente e tocamos num domínio já estudado pela psicologia de C. G. Jung. Neste capítulo, esboçam-se apenas as linhas fundamentais. Atemo-nos ao antigo conceito de tópica, que se conservou, para nós, como ponto de partida e princípio heurístico. Mas, enquanto a tópica antiga é parte integrante de uma doutrina e, portanto, sistemática e normativa, tentamos estabelecer o fundamento de uma tópica histórica. Presta-se a muitas aplicações e deve comprovar-se mediante a análise dos textos.

Tratamos primeiramente dos *topoi* de emprego mais geral.

3. MODÉSTIA AFETADA

Na introdução, era praxe o orador tornar o ouvinte benévolo, atento e fácil. Como consegui-lo? Em primeiro lugar, com um exórdio modesto. Convém acentuar essa modéstia, o que a torna afetada. Segundo Cícero (*De Inv.*, I, 16, 22) é conveniente que o orador manifeste submissão e humildade (*prece et obsecratione humili ac supplicii utemur*). Observe-se que aqui humildade é termo pré-cristão. A referência do orador às suas deficiências, (*excusatio propter infirmitatem*), à sua falta de preparo (*si nos infirmos, imparatos... dixerimus*; Quintiliano, IV, 1, 8) procede do discurso forense, em que forçoso é conciliar o favor dos juizes. Muito cedo, porém, passa a outros gêneros. Um trecho modelar é a introdução de Cícero à sua obra *Orador*, dirigida a Bruto. O exame do assunto supera as forças de Cícero; ele teme, pois, a crítica dos eruditos; não espera levar a tarefa a cabo com felicidade; prevê-lhe falta o discernimento de Bruto, e só se conforma porque sua exortação é justificada. Na fase final da Antiguidade pagã e cristã, e, depois, na literatura latina e vernácula da Idade Média, tiveram larga difusão essas “fórmulas de modéstia”. Ora acentua o autor sua insuficiência, ora sua linguagem deselegante, áspera (*rusticitas*). Um estilista tão requintado como Tácito quer fazer-nos crer que o seu *Agricola* seja escrito “em linguagem desataviada e rústica”. Gélío alega desculpas semelhantes no princípio de suas *Noites Aticas* (*præf.* § 10). Enódio “inquieta-se com a sua pobreza de espírito” (*Ep.* 1, 8). Fortunato executa magistras variações (*Leo*, 157, 15; 162, 58):

1) *Quae tibi sit virtus, si possem, prodere vellem;
Sed parvo ingenio magna referre vetor.*¹⁰

2) *Materia vincor et quia lingua minor.*¹¹

Wallafrid escreve “com fraco talento” (*tenui ingenio*). Apresentam-se desculpas da oração descuidada, dos erros métricos, da desenxabida falta de arte.¹²

Uma forma peculiar da “modéstia afetada” é a do autor, que enceta a sua obra, “tremendo”, “angustiado”, “temeroso”. Assim escreve Jerônimo (*PL*, 25, 369, C): “os teus pedidos venceram o meu angustioso tremor” (*trepidationem meam*). Ou Paulino de Périgueux, na sua *Vida de São Martinho* (II, 6):

*Nunc quid ago et dubiam trepidus quo dirigo proram?*¹³

Citei esse verso no começo deste capítulo. Ele exprime uma dificuldade conhecida de qualquer escritor. Em todo livro há uma passagem particularmente “difícil”. O autor precisa cobrar fôlego e haurir novas forças. Os poetas dos séculos IX e X manifestam o seu embaraço em versos, intitulando-os: “Tremor ante a matéria vindoura” (*materiei futurae trepidatio*).¹⁴

Seguimos até Cícero o *topos* da modéstia. Na diplomática ele é, de vez em quando, misturado com as chamadas “fórmulas de devoção” (como *Dei gratia, servus servorum Dei*).¹⁵ Concorreu a autoridade da Bíblia para que o *topos* antigo se combinasse freqüentemente com formas de auto-humilhação, oriundas do Velho Testamento. Davi designa-se, em face de Saul, como cão morto e como pulga (*I Reis*, 24, 15 e 26, 20). Jerônimo adotou-o depois: *ego pulex et Christianorum minimus*. Há uma variante amaneirada, quando o escritor se trata de piolho: *pedunculus iste*. (*Poetae*, IV, 1053, 26). Do Velho Testamento deve citar-se também o nono capítulo da *Sabedoria* de Salomão. É uma oração que implora a luz da sabedoria ou, como diz precisamente a *Vulgata*, uma *oratio sapientis cum agnitione propriae imbecillitatis, ad impetrandam a Domino sapientiam*.¹⁶ Diz o versículo 5.^o: *quoniam servus*

10. “Gostaria de proclamar quanto és excelente, mas o grandioso é recusado ao meu pequeno talento.” (T. da R.)

11. “A matéria vence-me e falta-me vigor de linguagem.” (T. da R.)

12. *Poetae*, II, 359, n.º XII, 2; *ib.* 627, 63; *Poetae*, III, 5, 32 e segs.; *ib.* 305, 1.

13. Ver pág. 82, nota 2.

14. Heiric (*Poetae*, III, 505, 151 e segs. com glosa marginal); Dudô de Saint-Quentin (*PL*, 141, 613).

15. Cp. adiante, Suplemento II.

16. “Oração do sábio em que reconhece a própria debilidade mental para obter do Senhor a sabedoria.” (T. da R.)

*tuus ego, et filius ancillae tuae; homo infirmus et exigui temporis, et minor ad intellectum iudicii et legum.*¹⁷ Aqui estão, lado a lado, fórmulas de submissão e protesto de incapacidade.

Na Roma dos tempos imperiais, as fórmulas de submissão desenvolviam-se na proporção em que aumentava a glorificação cortesã da pessoa imperial. O título de *maiestas tua* já se encontra em Horácio (*Epi.*, II, 1 258), no tratamento a Augusto. Em vez disso, diz Plínio o Moço (*Ep.* X, 1) *tua pietas*. Esta exaltação do imperador correspondia ao rebaixamento da própria pessoa. Valério Máximo, na dedicatória a Tibério, refere-se a si mesmo como *mea parvitas* (no prefácio de sua coleção de exemplos), o que foi repisado à saciedade e ainda sobrevive em “eu, o mais humilde dentre vós” (no or. *meine Wenigkeit*). Ao mesmo tempo se encontra *mediocritas mea*, como designação da própria pessoa (em Veleio Patérculo; II, 111, 3; em Gélío, XIV, 2, 5). Disso se infere que, na Roma pagã dos tempos imperiais, eram correntes fórmulas de rebaixamento pessoal, que poderiam ser adotadas pelos cristãos; *mediocritas*, por exemplo, depara-se, entre outros, em Arnóbio, Lactâncio e Jerônimo. Estão comprovadas, nos tempos carolíngios, fórmulas como: “minha insignificância, exigüidade, pouquidão” (*mea exiguitas, pusillitas, parvitas*). Temos aqui, pois, uma fórmula pagã de rebaixamento pessoal, transferida para o uso cristão.

Freqüentemente a fórmula de modéstia está ligada à comunicação de que o autor só ousa escrever em obediência ao pedido, desejo ou ordem de um amigo, de um patrono ou de pessoa altamente colocada. Assim já procede Cícero no citado *prooemium* do *Orator*. Ao escrever a obra, atendia a um pedido de Bruto. Virgílio acata a ordem (*iussa*) de Mecenas (*Geórgicas*, III, 41). Plínio o Moço coleciona as suas cartas, porque a tal fôra exortado. Sidônio segue esse exemplo (*Epi.* I, 1) com ênfase (*diu praecipis summa suadendi auctoritate*).¹⁸ Eugênio de Toledo conclui uma poesia dedicada ao rei com os versos:

*Haec tibi, rex summe, jussu compulsus herili
Servulus Eugenius devota mente dicavi.*¹⁹

Inúmeros autores medievais asseguram que escreveram por ordem. As histórias da literatura aceitam-no como moeda sonante. Mas, na maioria das vezes, não passa de um *topos*.

17. “Porque eu sou servo teu, e filho de tua escrava; sou um homem fraco e de pouca dura e pouco capaz de compreender a justiça e a lei.” (T. da R.) *Saxbedoria*, 9, 5. Trad. da *Vulgata* pelo padre Matos Soares. (No original alemão, trad. de Lutero. — N. do T.)

18. “Faz muito tempo que o exiges com tua extraordinária força de persuasão.” (T. da R.)

19. “Conforme tua augusta ordem, ó rei, dedica-te isto o teu afeiçoado servo Eugênio.” (T. da R.)

Pertence também aos *topoi* de modéstia o protesto de que se deseja poupar aborrecimento (*fastidium*, *tedium*) ao leitor. Já Quintiliano (V, 14, 30) previne contra o *fastidium*. Encontram-se exemplos medievais, a cada passo, e por vezes inteiramente fora de propósito! O árido compilador Rabano Mauro cuida recomendar a paráfrase em prosa de sua poesia cruzada, alegando que o “duplo caráter do estilo... tira o aborrecimento ao leitor” (*Poetae*, III, 371, nota 5). Dante também emprega *fastidium* no intróito de sua *Monarquia* (I, 1, 4). A consideração do aborrecimento do leitor acomodava-se igualmente como *topos* para a conclusão de uma obra ou de um capítulo. Assim o vemos em Macrôbio (*Sat.* V, 22, 15), em Prudêncio (*Contra Symmachum* I), em Milton (*Hymn on the Morning of Christ's Nativity*):

*Time is our tedious song should here have ending.*²⁰

4. TÓPICA EXORDIAL

Serve para apoiar a composição de um escrito e é largamente cultivada. Destacamos alguns casos.

A) O *topos* “trago coisas inéditas” já aparece na Antiguidade grega como o “repúdio de matéria épica repisada”.²¹ Quérilo (fim do século V), que tentou renovar a epopéia com exemplo de argumento histórico, considerava gastas as velhas lendas e parecem-lhe bem-aventurados os que serviam as Musas, quando “a campina ainda estava intacta”. Virgílio (*Geórg.*, III, 4) observa:

*Omnia iam vulgata: quis non Eurysthea durum
Aut inlaudati nescit Busridis aras?*²²

referindo-se aos Doze Trabalhos de Hércules, assunto tratado com demasiada freqüência. Horácio promete “versos ainda não ouvidos” (*Odes*, III, 1, 2). Manílio procura prados ainda não pastados (*integra prata*, II, 53) e refuga as velhas lendas (III, 5 e segs.). Da mesma forma, o

20. “É tempo de encerrar aqui o tedioso canto.” (T. da R.) Outros exemplos: *Carm. cant.*, Strecker, pág. 31 estr. 15; Váiter de Châtillon, 1929, pág. 52, cap. 17; Arquipoeta Manitius, 22, estr. 43; *Poetae*, IV, 171, 68. Num célebre hino, Ambrósio parece admitir que Deus criou a sucessão dos dias para poupar aborrecimento ao homem: *Aeternae rerum conditor, / Noctem diemque qui regit / Et temporum das tempora, / Ut alleves fastidium*. (“Criador eterno das coisas, que diriges o dia e a noite e dás o tempo dos tempos para aliviares o fastídio.” T. da R.)

21. Aristófanes criticava os efeitos gastos da tragédia; cp. W. Schmid, *Geschichte der Griechischen Literatur*, I, 2, 1934, 535, nota 1.

22. “Longe vulgado assunto e vãos deleites:

Quem de Euristeu cruel não sabe ou de aras

De Busires infame?”

(*Georg.* III, 4-6. Trad. de Odorico Mendes. *Virgílio Brasileiro*, 1858.)

poeta do *Etna* (Verso 23). Estácio louva a Lucano por evitar as tri-lhas batidas (*trita vatibus orbita: Selvas*, II, 7, 51). Sobrava razão a Dante, ao dizer que, em sua *Monarquia*, desejava expor verdades a que outros ainda não se haviam aventurado (*intemptatas ab aliis ostendere veritates*; I, 1, 3). E no *Paraíso* 2, 7:

*L'acqua ch'io prendo già mai non si corse.*²³

Bocácio no seu livro (*Teseida*, 12, 84):

*Seghi queste onde, non solcate mai
Davanti a te da nessun altro ingegno.*²⁴

Ariosto promete (*Orlando Furioso*, I, 2):

*Cosa non detta mai in prosa nè in rima.*²⁵

Milton endossa-o (*Paraíso Perdido*, I, 16):

*Things unattempted yet in Prose or Rhime.*²⁶

B). Aprecia-se também, no exórdio, o *topos* da dedicatória. Ao seu amigo Gálico envia Estácio uma poesia pela sua convalescença e compara o seu ato a um sacrifício feito aos deuses (*Selvas*, 1, 4, 31 e segs.). Os poetas romanos costumam denominar a dedicatória “consagração” (*dicare, dedicare, consecrare, vovere*). Os autores cristãos gostam de dedicar a sua obra a Deus. Para isso, ofereciam-se diversas razões bíblicas. A asserção, tão corrente no escritor da Idade Média, de que consagra o seu livro a Deus, como um sacrifício, remonta a Jerônimo e foi por ele baseada em elementos bíblicos. Em seu *prologus galeatus*²⁷ escreve Jerônimo: “Ao templo de Deus traz cada um o que pode: uns, ouro, prata e pedras preciosas; outros, linho fino, escarlata e jacinto (= zircão); que nos baste oferecer peles e pêlos de cabra” (Cf. *Êxodo*, 25, 3). A Jerônimo também remonta a alusão ao ceitel da viúva (*aera minuta*; *Lucas*, 21, 2), que se tornou muito apreciada.²⁸

Outro preceito bíblico foi também empregado nesse sentido alegórico. Por intermédio de Moisés, mandou Deus anunciar aos filhos de

23. “A água que eu sulco nunca jamais foi percorrida.” (T. da R.)

24. “Segue estas ondas nunca sulcadas antes de ti por nenhum outro engenho.” (T. da R.)

25. “Coisa nunca dita nem em prosa, nem em rima.” (T. da R.)

26. “Coisas ainda não tentadas em prosa nem rima.” (T. da R.)

27. “Encapacetado” deve Jerônimo ter denominado o seu prólogo, por ser destinado a proteger a autoridade da Bíblia.

28. *Poetae*, I, 209, n.º XI, 23; III, 37, 505; IV, 172, 79 e 917, 9; V, 245, 334. — Rahewin, *Theophilus*, verso 6. — Arquipoeta Manitus pág. 38 a Frederico 1: *Vidua pauperior tibi do minutum*, (“Viúva pobre, dou-te pouco.” (Trad. da R.) — Dante, *Par.*, 10, 106 e segs.

Israel: "Quando houverdes entrado na terra, que vos hei de dar, e segardes a sua sega, então trareis um molho das primícias de vossa sega (*manipulos spicarum, primitias messis vestrae*) ao sacerdote" (*Levit.* 23, 10). A esse preceito do Velho Testamento recorre Válder de Espira no prólogo do seu *Scolasticus* (*Poetae*, V, 11). Ao passo mencionado associa a Parábola do Semeador e, como primícias de sua "ceifa", oferece a poesia ao mestre Balderico, bispo (970-86) de Espira.²⁹

C) . É apreciado o *topos* "a posse do saber obriga a comunicá-lo a outrem". Na Antiguidade podem encontrar-se os primeiros vestígios em Teógnis (769 e segs.) e em Sêneca (*Ep.*, 6, 4). No poeta gnômico Catão (IV, 23) lê-se a máxima moral:

Disce, sed a doctis, indoctos ipse doceto:

*Propaganda etenim est rerum doctrina bonarum.*³⁰

A Bíblia oferecia muita coisa aproveitável. "Para que servem o saber escondido e o tesouro enterrado? (*Jesus Sirah* = *Ecclesiasticus*, 20, 32). "Derramem-se por fora as tuas fontes e pelas ruas os ribeiros de águas" (*Prov.*, 5, 16). As parábolas dos talentos, que não devem ser enterrados, e da luz, que não deve ser posta debaixo do alqueire (*Mat.* 25, 18, e 5, 15) são empregadas no mesmo sentido. Apenas alguns exemplos! O Arquipoeta (*Manitius*, 16, estr. 3):

*Ne sim reus et dignus odio,
Si lucernam ponam sub modio,
Quod de rebus humanis sentio,
Pia loqui iubet intentio.*³¹

Alano (*PL.* 210, 586 B):

*Non minus hic peccat qui censum condit in agro
Quam qui doctrinam claudit in ore suam.*³²

Maugis d'Aigremont, ed. Castets, 8918:

*Mes li sages le dit, sel trueve on en l'autor,
C'on doit mostrer son sen au besoin sanz trestor.*³³

29. Para interpretação, cp. *RF*, 54, 1940, 135.

30. "Aprende com os sábios e ensina tu próprio aos que não sabem, pois o conhecimento das coisas úteis deve ser transmitido." (T. da R.)

31. "Para que não fique culpado e digno de ódio por ter posto a minha luz debaixo do alqueire, uma intenção sagrada obriga-me a dizer o que penso das coisas humanas." (T. da R.)

32. "Peca tanto quem enterra o tesouro no campo como quem fecha a sabedoria em sua boca." (T. da R.)

33. "Mas o sábio d'z e encontra-se no livro: mostra, sem torcer, o que pensas, onde seja necessário." (T. da R.)

Chrétien de Troyes, *Erec* 6 e segs.:

*Car qui son estuide entrelet,
Tost i puet tel chose teisir.
Qui mout vandroit puis a pleisir.³⁴*

Roethe registrou em 1899 (*Die Reimvorreden des Sachsenspiegels*, 9) a “profunda” comparação de Eike do saber com um tesouro, que ele não quer... “enterrar”. O *Libro de Alixandre*, em espanhol antigo, assim começa:

*Deue de lo que sabe omne largo seer,
Sy non podría en culpa e en yerro caher.³⁵*

Dante, *Monarquia*, I, 1, 3 ... *ne de infossi talenti culpa redarguar.³⁶*

D) Outro apreciado *topos* exordial é: “Deve-se evitar a preguiça”. Em Horácio se lê uma exortação à poesia sob o fundamento de que (*Sat.* 2, 3, 15):

*... Vitanda est improba Siren
Desidia.³⁷*

Ovídio recomendou à sua enteada (*Tr.*, 3, 7, 31):

*Ergo desidia remove, doctissima, causas,
Inque bonas artes et tua sacra redi.³⁸*

Ovídio também reconheceu claramente as nocivas conseqüências da ociosidade (*Rem. Am.* 161):

*Quacritur Aegisthus quare sit factus adulter;
Causa est in promptu: desidiosus erat.³⁹*

Contra a preguiça advertiram também Marcial (VIII, 3, 12) e Sêneca. Muito citada foi a frase: *otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura.⁴⁰* Isso deu ao poeta gnômico Catão (III, *praef.* 6) um ver-

34. “Quem é negligente no trabalho deixa de dizer muita coisa que nos daria prazer.” (T. da R.)

35. “Para não cair em culpa e erro, deve-se distribuir o que se sabe com liberalidade.” (T. da R.)

36. “Para que não me acusem de ter enterrado o meu talento.” (T. da R.)

37. “... Evita a má sereia Desidia.” (T. da R.)

38. “Remove, pois, deitíssima filha, as causas da desidia e volta ao culto dos nobres estudos.” (T. da R.)

39. “Pergunta-se porque Egisto se tornou adúltero. A razão é simples: estava ocioso.” (T. da R.)

40. “O ócio sem atividade intelectual é a morte e a sepultura do homem vivo.” (T. da R.)

so memorando. Molière ainda o citará (*Le Bourgeois Gentilhomme*, II, 6). No *Triunfo da sabedoria sobre os vícios* de Mantegna (Louvre), o *Otium*, representado como uma mulher feia, sem braços, traz a epígrafe:

*Oïa si tollas, periere Cupidinis arcus.*⁴¹

O *topos* da preguiça pode chegar a tal ponto que o poetar é aconselhado como remédio contra a ociosidade e o vício.⁴²

5. TÓPICA DA PERORAÇÃO

A poesia da Idade Média podia continuar apoiando na retórica a tópica exordial, mas, para a peroração, isso era quase impossível. O fecho do discurso devia resumir o ponto principal e depois dirigir um apelo aos sentimentos dos ouvintes, isto é, movê-los à revolta ou à compaixão. Esses preceitos não eram aplicáveis à poesia nem tão pouco à prosa não-oratória. Verificamos por isso que, com relativa frequência, ou falta o fecho (como na *Eneida*) ou é abrupto. Ao concluir a *Arte de Amar* (III, 809), declara Ovídio: “terminou o espetáculo”. Outro fecho abrupto:

... nunc libri terminus adsit
Huius, et alterius demum repetatur origo.⁴³

(*Poetae*, III, 25, 732)

Em linguagem vulgar, por exemplo, em Wace (*Vie de Sainte Marguerite*):

*Ci faut sa vie, ce dit Wace,
Qui de latin en romans mist
Ce que Theodimus escrist.*⁴⁴

A esse “tipo abrupto” pertence também o verso final da *Canção de Rolando*:

*Ci fait la geste que Turolfus declinet.*⁴⁵

41. “Se tiras o ócio, fica sem efeito o arco de Cupido.” (T. da R.)

42. Em *Ecbasis Captivi*, 12 e segs. Lehmann, *Pseudoantike Literatur*, 53, 74 e segs. e 52, 1 e segs. — *Speculum*, 1931, 116. — Em língua vulgar no *Alexander* do Alberico, verso 6.

43. “Venha agora o fim dêste livro e o começo de outro.” (T. da R.) Outros exemplos: Fortunato, *Vida de S. Martinho* IV, 621; Válder de Châtillon, 1929, pág. 30, 30. — Conclusões de cartas em Plínio (*Ep.* III, 9, 37; VI, 16, 21).

44. “Aqui termina a sua vida, diz Wace, que trasladou em romance o que Teodimo escreveu em latim.” (T. da R.)

45. “Aqui termina a lenda narrada por Turolfo.” (T. da R.)

As fórmulas finais, sobretudo as abruptas, são animadas de boa intenção na Idade Média: comunicam ao leitor que a obra terminou, que ele a tem completa e acabada diante de si. Era grato sabê-lo num tempo que só conhecia como método de reprodução a cópia, que é um processo inseguro. O copista podia ser destituído, podia viajar, adoecer, morrer: muitas poesias medievais chegaram até nós apenas como fragmentos, faltando muita vez a conclusão. As breves fórmulas finais também permitiam ao autor preservar o seu nome, como sucedeu a Wace e ao poeta de *Rolando*.

Na Idade Média, a razão mais natural para encerrar uma poesia era a fadiga. Era exaustivo o labor poético.

Freqüentemente os poetas terminam para "terem repouso" ou regozijam-se à perspectiva de poderem descansar. Sente-se que, ao depor a pena, o poeta respira, aliviado. Ora ele alega que a musa está exausta, ora dá a entender que já não pode prosseguir. Isso bem se compreende: se um discorreu mètricamente, segundo Donato, sobre as oito partes da oração, outro versificou uma vida de santo, um terceiro redigiu uma história rimada da literatura.⁴⁶

Só "um" *topos* de conclusão da Antiguidade passou à Idade Média: "Convém acabar, porque anoitece", o que se adapta naturalmente a uma conversação ao ar livre. Tal é a situação de Cícero na obra *Do Orador*, encerrada por advertência do sol poente, que reclama brevidade. É também a situação da poesia bucólica: o primeiro, o quinto e décimo oitavo idílios de Teócrito, a primeira, segunda, sexta, nona e décima éclogas de Virgílio, e a quinta de Calpúrnio findam com o pôr do sol.⁴⁷ Garcilaso de la Vega, em sua primeira écloga, desenvolve o due-to dos pastores num dia inteiro. Salício começa com o nascer do sol,

46. Outros exemplos:

Esmaragdo (*Poetae* I, 615, n.º XV, 17): *carminis hic statuo finem defigere nostri / Ut teneam requiem iam tribuente deo*. ("Resolvi pôr fim aqui ao meu poema, para afinal, descansar com o auxílio de Deus." T. da R.)

Purchard (*Poetae* V, 227, 492): *Carminis hic finem dat clausula fertque quietem / cure scribentis, quia labilis est labor omnis, / Premia sed semper stabunt sine poter*. ("O fecho põe fim aqui ao poema e concede descanso ao trabalho do autor, pois todo labor é frágil, mas seu prêmio subsistirá sempre." *Id.*)

Poeta anônimo (*NA*, 2, 396, 215): *haec ubi complevit, iam lassa Thalia quievit*. ("Ao acabar esses versos, Talia, fatigada, descansou." *Id.*)

Passio s. Catherinae ed. Varnhagen, 698: *pennam pono fruor operisque fine; quieti / Mentem reddo, manum subtraho, metra sino*; ("Deponho a pena e regozijo-me com o fim da minha obra; entrego o espírito ao descanso, afasto a mão, largo os metros." *Id.*)

Iugo de Trimberg no fim do *Registrum Multorum Auctorum: nunc in hoc opusculo lassum pedem sisto / Rogans et in domino nostro Jesu Christo*. ("Agora descanso o pé fatigado neste opúsculo e rogo a nosso senhor Jesus Cristo." *Id.*) (Camões (*Os Lusíadas*, canto X. est. 145) queixa-se, ao terminar o seu poema, de que tem "a lira destemperada e a voz enrouquecida." — N. do T.)

47. Igualmente a *Ecloga Theoduli* (verso 343) e o *Synodicus*, apresentado como écloga, de Varnerius de Basel.

Nemoroso finda com o pôr do sol, o que foi censurado por Herrera. Mas a queixa pastoral, que enche todo o dia, encontrou favorável acolhida. Milton conclui o seu *Lycidas* com os versos:

*Thus sang the uncouth Swain to th'okes and rills,
While the still morn went out with Sandals gray,
He touch'd the tender stops of various Quills,
With eager thought warbling his Dorick lay:
And now the Sun had stretch'd out all the hills,
And now was dropt into the Western bay;
At last he rose, and twitch'd his Mantle blew:
To morrow to fresh Woods, and Pastures new.⁴⁸*

Uma vez que se tornou convencional, o *topos* de conclusão pode ser empregado à vontade, mesmo sem roupagem pastoral. Disso resulta muita coisa divertida. Um anônimo escreveu sobre Londres uma poesia, no total de vinte e oito versos. Parece ter-lhe custado um dia inteiro (NA, 1, 1876, 602); pelo menos é o que êle dá a entender:

*Cetera pretcreo quia preterit hora diei,
Terminat hora diem, terminat auctor opus.⁴⁹*

Sigiberto de Gembloux encerra o primeiro livro de sua *Passio Thebeorum*, porque levava a narração tão longe, que devia transpor os Alpes: isso, porém, era impossível de noite. O espanhol Berceo (século XIII) retardou-se no prólogo de sua *Santa Oria* e passou logo à narrativa, pois os dias são curtos, breve chega a noite e é incômodo escrever na treva.

*Avemos en el prologo mucho detardado,
Sigamos la estoria, esto es aguisado:
Los dias non son grandes, anochezra privado,
Escrivir en tiniebra es un mester pesado...*

Mui artisticamente emprega o *topos* Válder de Châtillon. (*Alexandreida*, X, 455 e segs.) Êle também deve concluir, aliás, toda a epopéia, por causa da noite que desce. Mas esgotou a matéria e suspira por um novo assunto:

*Phoebus anhelantes convertit ad aequora currus:
Iam satis est lusum, iam ludum incidere praestat,*

48. "Assim cantou o rude Campônio para os carvalhos e os riachos, enquanto a manhã silenciosa saiu de sandálias, cinzenta, tocou nos finos orifícios de várias flautas, cantando com atenção ardente sua canção dorida; então o sol estendeu (as sombras de) todas as colinas e caiu na baía do Ocidente; afinal, ergueu-se, apertou seu manto azul: amanhã, serão novas florestas, novas pastagens." (T. da R.)

49. "Omito o resto, porque passa a hora do dia. A hora termina o dia, o autor a obra." (T. da R.)

*Pierides, alios deinceps modulamina vestra
 Alliciant animos: alium mihi postulo fontem;
 Qui semel exhaustus sitis est medicina secundae.*⁵⁰

6. INVOCACÃO DA NATUREZA

Tome-se como exemplo de um *topos* poético a invocação da Natureza. Na *Iliada*, são invocados com preces e juramentos, além dos olímpicos, também a terra, o céu e os rios. Em Êsquilo (versos 88 e segs.), Prometeu invoca o éter, os ventos, os rios, o mar, a terra e o sol: vejam o que sofre ele, o deus. O Ajax de Sófocles dirige-se (412 e segs.) ao mar, suas grutas e praias ou (859 e segs.) à luz, ao solo da pátria, suas fontes e rios — não, porém, como devoto, mas para despedir-se. Sófocles não se dirige às potências e seres da Natureza como a divindades, mas como a entidades humanizadas. São seres que sentem em comum com ele, e ficam à sua disposição, para quando deseja intensificar uma nênia patética. O coro da Natureza, dividido em muitas vozes, enche com o seu volume sonoro o espaço em torno do poeta. O mais grandioso desenvolvimento oferece Bíon nas lamentações de Adônis, na última fase da Antiguidade helênica. A prosa grega dos tempos imperiais introduz o *topos* no romance.⁵¹ Rios, árvores, rochas atestam a simpatia da Natureza. Estácio, o mestre do maneirismo literário, faz, na poesia latina, largo uso da invocação da Natureza.⁵² Na fase final da Antiguidade latina, a Natureza pode ser reduzida aos quatro elementos,⁵³ que, aliás, gozavam, na religião pagã do fim da Antiguidade, de veneração religiosa. Paulo (*Col.* 2, 8) adverte contra esse culto. A adoção de *topos* na poesia cristã foi incentivada pela narrativa dos evangelistas sobre a perturbação da Natureza, por ocasião da morte do Salvador. Tremeu a terra, fenderam-se as pedras (*Mat.* 27, 52); caíram trevas sobre toda a terra (*Marc.* 15, 33), escurecendo-se o sol (*Luc.* 23, 45). A Bíblia conhecia também a participação da Natureza na alegria: “Alegrem-se os céus, e regozije-se a terra; breme o mar e a sua plenitude. Alegre-se o campo com tudo o que há nele; então se regozijarão todas as árvores do bosque ante a face do Senhor.”⁵⁴

A poesia medieval não era bastante livre para poder desenvolver vigorosamente o *topos* herdado do fim da Antiguidade pagã. Decerto o poeta cristão sabe que a Natureza foi criada por Deus. Por isso ele pode dirigir-se a partes dela como a criaturas de Deus ou do Cristo. Pode até completá-la: a Bíblia (*Daniel*, 3, 56, 88; *Salmos*, 148) autoriza-o a acres-

50. “Febo dirige seu carro insofrido para o mar: chega de jogo, já convém interromper o jogo, ó Musas; que vossos acentos atraíam outros espíritos; para mim, reclamo outra fonte. Para quem esgotou uma fonte, a sede de outra é um remédio.” (T. da R.)

51. Erwin Rohde, *Der griechische Roman*, 1876, 160 A. 1.

52. *Selvas*, II, 7, 12; III, 4, 102; IV, 8, 1-14.

53. Nemesiano, *Ecl.* 1, 35.

54. *Salmo* 96, 11 e segs. Tradução de João Ferreira de Almeida. (N. do T.)

centar ao antigo catálogo (árvores, rios, rochas, etc.) fenômenos meteorológicos (o que então acontece com meticolosa exatidão): tempestade, nuvem, chuva, gotas de chuva, geada, escarcha, gelo, etc.⁵⁵ O poeta medieval não invoca a Natureza; enumera as suas partes, aliás segundo o princípio: quanto mais, melhor! Quando morre o margrave de Friul, nove rios e nove cidades têm de enlutar-se (*Poetae*, I, 131). Mas essa lamentação é superada de muito pela nênia de Jotsald sobre a morte de Odilo de Cluny. O mundo inteiro deverá vestir luto. O poeta quer “pôr tudo em movimento”, inclusive os quadrúpedes, as aves, os reptis.⁵⁶

Na Renascença o *topos* torna a aproximar-se da bucólica do fim da Antiguidade (Garcilaso, 1.^a *Écloga*; Ronsard⁵⁷ e muitos outros), o que continua no classicismo francês. Em Maynard queixa-se a “bela idosa” (*la belle vieille*):

*Pour adoucir l'aigreur des peines que j'endure,
Je me plains aux rochers, et demande conseil
À ces vieilles forêts, dont l'épaisse verdure
Fait de si belles nuits en dépit du soleil.*

Racan retira-se, satisfeito, para a solidão do campo, mas precisa de testemunhos:

55. *Omnis factura Christi: sol, sidera, luna,
Colles et montes, valles, mare, flumina, fontes,
Tempestas, pluvie, nubes, ventique, procelle,
Cauma, pruina, gelu, glacies, nix, fulgura, rupes,
Prata, nemus, frondes, arbustum, gramina, flores,
Exclamando: vale! mecum predulce sonate.*

(“Toda criatura de Cristo: sol, estrelas, lua, colinas e montes, vales, mar, rios, fontes, tempestade, chuvas, nuvens, ventos, procelas, canícula, geada, gelo, neve, relâmpagos, rochedos, prados, bosque, folhagem, arbusto, grama, flores, exclamando comigo gritai com doçura: adeus!” T. da R.). (J. Werner, *Beiträge*, n.º 120, estr. 11.) — Participação da Natureza na alegria da Páscoa: *Poetae*, I, 137, n.º VI, estr. 2-4 — Convocação à Natureza para participar do pesar do autor pelos seus pecados: *Poetae*, I, 148, estr. 14/15; nas lamentações sobre a divisão da França de Floro de Lião (*Poetae*, II, 559 e seg.) são citados, além das gotas de chuva, também os elementos. — A invocação da Natureza penetra cedo na poesia dos hinos. Um exemplo do século XI (*A. h.* 22, 27): *Cocum, tellus et maria/Mellita promant carmina/His nempe dignus laudibus/Est martyr Anastasius*. (“O céu, a terra e os mares produzam carnes suaves, pois o mártir Anastácio certamente merece tais louvores.” *Id.*)

56. *Plangite vos, populi, vos linguae, sidera, coeli,
Proruat in tenebras resplendens orbita solis,
Deficient plene radiantia cornua lunae,
Lugeat et mundus, protenso corpore, totus:
Nunc terras, pelagus, montes silvasque ciebo;
Quadrupedes, bipedes, reptantia cuncta movebo.*

(“Lamentai-vos, povos, línguas, astros, céus. Precipite-se nas trevas o carro resplandecente do sol. Extingam-se os cornos radiantes da lua cheia. Chore o mundo todo, prostrado: Agora invocarei as terras, o mar, os montes e as florestas; movimentarei os quadrúpedes, os bípedes, todos os reptis.” T. da R.) Texto: *Studi medievali N. S.* 1, 1928, 401. Cp. com Ph. A. Becker, *Vom Kurzlied zum Epos*, 1940, 67.

57. Cp. P. Laumonier, *Ronsard Poète Lyrique*, 448 e segs.

*Agréables déserts, séjours de l'innocence,
Où, loin des vanités de la magnificence,
Commence mon repos et finit mon tourment,
Vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
Si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
Soyez-le désormais de mon contentement.*

Na “epístola” a Huet, parodia La Fontaine a obrigatória apóstrofe aos rochedos:

*Je le dis aux rochers, on veut d'autres discours:
Ne pas louer son siècle est parler à des sourds.*

No teatro espanhol, é usado o estilo medieval da enumeração acumulada até às últimas possibilidades. Calderón dispõe de listas completas: todos os departamentos da Natureza e seus habitantes se encaixam nelas como pedrinhas coloridas. Surgem sempre, caleidoscopicamente, figuras novas: passagens retóricas brilhantes, cuja superabundância se despeja em cascata. Mas, a um exame atento, nota-se que tudo é bem ordenado e simétrico. O *topos* pode ser empregado a qualquer propósito. Serve ao *pathos* heróico das condições trágicas da vida. Quando os heróis e heróinas de Calderón recitam os seus artísticos gorjeios, são às vezes interrompidos por uma pilhéria do *gracioso* (figura do criado cômico, no teatro espanhol), mas não se deixam transviar. Ante o cadáver de sua esposa, lamenta-se Céfalos:⁵⁸

“Apagou-se o farol de minha vida! Entra a noite! Chorai, mundo e firmamento, aves, peixes, feras, homens, terra e água, montes e vales, plantas, flores, ervas, e campinas, lamentai-vos em altos brados! Coches, mantas de sela, burros, tudo o que respira, pavões, galinhas, patas de vitela, coalhada, vinde, chorai, queixai-vos. — Prócris morreu! Tranqüilamente possa ela repousar com seus cabelos postiços.”

7. O MUNDO AS AVESSAS

Assim começa um dos mais saborosos trechos das *Carmina Burana*:

*Florcbat olim studium,
Nunc vertitur in tedium;
Iam scire diu vigit,
Sed ludere prevaluit.
Iam pueris astutia*

58. Keil, IV, 671 b (*Céfalo und Procris*... traduzido por C. A. Dohrn, Stettin, 1879, 132). — Intervenção do *gracioso*: Keil IV, 269 b. — São designados objetos da Natureza como *requisitos de soliloquio* em Keil, II, 256 b. — Algumas passagens principais: Keil, IV, 14 a; IV, 462 a; IV, 591 b. Há inúmeros outros, também nos *autos sacramentales*.

*Contingit ante tempora,
 Qui per malivolentiam
 Excludunt sapientiam.
 Sed retro actis seculis
 Viz licuit discipulis
 Tandem nonagenarium
 Quiescere post studium.
 At nunc decennes pueri
 Decusso iugo liberi
 Se nunc magistros iactitant...*⁵⁹

Começa a poesia como uma “queixa do tempo”: a juventude não quer aprender! A ciência decai! Mas — prossegue o pensamento — todo o mundo está às avessas! Cegos guiam cegos e precipitam-nos no abismo; os pássaros voam antes de emplumados; o burro toca alaúde;⁶⁰ os bois dançam; os criados da lavoura fazem serviço de guerra. Os Padres da Igreja, Gregório, Jerônimo e Agostinho e o monge Bento podem ser encontrados na taverna, diante do tribunal ou no lupanar. A Maria já não agrada mais a vida contemplativa, nem a Marta a vida laboriosa. Lia é estéril e Raquel tornou-se ramelosa. Catão freqüenta baiúcas e Lucrécia faz-se rameira. Agora se glorifica o que antes se proscrevia. Tudo saiu do seu trilho.

O conteúdo da poesia é puramente medieval. Apenas Catão e Lucrécia, como figuras de exemplos de virtudes, revelam a Antiguidade. No entanto, o princípio básico formal da “seriação de coisas impossíveis” (*ἀδύνατα, impossibilia*) é de origem antiga. Parece que surge pela primeira vez em Arquíloco. O eclipse do sol, de 6 de abril de 648, sugeria-lhe o pensamento de que nada mais era impossível, pois Zeus obscurecera o sol. Não admiraria se os animais do campo trocassem o seu alimento com os golfinhos (fragmento 74). Na Idade Média eram conhecidos os *adynata* de Virgílio. Um dos seus pastores, amante abandonado, está pronto a conformar-se com a inversão de toda a ordem natural. “Que o lobo fuja espontaneamente das ovelhas, o carvalho produza maçãs douradas, a coruja rivalize com o cisne,⁶¹ o pastor Títiro seja Orfeu... (*Ecl.*, VIII, 53 e segs.) Teodulfo (*Poetae*, I, 490, n.º XXVII) escarnece dos poetastros da corte de Carlos: “Que farão os cisnes, quando os corvos soltam tais cantos, quando o papagaio arreme-

59. “Outrora o estudo florescia, agora transforma-se em tédio; durante muito tempo valeu o saber, agora vale o brincar. Agora aponta antes do tempo a astúcia dos meninos que, maliciosamente, excluem a sabedoria. Nos séculos antigos mal se permitia aos discípulos descansar depois de noventa anos de estudo; agora, meninos de dez anos, livres do jugo que sacudiram, exibem-se como mestres...” (T. da R.)

60. Boécio (*Cons.* I, pr. 4) familiarizou a Idade Média com o provérbio grego *ὄνος λύρας* — o burro é surdo ao alaúde.

61. Considera-se o cisne, entre as aves, o dono da mais bela voz: donde a expressão “canto do cisne”.

da as musas...?” Preparemo-nos para tudo, “a ordem das coisas vira-se pelo avesso. Que Orfeu apascente ovelhas, Títiro goze as alegrias da corte”. Já a troca de papéis entre Títiro e Orfeu mostra que Teodulfo trazia Virgílio diante dos olhos. Os *adynata* de Teodulfo visam um mau poeta, mas recordam com honra a corte real. O caso Walaffrid é diferente: a sua série de *adynata* (*similitudo impossibilium*; *Poetae*, II, 392) é uma idéia de mestre-escola. Quer multiplicar os exemplos virgilianos (na Idade Média a acumulação erudita vale como pompa retórica). Escolhe por isso as mesmas formas de expressão dos pastores de Virgílio: “que isso e aquilo aconteça”. Logo, que as galinhas tenham cabritos, que as cabras ponham ovos, etc.

Na poesia carolíngia, os *adynata* de Virgílio ainda agem como estimulante. Em Teodulfo, eles se entrecruzam nas descrições contemporâneas. Tudo, porém, permanece no quadro virgiliano. Estamos na *aetas vergiliana* (Traube). No século XII ficam de lado Virgílio, Ovídio e os satíricos romanos. A vida cultural ricamente desenvolvida gera uma nova consciência de si mesma. Ousa-se empreender uma crítica do tempo em grande estilo. A degeneração da Igreja (Jerônimo, Agostinho e Gregório) e do monaquismo (Bento; a contemplação de Maria, em contradição com a vida ativa simbolizada por Marta) são objeto de crítica, bem como a condição do camponês. O quadro do antigo *adynaton* serve para a crítica e lamentações do tempo. Da seriação de *impossibilia* nasce o *topos* do “mundo às avessas”.

Um milênio e meio antes, já isso acontecera com Aristófanes.⁶² Os motivos cômicos têm mais vitalidade do que todos os outros. O “mundo às avessas” impõe-se também aos gregos como paródia da homérica viagem ao Hades (*Nekyia*). Como tal aparece em Luciano (*Menippos*) e, segundo esse modelo, em Rabelais (*Pantagruel*, cap. 30). Essa linha corre paralela à transformação dos *adynata* no “mundo às avessas”.

No seu tempo o *florebat olim* não está só. No mosteiro de Grandmont, em Limoges, irrompeu em 1185, entre os clérigos e os irmãos leigos, uma contenda que, em consequência do conflito anglo-francês, degenerou em questão política. Uma poesia das *Carmina Burana* (Schumann n.º 37) versa o tema como exemplo do “mundo às avessas”: o gado fala, o boi é atrelado atrás do carro; o capitel e a base da coluna estão trocados; um insensato ignorante se faz prior. No *Espelho dos Insensatos* (composto antes de 1180), mostra Nigelo Wireker que o presente revoluciona todo o passado (*SP* I, 11). Cerca de 1185, Alano descreve (no *Anticlaudianus*) o bosque da Fortuna. Lá as grandes árvores são pequenas, em vez do rouxinol, canta a cotovia, etc. (*SP* II, 937). No *Architrenius* de João de Hanville, a colina da arrogância

62. *Ekklesiazusen e Plutos*. Wilhelm Schmid deriva-o do *topos* do *adynaton* (*Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, 1934, 532 A. 9).

é o lugar do “mundo às avessas”. A tartaruga voz, a lebre ameaça os leões, etc. (SP I, 308).

No mundo dos animais também se invertem os papéis — isso é um *adynaton* muito antigo, freqüentemente encontrado em forma proverbial. É o burro que toca alaúde, o boi que dança, o carro adiante dos bois, a lebre intrépida, o leão tímido e casos semelhantes. Muitas dessas locuções, formadas já na Antiguidade, interpretam o caráter gnômico do povo. Em Chrétien de Troyes (*Cligés*, 3849 e segs.), o cão foge da lebre, o peixe caça o castor, o cordeiro persegue o lobo: *si vont les choses à envers*. Na esfera de uma arte muito exclusiva, esses e outros *adynata* são renovados por Arnaut Daniel, o grande e remoto mestre de Dante.⁶³

Um “mundo às avessas”, construído de *adynata*, oferece o quadro de Brueghel, conhecido por *Provérbios holandeses*. Desse quadro L. Fruytiers preparou uma estampa, cuja inscrição reproduz “todo o sentido visado por Brueghel”:

*Par ce dessin il est montré
Les abus du monde renversé.*⁶⁴

Ao crepúsculo de uma alma perturbada, o “mundo às avessas” pode tornar-se expressão de horror. Assim, por exemplo, veja-se aquele poema de Théophile de Viau (+ 1626), com o qual o *surréalisme* do ano de 1920 descobriu afinidades:

63. Nas dezoito poesias de Arnaut Daniel aparecem cinco *adynata*. Deles apenas um corresponde ao tipo clássico, como se encontra na elegia e na bucólica romanas (14-49-50). Nos outros trechos o *adynaton* recebeu uma nova função. No n.º 4 descreve-se o efeito do amor falso. Quem o segue, tem de considerar o cuco como pombo, e o Puy de Dôme como planície (versos 33-36). No n.º 10 (43-45) Arnaut se descreve como o que “agarra o vento, caça a lebre com boi e nada contra a corrente”. A respeito observa Diez: “Esta passagem, cujo sentido é claro, ocorre também em outras canções — especialmente no n.º 14, 1 e segs. — em que Arnaut refere que o amor e a alegria lhe restituíram a razão e o curaram do aborrecimento, que então sentia, “quando caçava a lebre com boi”. Nestes três exemplos o *adynaton* parece também aludir à destruição do espírito do poeta pelo “amor falso” (no n.º 4) ou pelo aborrecimento do amor. Mas, no n.º 16, o *topos* tem evidentemente sentido muito diverso. Obedecendo a um mandamento do Amor, declara o seu propósito. Quer fazer — nesta *propositio* se cruzam quiasma e antítese — *breu chansson de rason loigna*. “Pois” — prossegue Arnaut — “Amor me ensinou as artes de sua escola: sei tanto, que posso deter a torrente, e o meu boi corre mais do que a lebre”. Para nós Arnaut Daniel ainda é uma figura enigmática. Isso se vê também no seu modo de empregar o *adynaton*, cujo sentido não me parece tão claro quanto pensava Diez. Pois, neste último exemplo, o *adynaton* não tem sentido pejorativo; indica, ao contrário, a maestria do poeta e relaciona-se com o seu pendor para o *ornatus difficilis* da poética medieval. Recebeu uma nova função afetiva. Como já observara Diez, em seu soneto 177 Petrarca seguiu Arnaut. — Rudolf Borchardt, que compreendeu Arnaut profundamente (*Neue Schweizer Rundschau*, julho, 1928), considerou os seus *adynata* como “invenção de apaixonados paradoxos” (*Die grossen Trobadores*, 1924, 50).

64. K. Tolnai, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 8, 1934, 113.

*Ce ruisseau remonte en sa source;
 Un boeuf gravit sur un clocher;
 Le sang coule de ce rocher;
 Un aspic s'accouple d'une ourse,
 Sur le haut d'une vieille tour
 Un serpent deschire un vautour;
 Le feu brule dedans la glace;
 Le soleil est devenu noir;
 Je voy la lune qui va cheoir;
 Cet arbre est sorty de sa place.*

E, agora, a revolta da juventude contra o estudo, que nos levou à pista do “mundo às avessas”. O antagonismo das gerações é característico de todas as épocas movimentadas, estejam elas sob o signo da primavera em flor ou do outono em declínio. Na história da poesia, revela-se como luta dos “modernos” contra os antigos — até que os próprios modernos se tornem velhos clássicos. Os poetas da época de Augusto a princípio eram modernos. Queixa-se Horácio (*Ep.* II, 1, 76-89) de que o público só aprecie os escritores antigos. Os velhos não querem saber de inovações e apegam-se aos poetas preferidos de sua juventude. Muitas vezes, por pura inveja, odeiam os esforços dos jovens! Ovídio admite, para os outros, o direito de louvar os “bons tempos antigos”; ele próprio regozija-se de ser moderno; só no presente gosta de viver (*Ars Am.* III, 121, e segs.). A florescência latina do século XII sofre também esse conflito. Estava possuída do explosivo desejo de criar e do prazer da luta intelectual. Mas os *moderni* desse tempo, por terem de aprender o latim como língua artística, dependem tanto do estudo dos modelos antigos que, quando protestam, imitam-nos (e às vezes imitam o protesto de Horácio). Josephus Iscanus (Joseph of Exeter), na introdução de sua epopéia de Tróia (*De Bello Troiano*, I, 15-23) emprega, enfaticamente, o estilo da juventude contra a velhice. Da mesma forma, João de Hanville (*SP*, I, 242, e segs.). Nem sequer viveu no tempo do dilúvio, não é contemporâneo de Homero, mas um *modernus*. No *Espelho dos Insensatos* de Nigelo Wireker, a velhice externara suas censuras. O título é um programa. Meninos, apenas nascidos, julgam-se mais velhos do que Nestor, mais eloquentes do que Cícero, mais sábios do que Catão (*SP*, I, 12). O espelho, que o autor lhes oferece é a história do burro Brunelo, descontente com a sua cauda curta. Acompanhamo-lo em suas viagens de estudo a Salerno e a Paris. Mas um burro nunca deixa de ser burro; é a moral da história. O “espelho dos insensatos” é, como o *florebat olim*, a crítica da velhice à juventude. Vemos agora como repercutem os sentimentos do conflito entre as gerações, tantas vêzes comprovados pela poesia, de 1180 a 1200.

8. O MENINO E O ANCIÃO

Nasceu este *topos* do estado de espírito do fim da Antiguidade. Todos os períodos primitivos e elevados de uma cultura louvam o jo-

vem e respeitam o velho. Só mais tarde, todavia, se desenvolve um ideal humano, em que o contraste da juventude e da velhice tende a equilibrar-se.

Virgílio (*Eneida* IX, 311) louva o juízo maduro do jovem Iulo:

*Ante annos animumque gerens curamque virilem.*⁶⁵

Ovídio considera a união da maturidade e da juventude um presente divino, só outorgado a imperadores e a semideuses (*Ars*, I, 185). Valério Máximo louva a Catão (III, 1, 2) por ter possuído, ainda em verdes anos, uma gravidade digna do Senado. Homeneando um rapaz falecido prematuramente, conta Estácio (*Selvas*, II, 1, 40) que chegara a um estádio moral acima de sua tenra idade. Mas, ao mesmo tempo, encontramos um exagêro patético: ele ostentava a madureza de um *ancião*. De um menino refere Sílio Itálico (VII, 464): “em perspicácia chegou a assemelhar-se à velhice”. Plínio o Moço lamenta a morte de uma menina de treze anos: “nela se uniam a afabilidade da donzela com a prudência de uma anciã e o recato da matrona” (*suavitas puellaris, anilis prudentia, matronalis gravitas*; *Ep.*, V, 16, 2). Da mesma forma se refere Apuleio a uma jovem (*senilis in iuvene prudentia*; *Florida*, IX, 38). Mostram os exemplos que, desde os fins do século II, adotara-se como *topos* o *puer senilis*. Por volta de 400, Claudiano apraz-se em empregá-lo (por exemplo, no panegírico dos cônsules Probrino e Olíbrio, I, 154). Juliano, prefeito do Egito nos tempos justinianos, aproveita-o num epigrama (A. P. VII, 603):

— Cruel Caronte! — Bondoso é ele. — Prematuramente arrebatou o jovem. — Mas a sua inteligência era a de um velho. — Privou-o da delícia de viver. — Livrou-o das dores da vida. — Não conheceu a felicidade do casamento. — Nem tão pouco os tormentos conjugais.

O *topos* também pode ser encontrado na neo-sofística, às vezes invertido: “o ancião como menino”. Sobre Apolônio de Tiana informa Filóstrato (VIII, 29) ignorar se atingira 80, 90 ou 100 anos, se envelhecera ainda mais ou mesmo se chegara a falecer. Como *ancião* permanecera absolutamente “íntegro” e ainda mais alegre do que na juventude. Eunápio (pág. 474) chama o imperador “um velho num menino”. No romance latino de Apolônio aparece um médico *aspectu adulescens et ingenio senex*.⁶⁶

O *puer senilis* ou *puer senex* é também criação do fim da Antiguidade pagã. E adquiriu mais importância pela sua correlação com certos passos da Bíblia. De Tobias se diz que fora o mais jovem, mas

65. “Tendo, antes da idade, espírito e preocupações de homem.” (T. da R.). Não era o caso de Telêmaco (*Odisséia*, I, 297 e 2, 270).

66. “Adolescente pelo aspecto... e velho pelo espírito.” (T. da R.)

nunca procedera puerilmente: *cumque esset junior omnibus... nihil tamen puerile gessit in opere* (1, 4). A Sabedoria de Salomão (4, 8 e segs.) declara a velhice digna; não deve, porém, ser aquilatada pelos anos: “As verdadeiras cãs são a prudência entre os homens” (Lutero). A *Vulgata* diz: *cani sunt sensus hominis*. Os cabelos brancos do ancião servem aqui também de expressão figurada para a sabedoria que a velhice deve dar. Mas a homens jovens também pode caber a sabedoria da velhice.⁶⁷ Isso equivale ao *puer senex* da Bíblia. “Cã” (*canus*) e “canície” (*canities*) entram, como metáforas, para a linguagem dos Padres da Igreja: *canities animae* (Ambrósio); *canities morum* (Agostinho); *canities sensum* (Cassiano). Corresponde ao grego *πολιός τὸ νόημα* (Gregório de Nazianzo). Diz Prudêncio da menina Eulália, de doze anos, que a sua modéstia infantil imitava a sabedoria da velhice:

*Moribus et nimium teneris
Canitiem meditata senum.*⁶⁸

Assim se expressa Claudiano, quando louva a *canities animi* do cônsul Mânlio Teodoro (XVII, 21). O “topos” *puer senex* estereotipou-se na memória do Ocidente por meio de um texto muito lido. Gregório o Grande abriu a sua *Vida de São Bento* com as palavras: *fuit vir vitae venerabilis... ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile*,⁶⁹ tornadas um clichê hagiográfico, que repercutiu até no século XIII.⁷⁰ Entretanto, também ocorre o oposto. Na Igreja oriental o monaquismo, estimulado por palavras bíblicas (*Mat.* 18, 3; *Mar.* 10, 15; I, *Pedro* 2, 2; I *Corint.*, 32) apreciou uma infância espiritualizada (cp. Pacômio, *Bibl. der Kurchenväter*, 31, 1917, 787). O anacoreta Macário (+ 391), ainda jovem, era chamado “ancião menino” (*παιδαριόγερων*) (*PG* 67, 1069 A; citação de Fr. Dornseiff). Anotou-se acerca de um estaroste russo do século XVIII: “Já na juventude lhe deu o Senhor sabedoria, humildade e a velhice da razão.”⁷¹

O “topos” *puer senex* continua vivo no século XVII, como forma de louvor para os profanos, e no uso eclesiástico.⁷² Alano de Lille faz

67. Encontro um paralelo da Índia antiga em Georges Dumézil, *Mitra-Varuna*, 1940, 21. Segundo o *Manu*, II, 150 e segs., o jovem brâmane Kavi instruía os seus tipos paternos na ciência sagrada e os tratava de “filhos!” Indignados, queixaram-se eles aos deuses, que responderam: “O jovem deu-vos o devido tratamento, pois o ignorante é uma criança; quem ensina a ciência sagrada é um pai... Um homem não é velho, por ter a cabeça branca; quem, embora jovem, leu as Escrituras, é considerado pelos deuses como velho.”

68. “Em seus costumes excessivamente tenros praticava a sabedoria dos velhos.” (T. da R.)

69. “Foi homem de vida venerável... trazendo desde o tempo de sua meninice coração de velho.” T. da R.)

70. Jordão de Saxônia, *De initiis ordinis predicatorum*, ed. Berthier 1891, 5.

71. J. Smolitsch, *Leben und Lehren der Starzen*, 1936, 99.

72. *Poetae*, I, 424, n.º XXXI, 9; *Poetae*, II, 90, 183; 135 estr. 1; 277, 17; *Poetae*, III, 430, 1 e segs. — Hugo Primas, ed. W. Meyer, pág. 92, 107; *Ligurinus*, I, 386.

o homem ideal — *juvenis* — participar das vantagens da velhice (SP, II, 385). Nas poéticas latinas dos séculos XII e XIII o *topos* degenera em amaneirado brinquedo.⁷³ José Justo Escalígero emprega-o em louvor de Hugo Grócio, de quinze anos,⁷⁴ e Gôngora em louvor do vice-rei de Nápoles:

Florido en años, en prudencia cano.

Lancemos um olhar retrospectivo. Desde os tempos flavianos o *puer maturior annis* de Virgílio se transforma no *puer senex*, empregado, depois, por Claudiano, num panegírico aos dignitários. Poder-se-ia explicá-lo pelo maneirismo do fim da Antiguidade, que se afizera às antíteses. Por trás disso, o novo ideal humano (Plínio, Apuleio). Em Filóstrato baralham-se motivos pagãos e religiosos. Muito notável é, depois, uma visão de mártires africanos do século II. Consideram Deus “como um ancião de cabelos brancos como a neve e de semblante juvenil”.⁷⁵ Não se entrevêem aí reminiscências literárias. Evidencia-se, porém, a infiltração do *topos* no ideal monástico e na hagiografia.

Aprofundando a pesquisa mais um pouco, descobre-se que em diversas religiões, os salvadores se caracterizam pela união da infância e da velhice. O nome Lao-Tse pode traduzir-se como “criança velha”.⁷⁶ Acerca da história do nascimento do santo budista Tsong-Kapa (nascido em 1357) consta o seguinte: “Quando um dia a senhora desceu ao poço para tirar água, viu no espelho da água um rosto de homem maravilhosamente belo. Absorta na contemplação da imagem, deu à luz um vigoroso menino de longos cabelos e grande barba branca”.⁷⁷ Entre os deuses etruscos figura Tages, “o menino maravilhoso, de cabelos brancos e de encanecida prudência, que um lavrador com o seu arado retirou do solo em Tarquínia”.⁷⁸ Do culto dos árabes pré-islamitas à Natureza, passou para o Islão o ser fabuloso Chydhyr. “Chydhyr é

73. Mateus de Vendôme em PL, 205, 959 C e 934 C; SB München, 1872, 620; Faral, 130, 45 e segs. — Galfrid de Vinsauf, na dedicatória de sua *Poetria nova*, celebra Inocência III como *senex iuvenis* (Faral, 198, 23). Na parte principal da obra o motivo ocorre mais cinco vezes (v. 174 e segs.; vv. 674-86 em três variantes, v. 1309 e segs.); no mesmo *Documentum*, duas vezes (Faral, 295, § 57 e 303, § 101). O motivo tornou-se uma frase. É empregado sobre Piramo (Lehmann, *Ps ant. Lit.* 31) e sobre Hipólito (João de Garlandia, *Integumenta Ovidii*, ed. Ghisalberti, 1933, v. 507 e segs). Parodisticamente é empregado na “comédia elegíaca”: Cohen, I, 140, 265 e 196, 15 e 207, 296.

74. Jacob Bernays, J. J. Scaliger, 1855, 176.

75. *Passio SS. Perpetuae et Felicitatis*, ed. Van Beck, 1936, pág. 32, 6 e segs. — Jesus como *puer senex*: W. Bauer, *Das Leben Jesu im Zeitalter der nt. Apokriphen*, 1909, 313.

76. Laotse, *Tao te King*, trad. por R. Wilhelm, 1911, pág. VII. Cp. Dschuang Dsi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, trad. por R. Wilhelm, 1912, 49: *Kui... interrogou o médico de senhoras e disse: “Sois velho em anos e todavia a vossa aparência é a de uma criança...”* — “Compreendi o sentido”.

77. Wilh. Filchner, *Sturm über Asien*, 1924, 218.

78. Ernst Kornemann, *Römische Geschichte*, I, 1938, 36.

representado como um jovem de beleza florescente e imperecível, que reúne ao mesmo tempo o ornamento da velhice, a barba branca, com os seus demais encantos".⁷⁹

Mostra a unanimidade de testemunhos de tão diversas procedências que aqui se revela um arquétipo, uma imagem do inconsciente coletivo, no sentido de C. G. Jung. Depararemos ainda, vez ou outra, tais imagens primitivas. Os séculos finais da Antiguidade romana e cristã estão cheios de visões, que muitas vezes só podem ser interpretadas como projeções do inconsciente.

9. A ANCIÃ E A MENINA

A aliagem de juventude e velhice — ou a transmutação de uma em outra — é então empregada igualmente como característica de figuras femininas ideais, que nem sempre se assemelhavam a "abstrações personificadas". A notável frequência dessas figuras no fim da Antiguidade (nos escritores pagãos e nos cristãos) não é apenas moda estilística. Impôs-se como moda, porque também tais seres ideais se integravam na experiência dos homens daqueles séculos de transição, tendo de ser, necessariamente, fixados pela literatura, para se tornarem exteriormente imitáveis. Numerosos seres supra-sensíveis enchem o espaço entre os homens e os deuses. Conta Plínio o Moço (*Ep.* VII, 27) que a um romano do séquito dum governador na África, apareceu uma noite, quando vagava pelo pórtico, uma senhora de sobre-humana beleza e estatura. Apresentou-se como espírito protetor da província e vaticinou-lhe o destino.⁸⁰ Até então duvidava Plínio do aparecimento de verdadeiros espectros; agora, porém, inclinava-se a admiti-los. Em sonhos, o imperador Severo, de alto píncaro, contempla o globo terrestre e Roma, enquanto as províncias cantam ao som da lira e da flauta Aelius Spartianus, *Severus*, 3, 5). Por volta de 300, o cristão Arnóbio (*Adversus nationes*, II) trata de seres intermediários, divinos e demoníacos. Essas entidades povoam a alma cósmica do fim da Antiguidade: sibilas, gênios tutelares, demônios, seres sobre-humanos, protetores ou malfazejos. Na arte, como na numismática imperial, nas visões dos monges, como na poesia pagã, encontramos a cada passo tais figuras. Julgamo-nos por vezes num mundo alucinado, num mundo de quimeras. Nesse tempo as visões e os sonhos exercem extraordinário poder sobre os homens. O paganismo esclarecido repudia o reino dos deuses antigos. Mas eles ressurgem nos sonhos. Numa conversação religiosa do fim do século II ou do III, confessa o representante do paganismo a um cristão: "Durante o sono vemos, ouvimos e reconhecemos os deuses que dia a dia impientemente negamos, abjuramos e ofendemos com

79. Georg Rosen em sua tradução do *Meneswi* de Dschelâl-ed-din-Rûmî, 1849, 28, nota.

80. A mesma história está em Tácito, *Anais*, XI, 21.

perjúrio". (Minúcio Félix, *Octavius*, 7, 6). Essa época se caracteriza por visões e alegorias.

A filosofia aparece a Boécio como respeitável matrona, cheia de vitalidade, embora muito velha (*inexhausti vigoris... aevi plena*). Sua estatura é variável, ora correspondendo à média humana, ora parecendo tocar o céu com a testa. Mescla de velhice e juventude, portanto, aqui elevada ao sobre-humano. A anciã cheia de juventude de Boécio, apesar de todos os modelos literários, exerce as funções de uma salvadora contemplada visionariamente. Conta, na literatura medieval, numerosa descendência.⁸¹

A jovem-velha filosofia de Boécio oscila entre a estatura do homem e a do gigante. Esse motivo também é corrente na poesia alegórica.⁸² Pretendeu-se fazê-lo remontar a Homero. Entre as personificações alegóricas de Homero, encontra-se também a Discórdia (*Íliada*, 4, 442):

"A princípio ela é pequena, mas em pouco a sua cabeça atinge o céu, enquanto os pés pisam a terra..."

Em Virgílio a mesma imagem refere-se à Fama (*Eneida*, IV, 117). A mudança de estatura em alegoria era proveniente dos clássicos, mas o motivo de rejuvenescimento pertence evidentemente à mesma esfera espiritual da oposição = "juventude-velhice" do *puer senex*. Manifesta-se primeiramente na apocalíptica do cristianismo primitivo. No *Pastor* de Hermas (meado do século II) há notícia de visões, em que a "Igreja" é representada por uma velha, em contínuo rejuvenescimento.⁸³ Desde o século II, divulgara-se o texto em traduções latinas. Cumpre notar que, aqui, a "Igreja" é ao mesmo tempo o "preexistente Espírito Santo" em figura feminina e o estado de salvação da igreja, que lhe é idêntica, "segue um desenvolvimento a que alude o progressivo re-

81. Em Pedro Compostelano, o Mundo (*Mundus*) aparece como *puella aspectu pulcherrima*, que, aliás, é *grandaeva* e grisalha, mas ao mesmo tempo *juvenilis*. Alano faz largo uso desse motivo. Em *De Planctu Naturae* é descrito como jovem velho (*SP*, II, 502). Jovem-velho é também *Castitas* (506) e igualmente *Genius* (517). No *Anticlaudianus*, *Ratio* observa em espelho de vidro as formas in subiecto, em espelho de prata as formas sine materia. Estas se remocam (289/90). Paradoxalmente se processa um remocamento mesmo em *Senectus*, quando entra em luta com *Iuvenis* (ib. 417). No *Architrenius* de João de Hanville (*SP*, I, 369), *Natura* é também apresentada como uma mulher jovem-velha.

82. *Natura* em Brunetto Latini, no *Tesoretto* (*ZRPh*, 1883, 338, 29) e em *Trésor* (Chabaille pág. 3). — Henrique Septimelense, III, 1, e segs. (*PL*, 204, 843 e segs.). — Dialética em Anselmo de Besate, ed. Dümmler pág. 48. — A Sibila no comentário a Virgílio de Bernardo Silvestre (Riedel pág. 43). Mas a Razão em Guilherme de Lorris (2978) não é *trop haute ne trop basse*. — Os *Annales Palidenses* (*MG SS*. XVI, 44) informam para o ano de 968: alguém avista em sonho uma mulher de tamanho maior do que o natural. Ela diz: "Eu me chamo Disenteria e vou morar por algum tempo em tua barriga, para, depois, esconder-me nos intestinos de sete grandes senhores". Depois de breve tempo, morrem ele e os sete, no correr do ano.

83. E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen*², 1924, 336, n.º 4; 341, n.º 10, etc..

juvenescimento da anciã.”⁸⁴ É assim, pelo menos, que o rejuvenescimento é interpretado pela pesquisa moderna, talvez com posterior racionalização. O *Pastor* de Hermas é o monumento mais importante da literatura visionária do cristianismo primitivo. Muito importa a questão de como interpretá-lo. Para o autor da obra, a salvadora sobrenatural possuía, sem dúvida, caráter de realidade. Seu estilo não denuncia influências de modelos literários, ou que haja “vestido” alegoricamente o enredo de tão moderna e pálida abstração. Marcam a obra traços muito pessoais. A personagem da anciã rejuvenescida é real. O que impeliu o autor a escrever foi a irrupção de uma realidade transcendente em sua existência.

Claudiano conduz a envelhecida e decadente deusa Roma a Júpiter, que a reanima e rejuvenesce (*De bello Gildonico*, I, 17, 212). Pinta a deusa Natura como grisalha e juvenilmente bela ao mesmo tempo (*De Consulatu Stilichonis*, II, 431, e segs.); obedece, portanto, ao esquema da salvadora jovem-velha, como o *Pastor* de Hermas. Tem-se explicado esse rejuvenescimento de Roma como expressão da consciência nacional sob Teodósio,⁸⁵ o que, porém, não explica a origem da concepção. Além da deusa Roma há, em Claudiano, a deusa Natura. Ambas representam, para o fim da Antiguidade pagã, potências divinas reais, mais positivas do que os deuses do Olimpo.⁸⁶ Possuía-se a imagem da deusa anciã, imagem que subira do fundo da consciência. Mesmo depois da conquista de Roma por Alarico, Rutílio Namanciano (I, 47-164) dirige uma prece à grisalha *Dea Roma*, na esperança de seu rejuvenescimento.

Já no século V, a figura da mulher sobrenatural velha-jovem degenera em chavão retórico,⁸⁷ readquirindo, porém, com Boécio, consagração religiosa.

84. Selma Hirsch, *Die Vorstellungen von einem weiblichen Pneuma Hagion im NT.*, Diss. Berlin, 1926, 40 e seg. — Martin Dibelius (*Der Hirt des Hermas*, 1923, 451 e seg.) pensa que o modelo da anciã como portadora da revelação foi a sibila de Cuma. O autor acrescentou o rejuvenescimento para indicar que a Igreja melhora a olhos vistos (477). Da figura original da Sibila trasladou ele também a velhice como predicado de dignidade para a Igreja ideal, mas tenta, partindo de seu pensamento sobre a Igreja empírica, interpretar a imagem da *Sibylla Ecclesia*; corrigiu, assim, na imagem da mulher, a interpretação a que chegou (479).

85. Prudêncio também faz aparecer a Roma rejuvenescida (*Contra Symmachum*, II, 655 e segs.) ao dar uma réplica cristã a Claudiano.

86. Sob Oto III ainda está vivo em Roma o culto da antiga deusa da cidade (Fedor Schneider, 151 e segs.).

87. Ela se refere à Filosofia nas *Mitologiae* de Fulgêncio (Helm pág. 14). Depois às artes liberais em Marciano Capela. A Gramática é *aetate quidem longoeva, sed comitate blandissima* (“muito idosa, mas meiguíssima de cortesia” T. da R.) (Dick pág. 82, 11); a Dialética *pallidior paululum femina, sed acri admodum visu* (“mulher um pouco pálida, mas de vista bastante aguda *Id.* (151, 15); a Retórica *quoddam sublimissimi corporis... vultus etiam decore luculenta femina* (“certa mulher de grande estatura... também considerável pela beleza do rosto” *Id.*) (211, 10); a Geometria

Em épocas messiânica e apocalipticamente agitadas, revivem em palidecidas figuras simbólicas, como sombras que bebem sangue. Quadra semelhante viveu a França antes e depois da Revolução de Julho. Na obra do jovem Balzac assomam figuras alegóricas. Incorporam as potências que lutam pelo domínio na nova ordem... e na imaginação de Balzac. Na empolgante narrativa *Jesus Cristo em Flandres* (1831) aparece a Igreja, visão de sonho, na figura de uma anciã desdentada e calva. Pergunta-lhe o sonhador: *Qu'as-tu fbit de beau?* De súbito ela se transforma: *À cetta demande la vieille vieille se redressa sur ses os, rejeta ses guenilles, grandit, s'éclaira, sourit, sortit de sa chrysalide noire. Puis, comme un papillon nouveau-né, cette création indienne sortit de ses palmes, m'apparut blanche et jeune, vêtue d'une robe de lin. Ses cheveux d'or flottèrent sur ses épaules.* É a Igreja de Hermas, "resurgindo em época inteiramente diversa com a mesma função da salvadora sobre-humana do fim da Antiguidade, a oscilar entre velhice e juventude, entre humana estatura e porte gigantesco. Balzac era leitor voraz, apaixonado por teosofia, iluminismo e mística. Por mais importante que seja a questão das fontes literárias, o fato é que Balzac sabia renovar o velho patrimônio espiritual com o encanto fascinante da vida. Observou-se neste caso como o *topos*, aparentemente gasto, pode tornar a renovar-se depois de um milênio e meio.

Só o compreenderemos, admitindo que ele deita raiz nas camadas profundas da alma. Pertence às velhas imagens originais do inconsciente coletivo. As características da figura feminina, em Hermas, Claudiano, Boécio e Balzac, correspondem à linguagem dos sonhos, onde é possível encontrar aqueles seres de ordem superior, que pedem, ensinam e ameaçam. Essas figuras, a um só tempo grandes e pequenas, jovens e velhas, podem trocar de identidade, ser a um só tempo conhecidas e inteiramente estranhas, de modo que, em pleno sonho, verificamos: esta pessoa é, na verdade, inteiramente outra. No estado de êxtase, podem assomar imagens semelhantes. Alguém, por exemplo, vê uma velha "de ondeantes cabelos brancos como a neve" que, noutra visão aparece remojada, "de cabelos louros."⁸⁸ Nos textos estudados, o fenômeno constante de rejuvenescimento simboliza um desejo de regeneração da personalidade. Do ponto de vista racional moderno, desprezaram-se, como fábulas de tempos crédulos, as visões de monges me-

reverenda venerabili dignitate... luculenta maiestate resplendens ("reverenda de venerável dignidade... resplandecente de brilhante majestade." *Id*) (291, 7 e segs); a *Aritmética femina miri decoris, sui quaedam maiestas nobilissimae vetustatis* ("mulher de admirável beleza, tendo certa majestade proveniente de sua velhice" *Id.*) (365, 5); a *Astronomia femina quadam venerabilis excellentiae celsitudine reverenda* ("uma mulher venerável, reverenda pela sua estatura elevada." *Id.*) (422, 5); a Harmonia não é pormenorizadamente descrita. Em Marciano temos também seis variações do mesmo tema.

88. Assim informa Oscar A. H. Schmitz em sua autobiografia *Ergo sum* (1927, 360 e 384). Na mulher rejuvenescida reconhece ele "a imagem da própria alma".

dievais, as notícias de milagres e cousas semelhantes. Hoje podemos abordar o mesmo assunto com mais profunda compreensão. Uma análise da hagiografia cristã antiga proporcionaria esplêndido resultado. O que, por exemplo, informa Atanásio na célebre *Vida de Santo Antão* sobre os demônios que atormentavam o ermitão egípcio: “os diabos que atingem o teto” (cap. 23), “que atingem as nuvens” (cap. 60), que se transformam em mulheres — são correspondências, de forma negativa, das visões salvadoras. E também falam a eterna linguagem do sonho.

As relações entre a mentalidade arcaica e a tópica literária tornar-se-ão ainda mais claras, quando seguirmos a deusa Natura em seu caminho através dos tempos.

A DEUSA NATURA

1. De Ovídio a Claudiano — 2. Bernardo Silvestre — 3. Sodomia — 4. Alano de Lille — 5. Eros e a moral — 6. O *Romance da Rosa*

1. DE OVÍDIO A CLAUDIANO

Ovídio abre a sua cosmogonia com a descrição do Caos (*Met.* I, 5 e segs.). O frio luta com o calor, a humidade com a seca, o mole com o duro, o pesado com o leve. Dirime a questão um deus ou a amável Natureza:

Hunc deus et melior litem natura diremit.

Ovídio não decide entre a Natureza e o deus: “quem quer que fosse dos deuses” (*quisquis ille deorum*). Quatro séculos depois, Claudiano retoma o assunto. Não um deus, mas Natura apaziguou a antiga sublevação dos elementos. Ela é, para Claudiano, uma poderosa deusa. Ao jovem Zeus assinou deuses como servos. É casamenteira (*pronuba*) dos deuses. Do matrimônio de Plutão e Proserpina espera novos deuses. Quando Zeus termina a idade de ouro, porque os homens se relaxaram na indolência, a ele se queixa Natura, o que leva à instituição da agricultura. Mora em frente da caverna do ancião Aevum (= Aion) “como guardiã da soleira”, “muito velha, mas bela de semblante” (*vultu longaeve decoro*).¹

Natura é uma potência cósmica. Mantendo-se entre Zeus e o mundo dos deuses, governa o casamento e a geração e, no curso da história, pode intervir com suas queixas. Claudiano aproxima-se, destarte, de uma teologia do período final da Antiguidade, que nos foi legada,

1. Passagens de Claudiano: *veterem... tumultum Discrevit Natura parens* (“A mãe Natura separou o tumulto antigo.” T. da Revisão) (*De Raptu Proserpinae*, I, 249). — *famulosque recepit Natura tradente deos* (“Por incumbência de Natura recebeu os deuses como auxiliares.” *Id.*) (*De Quarto Consulatu Honorii*, 198 e seg.). — *pronuba* (Mag. nes, 38). — *Jam laeta futuros Expectat Natura deos* (“Natura, feliz, já aguarda os futuros deuses.” *Id.*) (*De Raptu Proserpinae*, II, 370 e seg.). — Queixa da Natureza (*De Raptu Proserpinae*, III, 33 e segs.). — Domicílio diante da caverna (*De consulatu Stilichonis*, II, 424 e segs.).

sob a melhor forma, nos hinos órficos, coleção composta no século III ou IV por autor desconhecido, provavelmente no Egito ou na Ásia Menor.² O décimo hino é dedicado a Físis. Nos trinta hexâmetros estão condensados mais de oitenta predicados da deusa. Ela é a primitiva mãe Natureza; pai, mãe, aia, nutriz; tudo sabe, tudo dá, tudo governa; ordenadora dos deuses; educadora; primogênita; vida e providência eternas. Esta deusa soberana não é a personificação de um conceito. É uma das últimas experiências religiosas do mundo pagão do fim da Antiguidade.³ Possui força vital inesgotável. Mas, como sabe ocultar-se a Físis órfica! Nos trabalhos de Goethe sobre história natural encontra-se um célebre "Fragmento sobre a Natureza", que primeiro apareceu sem nome no *Tiefurter Journal* (1782-1783), divulgado em manuscrito. Em 3 de março de 1783 Goethe revela a Knebel que não é ele o autor. Semanas depois, a senhora von den Stein comunica ser o autor do fragmento um certo Tobler, de Zurique, que em 1781 estivera em Weimar. Em 24 de maio de 1828, ao reler o mesmo texto, ao chanceler von Müller: "Não me lembra haver feito — escreveu Goethe — essas observações, certo é, porém, que elas concordam com as idéias a que então elevava meu espírito". Mas Georg-Christoph Tobler (1757-1812) traduzira o hino órfico em hexâmetros. Uma análise e ampliamiento dessa tradução — com acréscimos de Shatfeshury — é o fragmento do *Tiefurter Journal*.⁴

A polêmica cristã, começada com Lactâncio († depois de 317) e continuada com Prudêncio em sua poesia *Contra Símaco* (composta em 402), prova que a deusa Físis ou Natura tinha poder sobre os espíritos. Ela inclui a Natureza entre as divindades vencidas do paganismo. Zeus é o seu senhor. Ela não é criadora, mas apenas nutriz do

2. *Orphei hymni*, ed. Guilelmus Quandt, Berlin, 1941, *Prolegomena* pág. 44.

3. Sobre o hino a Físis, cp. Otto Kern, *Die Religion der Griechen*, III, 1938, 83 e seg. — Sobre a deusa Natureza: Joseph Kroll, *Die Lehren des Herms Trismegistos*, 1914, 130 e segs.; R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungsmysterium*, 1921, 183 e seg.; Ernst Bernert, *RE Neue Bearb.*, 39, Halbband, 1941, 1129; H. Leisegang, *ib.* 1130. — Segue-se ao hino a Físis, na coleção órfica, um hino ao soberano deus Pã. — Em Lucrécio, Vênus é a criadora de toda a vida; ela rege a "natureza das coisas" (I, 21) e em outra passagem é chamada *natura creatrix*, "natureza criadora" (II, 1116). Em Apuleio (*Met.*, Helm pág. 98) Vênus chama-se *rerum naturae prisca parens, elementorum origo initialis*; em Marciano Capela (Dick pág. 38, 18) aparece ela como *generationum omnium mater*. — Além de Físis e de Pã, Priapo também foi deus soberano, como se vê da poesia numa inscrição dos tempos antoninos: *O Priape potens amice, salve, / Seu cupis genitor vocari et auctor / Orbis aut Physis ipsa Panque, salve* ("Salve Priapo, amigo poderoso, seja que desejes ser chamado pai e criador do mundo, ou Físis e Pã, salve" T. da R.) (Buecheler, *Carmina epigraphica*, 1504 C). Em Nono (Ludwich, I, pág. 59, 650) Físis aparece como "criadora do mundo" e (pág. 152, 4) como "ama do vindouro". — Em Sidônio (*Carmina*, I, 1) Natura estabelece o jovem Júpiter no domínio.

4. Comprovaram-no, quase simultaneamente, Franz Schultz em *Internationale Forschungen zur Literaturgeschichte (Festschrift für Julius Petersen)*, 1938, 79 e segs. e Franz Dornseiff (*Die Antike*, 15, 1939, 274 e segs.).

homem. Prudêncio é um antiClaudian do século IV. Durante toda a Idade Média, encontram-se repercussões dessa polêmica.⁵

A Natureza pagã nunca se apaga inteiramente da consciência. Ainda no século X aparece, ocasionalmente, com seu nome grego.⁶

2. BERNARDO SILVESTRE

Dentre as diretrizes filosóficas da primeira metade do século XII, a que mereceu maior atenção dos modernos investigadores foi a dialética de Abelardo. Como teólogo, é o "criador do método escolástico". Também é minudentemente estudada a mística de seu grande adversário Bernardo de Claraval. Pouco interesse encontra, todavia, a doutrina dos "viciorinos",⁷ e quase tudo está por fazer sobre o platonismo. Antes do aparecimento do aristotelismo na Idade Média, notavam-se, em toda parte, os vestígios do platonismo. *Platon lui-même n'est nulle part, mais le platonisme est partout* — diz Gilson com feliz expressão. *Disons plutôt* — prossegue êle — *qu'il y a partout des platonismes*.⁸ Esses platonismos, porém, muito diferem entre si. O da escola-catedral de Chartres distingue-se dos demais por um humanismo cimentado na gramática e na retórica. De Platão, a Idade Média só conhece a tradução — incompleta — e explicação do *Timeu* por Calcídio (século IV). Recorre-se também, como a autoridade, aos escritos platonizantes de

5. Lactância, *Divi inst.* II, 8, 21-25 e III, 28, 4. — Prudêncio, *Contra Symmachum*, I, 12 e 327; II, 793 e seg. — Sedúlio, I, 85. — Draçônio, *De laudibus dei*, I, 23 e segs.; I, 329 e segs.; III, 3 e 459. — Isidoro menciona a heresia de Hermógenes, combatida por Tertuliano *qui materiam non natam introducens deo non nato eam comparavit, matremque clementorum deam adscruit* ("que introduziu a matéria não nascida, comparou-o a um deus não nascido e acrescentou como deusa a mãe dos elementos" T. da A.) (*Et.*; VIII, 5, 30). — *Poetae*, IV, 812, 57: *Solus naturae creator Deus et dispositor* ("Único deus, criador e ordenador da Natureza." *id.*) *Deus naturae formator*: *Carm. Cant.* pág. 36, n.º 12, 1.º — Giraldo Cambrense (Brewer, I, 341). *Naturae genitor generum concepit ydeas*. ("Criador da Natureza, concebeu as idéias dos gêneros." *Id.*) João de Salisbury, *Entheticus* pág. 258, 625: *Unica causarum ratio divina voluntas, Quod Plato naturae nomine saepe vocat. Illius imperio servit natura creata, Ordoque causarum totus adhaeret ei*. ("Única razão das coisas, vontade divina, a que Platão frequentemente dá o nome de Natureza. As suas ordens serve a Natureza criada e toda a ordem das cousas adere a ela." *Id.*) (*A. h.* 15, 241: *Stoici mundi naturam, Formam et substantiam / Deum dicunt et figuram / Eius circumstantiam, / Facturae praestant culturam, / Factori blasphemiam*. ("Os estóicos chamam a Natureza, a forma e a substância do mundo de deus, sua figura de circunstância; prestam culto ao criado, blasfemam o criador." *Id.*)

6. Na epístola poética de um desconhecido (*NA*, 2, 1877, 227 e seg.) é ela chamada *natura creatrix, deum generatio, inclita physis*.

7. Membros da congregação de cônegos regulares de Santo Agostinho, cuja abadia principal era em Saint Victor, Paris. (N. do T.)

8. E. Gilson, *Philosophie du Moyen âge*, 1944, 268. — Não é possível um estudo satisfatoriamente científico da filosofia medieval sem base filológica. Neste ponto ainda resta muito que fazer. Não existe uma apresentação da matéria como a *Philosophie der Griechen* de Zeller. R. Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London, 1939, publica um *corpus* de textos platônicos medievais, latinos e árabes.

Apuleio (século II): *De Platone et eius dogmate*, *De mundo* e *Asclepius*, falsamente atribuído, este último, ao mesmo autor; a Macróbio e, finalmente, a Boécio. Marciano Capela também parece indispensável. Fontes obscuras! O platonismo de Chartres, de fisionomia cambiante, carece ainda de um estudo científico. Para a história da literatura é ele mais importante do que Abelardo e Bernardo de Claraval.

A escola de Chartres está intimamente ligada com o singular Bernardo Silvestre, de Tours. Era poeta, filósofo, autor de um comentário alegórico à *Eneida* e de uma *Suma* retórico-poética — até hoje não descoberta — da qual derivam as poéticas latinas mais importantes dos séculos XII e XIII.⁹ Para nós, a obra mais notável de Bernardo é o *De Universitate Mundi* (*Do Universo*), composta entre 1145 e 1153.¹⁰ Quanto à forma é um prosímetro como a *Consolação* de Boécio e as *Núpcias* de Marciano Capela. Consta dos livros *Megacosmus* e *Microcosmus*. Ocupa-se, no primeiro, do estado da matéria (*silva*, e, daí, o cognome de Silvestre): o caos sem forma, que anseia pela organização harmônica. É “a vida indistinta dos fundamentos do mundo, que aguarda desenvolvimento”.¹¹

Natura queixa-se a Noys (= grego *νοῦς*), emanação feminina da divindade. Como “intelecto do Deus supremo” (13, 152) e providência (5, 17), Noys avista, como num espelho, o decurso predeterminado dos tempos, o aparecimento dos heróis da cultura e das mais importantes figuras de exemplo. A escolha é significativa. Foroneu, o primeiro legislador e rei da Grécia, inicia a série (ele era conhecido através de Agostinho (*Civ. Dei* 18, 3), de Isidoro (*Et.* VI, 1) e dos mitógrafos). Seguem-se os irmãos inimigos de Tebas: Faetonte, que morreu queimado; Deucalião, salvo do dilúvio; Codro (o pobre diabo, segundo Juvenal, I, 2, onde hoje se lê *Cordus*) e Crespo; o galanteador Páris e o casto Hipólito; Príamo e o audaz combatente Turno (da *Eneida*). Como pares que servem de complementação, juntam-se-lhes o prudente Ulisses e o forte Hércules; o pugilista Pólux e o primeiro-piloto Tífis; Cícero como

9. Faral (*Studi medievali, Nuova Serie*, 9, 1936, 69-88) é básico para o estudo de Bernardo Silvestre. Parecem ter-lhe escapado as discussões de Blicmetzrieder (*Adelhard von Bath*, 1935, 213-42) sobre o *Mathematicus*.

10. Ed. de C. S. Barach e J. Wrobel, Innsbruck, 1876. Os editores confundiram-no com Bernardo de Chartres.

11. Tomo essa expressão de um ensaio de Pascual Jordan sobre “*Die Stellung der Naturwissenschaft zur religiösen Frage*”, que trata do problema da Natureza como criação (na revista *Universitas*, Tübingen, 1947). Que efetivamente quase todos os fatos inorgânicos sucedem em virtude de causal e inevitável necessidade, é certo. Mas, não obstante, a nossa vista aguçada pela física atômica vê a cada passo, mesmo na matéria inorgânica, indícios, do que denominamos liberdade e definimos de acordo com as ciências da Natureza — que certamente, com meios científicos naturais não podemos decidir se são apenas os degraus inferiores daquela liberdade criadora que vemos plenamente desenvolvida no homem — vida indistinta dos fundamentos do mundo ainda informe — ou se são indícios e sinal do que, em sentido religioso, chamamos criação ou disposição da Providência.

retórico e Tales como geômetra; o poeta Marão (Virgílio) e o escultor Mirão; o sábio Platão e o guerreiro Aquiles; o faustoso Nero¹² e o liberal Tito; em penúltimo lugar, vem a Virgem Maria e, por último, o papa Eugênio III, contemporâneo de Bernardo. Todas essas figuras são astralmente determinadas (*praeiacet in stellis series*).¹³ Para Noys e seu poeta, parece terem sido mais importantes Foroneu, Páris, Pólux e seus colegas do que a hagiografia cristã e sua prefiguração no Antigo Testamento. A História torna-se uma seqüência das figuras de exemplos retóricos.

Como emanções de Noys, aparecem no plano *Endelechia* (13, 168), isto é, a Enteléquia aristotélica¹⁴ e a alma do mundo — membros da “cadeia de ouro”,¹⁵ da qual elas fazem sair o céu, como deste as estrelas e das estrêlas o mundo (31, 76). Acima dos céus, está um “Deus extra-cósmico”. No céu impera Noys, entre querubins e serafins. Seguem-se, em mais de cinquenta dísticos, os coros dos anjos inferiores, as estrelas fixas, as constelações, os signos zodiacais e os planetas. A descrição da terra obedece à disposição do catálogo poético. Das vinte e quatro montanhas, mais de vinte são extraídas dos poetas antigos (só em honra a Moisés aparece na lista o Sinai). Compete precisamente à educação retórica saber que Oeta é o túmulo de Hércules, Ródope é querida dos cantores, Fóloe é a pátria dos Centauros. Os animais são descritos em tamanho decrescente. Entre o elefante e o esquilo, há lugar para o onagro, que recusa os seus serviços ao homem, e o lince, cuja urina, solidificando-se, transforma-se em pedra preciosa. Os rios célebres são o Eufrates (por causa de Semíramis); o Tigre (derrota de Crasso); o Nilo (a cujas margens Pompeu encontrou a morte)... Acerca desses rios, não faltariam sugestões bíblicas, mas Bernardo prefere as reminiscências antigas. Mencionam-se apenas, como águas bíblicas, o lago de Silóé e o Jordão. As árvores são escolhidas segundo o mesmo critério. Misturam-se entre as árvores das florestas do norte, ciprestes, azinheiros, lotos, sicômoros, o mirto consagrado a Vênus, o loureiro consagrado a Apolo. A montanha mais notável é a da Beócia

12. A apreciação positiva de Nero deve apoiar-se nas fontes pagãs do século IV. Cp. A. Alföldi, *Die Kontorniaten*, 1943, 59.

13. Em Chaucer (*The Tale of the Man of Lawe*, 197 e segs.) apresentam-se como casos de determinação astrológica: a morte de Heitor, de Aquiles e de César; a guerra civil tebana; Hércules, Sansão, Turno e Sócrates.

14. Tirado de Marciano Capela: *Aristoteles per coeli culmina Entelechiam scrupulosius requirebat*, (“Aristóteles procurava mais escrupulosamente a Enteléquia pelos cumes do céu.” T. da R.) (Dick, 78, 17). Todos os manuscritos escrevem *endelechia*. O *-nt-* do grego antigo passa a *-nd-* no grego moderno.

15. Nos sistemas emanacionistas do fim da Antiguidade encontra-se com frequência a chamada *aurea catena Homeri* (*Ilíada*, 8, 19). — Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, II, livro 8 (Jub. Aug. 23, 153). — A. O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1936 (que não pude consultar). — Emil Wolff, *Die Goldene Kette. Die aurea catena Homeri in der englischen Literatur*. — 1947.

(por causa do Hélicon): criada “para alegrar os poetas”, como a Ida para fornecer madeira para o navio de Páris — pois sem isso não teria havido nem guerra de Tróia, nem Homero. Devia existir o bosque de Academo, para que Platão nele vivesse. Não compete à poesia, e sim à medicina, justificar a existência de hortaliças e ervas: o hissopo é peitoral, a erva e o satirião são afrodisíacos. No catálogo dos peixes, há um capaz de revigorar os velhos para as lutas de Vênus. Assim, todo o cosmo está bem instalado. É eterno, porque nascido de causas eternas.

Natura louva a sua obra: ela formou a matéria, indicou aos astros as suas órbitas, dotou a terra de sementes de vida. Planeja então coroar a sua criação com o homem. Para isso, precisa de auxílio. Noys aconselha-a a procurar Urânia e Físis. Natura percorre as regiões do céu. Na orla superior do firmamento, fica a região *aplanon* (*aplanes*¹⁶ em Macróbio, *Com. in Somn. Scip.*, I, 11, 8), imutável, pois se compõe do quinto elemento, e também “pantomórfica” (*pantomorphos*). Lá encontra Natura um “usiarca” (soberano de planetas) e um gênio. ocupado em escrever. Urânia saúda Natura como irmã e sobe com ela ao mais santo lugar do céu, morada da divindade suprema, que se chama Tugatão: a idéia platônica do Bem,¹⁷ como se vê. Ela já é designada por Macróbio (*Com. in Somn. Scip.*, I, 2, 14) como suprema soberana de todos os deuses. As deusas recomendam-se pela oração à “Majestade trina e una”. Começa, depois, a descida pelo céu dos planetas. Cada planeta está subordinado a um antigo deus, que é o seu “usiarca”. A muito custo as viajantes conseguem deixar o céu do Sol, embelezado por Faetonte e Psiquê. Atingem Vênus, Cupido e os Campos Elísios, baixando, em seguida, à região da Lua, que separa o éter puro da turva atmosfera terrestre. Ela é o centro da cadeia de ouro, o umbigo do mundo superior e do inferior. Povoam-na milhares de espíritos joviais. São anjos, mas também antigos deuses da floresta, do campo e do mar. Em Granusião, sítio de recreio, perfumado por tôdas as flores e especiarias do Oriente, mora Físis com as suas filhas Teoria e Prática. Noys junta-se às viajantes. Esboça a idéia do homem, que deve ser ao mesmo tempo divino e terrestre. A marcha das constelações será o modelo de sua vida; ele conhecerá o cosmo, dominará o globo terrestre e, depois da morte, subirá ao éter. Formam-no em comum Urânia, Físis e Natura, depois de Noys ter-lhes apresentado o espelho da providência, a tábua do destino e o livro da lembrança. A obra conclui-se com uma descrição poética do homem, de seus órgãos externos e internos e sua finalidade. Remata com um louvor aos órgãos masculinos da geração, cujo uso é “agradável e cômodo, ao entrar em ação, quando, como e quanto fôr necessário”, que combatem a morte,

16. ἀπλανής (que não anda vagando) quer dizer “estrela fixa”.

17. Tugatão = τὸ ἀγαθόν.

restauram a natureza e asseguram a continuidade da espécie. Com isso volta a obra de Bernardo ao ponto de partida. Mostra o reflexo do macrocosmo no microcosmo.

A obra original merece uma minuciosa apreciação. É um elo na "cadeia de ouro" que liga a fase final da Antiguidade à Renascença do século XII.¹⁸ Dela depende a especulação de Alano de Lille, bem como as poéticas latinas, cuja série começa por volta de 1170 com Mateus de Vendôme¹⁹ e se prolonga até ao século XIII. Eberardo o Alemão admite-a no cânon dos autores didáticos (Faral, 361, versos 684).

Costuma-se falar hoje do humanismo do século XII, sem distinguir, porém, os seus aspectos. Com justiça considera-se João de Salisbury o seu mais puro representante. É um humanista cristão. A seu lado está Bernardo, humanista pagão, que reduz ao mínimo o elemento de cristianismo. Seu quadro histórico, a sua geografia e a sua botânica são determinados pela poesia latina. A sua Natura é a de Claudiano. Ela intervém no progresso do mundo com suas queixas (*Natura Plangens*). Governa a geração em todo o âmbito dos seres vivos; é o seio que gera eternamente: *mater generationis*.²⁰ Como filha de Noys, "uma deusa nascida de Deus", participa da essência da divindade, mas também está ligada à matéria. Temos diante de nós uma imagem sincretista do mundo, no qual há deuses superiores e inferiores, emanções, espíritos astrais e naturais. Tudo está impregnado pela atmosfera de um culto da Fecundidade, em que se mesclam religião e sexualidade. Conhecemo-lo na Idade Média apenas por alusões de alguns romances do Graal. O jovem herói da lenda do Graal chega a uma terra erma, ressequida e sem vegetação. Seu soberano é o enfermiço rei pescador, que só pelo milagroso influxo do vaso do Graal se conserva com vida. Qual a sua enfermidade? Algumas versões a encobrem eufemisticamente, outras revelam-na: a perda da virilidade — logo, o mesmo significado que percebemos na mutilação do Átis frígio, o ferimento mortal de Adônis. A cura do rei sacerdote salvará o país que decaía, pois na enfermidade do rei está a causa do estiolamento da terra. Parece que os antigos cultos da vegetação se fundiram, no fim da Antiguidade, com o simbolismo da eucaristia, sobrevivendo, esotéricamente, até à Idade Média. Esse complexo passou, depois, à lenda do rei Artur e aos romances cor-

18. Prova a sua popularidade o fato de ainda possuímos mais de vinte e cinco cópias. Os editores de 1876 só conheciam duas. Para Gervásio de Melkley (nascido em 1185 e do qual há notícias até 1220) Bernardo é uma autoridade retórica (*Studi medicvali*, N. S., 9, 1936, 68 e seg.). Bocácio em seu comentário a Dante (ed. Guerri, I, 233) ainda cita o *Megacosmos*.

19. Era discípulo de Bernardo: *Me docuit dictare decus Turonense: magister / Silvestris, studii gemma, scholaris honor* ("Ensinou-me a escrever o ornamento de Tours, o mestre Silvestre, jóia dos estudos, honra da escola." T. da R.) (*SB München*, 1872, 581).

20. A matéria é *Naturae vultus antiquissimus, generationis uterus indefessus* (10, 48); *mater generationis Natura* (53, 31).

tesões. Na maioria das adaptações posteriores (mas não em todas), pela incompreensão dos poetas continuadores e também pelas correções de tendência eclesiástica, a lenda perdeu completamente o seu sentido original.²¹

A mistura da especulação cosmológica com a exaltação da sexualidade é tão estranha ao platonismo quanto ao cristianismo. Bernardo encontrou-a, entretanto, no tratado *Asclépio*, que chegou à posteridade entre as obras de Apuleio.²² Este, porém, era considerado platônico. As semelhanças entre Bernardo e *Asclépio*, em parte literais, são numerosas. Mas outros textos do fim da Antiguidade, com um hino de Tiberiano, do qual citamos, a seguir, alguns versos, anunciam a pansexualidade do deus supremo:

*Tu genus omne decum, tu rerum causa vigorque,
Tu naturæ omnis, deus innumerabilis unus,
Tu sexu plenus toto, tibi nascitur olim
Hic deus, hic mundus, domus hæc hominumque deumque,
Lucens, augusto stellatus flore iuventæ."*

Como vimos, o humanismo pagão de Bernardo abeberou-se em muitas fontes e fecundou abundantemente as épocas posteriores. Mas só podemos aquilatar integralmente sua importância histórica, ao percebermos que reintroduziu, na era cristã, a divindade antiga da Natureza e da Fecundidade. A esse respeito é único no gênero. Com isso, torna

21. Estas interpretações da lenda do Graal, sobre as quais não posso entrar em minudências aqui, desenvolveram-se independentemente. W. A. Nitze (*The Fisher King in the Grail Romances*, *PMLA* 24, 1909, 365) e Jessie L. Weston (*The Legend of Sir Perceval*, vol. II, 1909, *From Ritual to Romance*, 1920). Quase não será necessário dizer que a investigação oficial da lenda do Graal rejeita essa teoria.

22. Ed. de P. Thomas, *Apulei Opera*, III, 1908, 36-81. — O *Asclépio* é a tradução de um original grego e só no século XIX foi denegado a Apuleio. A edição de Válder Scott, *Hermetica*, I, Oxford, 1924, é superada por A. D. Nock e A. J. Festugière, *Corpus Hermeticum*. Paris, 1945 (*Collection des Universités de France*, dois volumes. Cp. ainda Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, I (1944), 67-88. E. e L. Edelstein, *Asclepius, a collection and interpretation of the testimonia*, Baltimore, 1946. — Do *Asclepius* tirou Bernardo os usiarcas e os conceitos de *pantomorphos* e *imarmene* (*De Univ.* 32, 123 = *Asclepius*, Tomas pág. 54, 6 e segs.); a *malignitas silvestris* (9, 27 = *Asclepius*, 50, 24); a consagração religiosa da procriação (*Asclepius* 56, 21 e segs.). — Cp. Festugière, *Les dieux usiarcques de VAsclépius (Recherches de science religieuse*, 28, 1938, 175). — Desacertada é a tentativa de Gilson de conceber a obra de Bernardo como interpretação genesiaca. Gilson faz Noys masculina, põe-na em pé de igualdade com o Logos, suprime os componentes herméticos e assim falseia o conjunto (*Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Age*, 3, 1928, 5 e segs.). — Há ainda outras fontes: pág. 70, 158 e segs. coincide em palavras e pensamentos com Maximiano, V. 110 e segs.

23. "Tu és toda a família dos deuses, causa e força das coisas, toda a Natureza, um deus uno e inumerável, cheio de toda a vida, por ti nasceram outrora este deus, este mundo, esta residência brilhante dos homens e dos deuses, cintilante com a flor magnífica da juventude." (T. da R.)

conscientes os fundamentos vitais daquela *iuventus mundi*, que foi o século XII. Só se pode compreender a “Renasença” dessa época, por um sentimento da vida, haurido na fonte de Bios.

3. SODOMIA

Em sua viagem celeste, a Natura de Bernardo Silvestre também visita a esfera de Mercúrio. Lá, Cilênio (propriamente um epíteto de Mercúrio, mas que aqui parece distinguir-se dele; a passagem é de compreensão difícil) está ocupado em formar hermafroditas, aliás sob a influência do ardente Marte ou a “indulgência de Júpiter” (alusão a Ganimedes? pág. 45, 166 e seg.). No fim da Antiguidade, o hermafrodita era estimado como objeto da plástica e também da poesia lírica frívola:²⁴ um dos muitos exemplos de que o sincretismo da Antiguidade se estendia igualmente ao domínio do sexo. Por essa razão, reservou Bernardo um lugar astral para esse fenômeno, separado apenas por um fugidio limite, da pederastia, também muito difundida na Idade Média. A Igreja denomina-a sodomia (conforme o *Gênesis*, 19, 5) e utiliza-a como fértil motivo de sermões morais; encontrava, porém, razões de estímulo na mitologia grega (Júpiter, Apolo, Hércules) e na cultura antiga.²⁵ Com freqüência foi conhecida e cantada despreocupadamente.

Entre as pérolas da poesia medieval, refere-se a canção de um clérigo veronês sobre um rapaz, que um rival lhe raptara:

*O admirabile Veneris ydolum;
Cuius materiae nichil est frivolum:
Archos te protegat, qui stellas et polum
Fecit et maria condidit et solum.
Furis ingenio non sentias dolum:
Cloto te diligat, quae baiulat colum.*

*Saluto puerum non per ypothesim,
Sed firmo pectore deprecor Lachesim,
Sororem Atropos, ne curet heresim.
Neptunum comitem habeas et Thetim,
Cum vectus fueris per fluvium Athesim.
Quo fugis amabo, cum te dilexerim?
Miser quid faciam, cum te non viderim?*

24. Nesse pormenor, muito imitada no século XII. Traube, *O Roma nobilis*, 317 e segs.

25. Marlowe desculpa com exemplos antigos o amor de Eduardo II por Gaveston: *The mightiest Kings have had their minions: / Great Alexander loved Hephestion; / The conquering Hercules for Hylas wept; / And for Patroclus stern Achilles drooped. / And not kings only, but the wisest men: / The Roman Tully loved Octavius; / Great Socrates wild Alcibiades. / Then let his grace, whose Youth is flexible, / And promiseth as much as we can wish / Freely enjoy that vain, light-headed earl (Edward the Second, I, 4).*

*Dura materies ex matris ossibus
Creavit homines iactis lapidibus.
Ex quibus unus est iste puerulus,
Qui lacrimabiles non curat gemitus.
Cum tristis fuero, gaudebit emulus:
Ut cerva rugio, cum fugit hinnulus."*

Embora ornada de erudição, essa poesia veronesa exprime uma situação vivida, única. Todavia, quando os poetas do século XII escolhem a pederastia como tema, é por vezes difícil decidir se o fazem por imitação literária (*imitatio*) ou se exprimem os seus próprios sentimentos. Ovídio indicara como objeto de sua poesia:

Aut puer aut longas compta puella comas."

Na Idade Média, o "quer...quer" de Ovídio significa "não só... mas também". Baudri de Meun, do Loire, (1046-1130), abade do mosteiro de Bourgueil e, depois, arcebispo de Dol, na Bretanha, justifica-se assim:

*Obiciunt etiam, juvenum cur more locutus
Virginibus scripsi nec minus et pueris.
Nam scripsi quaedam quae complentur amoris;
Carminibusque meis sczus uterque placet."*

Marbod (cerca de 1035-1123), contemporâneo de Baudri, e que foi diretor da escola-catedral de Angers, e, mais tarde, bispo de Rennes, arrepende-se, na velhice, dos desatinos juvenis (*PL* 171, 1656 AB):

*Errabat mea mens fervore libidinis amens...
Quid quod pupilla mihi carior ille vel illa?
Ergo maneto foris, puer aliger, auctor amoris!
Nullus in acde mea tibi sit locus, o Cytherea!
Displicet amplexus utriusque quidem mihi sexus.*

Hilário, estudante andejo, discípulo de Abelardo, em 1125, e de quem não conhecemos a pátria nem dados biográficos, deixou-nos um pequeno volume de poesias, em que se associaram a piedade e a alegria mundana, o lirismo e os milagres de São Nicolau. Dirigiu cartas poéticas a freiras e a rapazes belos. Baste um exemplo (*Hilarii versus et ludi*, ed. de L. B. Fuller, New York, 1929, 70):

26. G. B. Niebuhr, que primeiro editou a poesia em 1829, atribui-a ao fim da Antiguidade. Gregoróvio viu nela a elegia de um romano despedindo-se de sua estátua preferida. Reeditada e explicada por Ludwig Traube, *O Roma nobilis* (1891), 301 e segs.

27. "Ou um rapaz, ou uma moça de longos cabelos." (T. da R.) *Amores* I, 1, 20.

28. "Censuram-me por ter, à maneira dos moços, escrito para meninos não menos que para meninas; escrevi, com efeito, algumas composições em que se trata de amor, e meus poemas agradam igualmente aos dois sexos." (T. da R.)

*Crinis flavus, os decorum cervixque candidula,
Sermo blandus et suavis; sed quid laudem singula?
Totus pulcher et decorus, nec est in te macula,
Sed vacare castitati talis nequit formula...*

*Crede mihi, si redirent prisca Jovis secula,
Ganymedes iam non foret ipsius vernacula.
Sed tu, raptus in supernis, grata luce pocula.
Gratiora quidem nocte Jovi dares oscula.*

Os textos apresentados testemunham a desenvoltura erótica, no fim do século XI e no começo do XII, mesmo do alto clero, a qual decerto não era geral, mas encontradiça nos círculos humanísticos.²⁹ Só nessa atmosfera pode ser compreendido Bernardo Silvestre. Ao lado disso havia, naturalmente, queixas contra os vícios. Em nenhum ponto era a atitude humanística tão inconciliável com a doutrina cristã. Encontram-se as queixas já no século VI e, depois, no IX.³⁰ Elas aumentam depois de 1150.

29. Pertence a esses círculos a poesia anônima que reproduz uma discussão entre Ganimedes e Helena sobre se é preferível o amor às meninas ou aos rapazes. A questão é apresentada numa assembléia de deuses, à qual Natura também se acha presente.

Válter (ver adiante) data a poesia do começo do século XII. Como, porém, *Natura, Ratio e Providentia (quam Naturae genitor mente gerit pura*, estr. 14) se ocupavam, no palácio de Júpiter, com a obra da criação, a poesia deve achar-se ligada a Bernardo Silvestre: *Jovis in palatio genitrix Natura/ De secreta cogitans rerum genitura / Nilum (hylum = silvum) multifaria vestiens figura / Certo res sub pondere creat et mensura* (estr. 13). “No palácio de Júpiter a mãe Natura, meditando na geração secreta das coisas, vestida de selvas de muitas espécies, cria as coisas sob medida e peso certos”. (T. da R.) A alusão a *omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* (Sap. 11, 21) é o único vestígio de cristianismo na poesia. Aparecem, para recomendar a inversão sexual, argumentos como estes: *Ludus hic quem ludimus, a dis est inventus / et ab ontimatibus adhuc est retentus* (estr. 30), e *Rustici qui pecudes possunt appellari Hi mulieribus debent inquinari* (estr. 34). A polémica erótica corresponde também à diferença social entre o clero, ou, de modo mais geral, as classes dominantes e a plebe camponia. A expressão *optimates* é explicada assim: *Approbatu opus hoc scimus approbatum nam qui mundi regimen tenent et primatum Hi non spernunt pueri femur levigatum* (estr. 40). Versos que parecem aplicar-se igualmente aos senhores leigos e eclesiásticos. A comparação das duas espécies de amor é um topos helenístico (Christ-Schmid, II, 1, 1920, 22A. 2); encontra-se mais tarde em Plutarco, no Pseudo-Luciano, em Aquiles Tácio e, no século XIII, em Bizâncio, em João Katrarios. Válter tratando do poema em apreço (141 e segs.) considera possível “remota conexão” com o Pseudo-Luciano. Mencione-se, como curiosidade, que, segundo a opinião de Wattenbach, o autor era do Sul da França, pois menciona oliveiras e pinheiros (cf. adiante 190). — Muito significativa é também CB, n.º 95 e n.º 127. Cf. Otto Schumann em *ZfdA* 63, 91-99.

30. Gildas (cerca de 500-570) *De excidio et Conquestu Britanniae*, caps. 28 e 29; anônimo do século IX (*NA* 13, 1888, 358); por volta de 879, Abbo de Saint Germain (*Poetae* IV, 115, 603). — Outros testemunhos em Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, I, 1889, 585. — Faral em *Romania*, 1911, 213 A. 1. — João de Salisbury, *Policraticus*, Wob I, 219, 16 e segs.

4. ALANO DE LILLE

Alano (nascido por volta de 1128 em Lille e falecido em 1202 em Vitteaux) é uma das figuras mais importantes do século XII. Poeta de grande força verbal e teólogo especulativo, que investigou fontes novas, era, para a Idade Média, *doctor universalis*, como, depois dele, Alberto Magno.³¹

As principais obras literárias de Alano são o *Plañctus Naturae* e o *Anticlaudianus*.

Queixa da Natureza — com êsse título indica Alano que se considera como sucessor de Bernardo Silvestre e de Claudiano. Precisava, porém, apresentar uma nova razão de queixa. Encontrou-a na sodomia. Quanto à forma, o *Planctus Naturae* é também um prosímometro. A aparição de Natura é feita no estilo de Marciano Capela, porém, com mais farta pompa retórica; o pentecado e o vestido exigem dez páginas. Natura criou o homem segundo o modelo do macrocosmo. Como o movimento dos planetas é contrário ao da rotação do firmamento, assim, no homem, se contradizem a sensualidade e a razão. Este conflito é ordenado para prova e recompensa do homem. O cosmo é um Estado sublime, onde Deus governa como imperador eterno, os anjos obram e os homens obedecem. Natura confessa-se humilde discípula de Deus. Perfeita é a obra divina e a sua, imperfeita. Ele está além de todo nascimento (*innascibilis*), ela é nascida. O homem recebe o seu nascimento de Natura, e de Deus o seu renascimento (*homo mea actione nascitur, Dei auctoritate renascitur*). Natura não é íntima da Teologia: as duas nada ensinam em contrário, mas coisas diversas (*non adversa, sed diversa*). Natura “amoeda as idéias puras de Noys.”³² Mas, de todas as criaturas, só o homem não lhe obedece. Ele inverte

31. Para Eduard Norden era Alano “o mais delirante de todos os estilistas” (*Kunstprosa*, 638 A. 1). Com maior razão chama-lhe Karl Strecker “um gênio do estilo e da língua” (*Hist. Vierteljahrsschrift*, 27, 158). — Alano cita primeiro o *Liber de Causis*. “Este livro contém extratos literais da *Institutio Theologica* de Proclo, foi escrito por um muçulmano que por volta de 800 vivia além do Eufrates e deve ter tido diante de si a *Stoicheiosis Theologike*, obra de um discípulo de Proclo, em tradução árabe, de modo que a obra originariamente é escrita em árabe. Como suposta obra de Aristóteles, foi traduzida em latim por Gerardo de Cremona, em Toledo, entre 1167 e 1187, e atribuída por Alberto Magno a um Davi Judacus ... e, não obstante o melhor parecer de Alberto e de Tomás, por longo tempo considerada por muitos como de autoria de Aristóteles” (Überweg-Geyer, 303). Alano conhecia ainda o pseudo-hermético *Livro dos Sete Mestres Sábios*, ao qual tomou a tese: *Deus est sphaera intellegibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*. (“Deus é uma esfera perceptível, cujo centro está por toda parte e cuja circunferência não está em parte alguma.” T. da R.) Dante porá essa definição na boca de Amor. Ao Asclépio chama Alano *logos tileos* (= teleios). Ele tenta compreender a Trindade por meio de especulações pitagóricas de números. Cf. a respeito Nock-Festugière, *Corpus Hermeticum*, II, 276 e seg. — Alano conhece a palavra árabe *sifr*, “zero”. Diz do morcego que ele no reino das aves *ciphrî locum obtinebat*. (“obtinha o lugar do zero”) (*SP* II, 439).

32. Mas só aqui é ela nomeada.

a ordem do amor sexual. Natura transmitira a respectiva norma a Vênus, ao seu marido Himeneu e ao seu filho Cupido. Vênus, porém, se enamora de Antígamo (inimigo do matrimônio) e dele tem o bastardo *Jocus* (gracejo). Ao enganado Himeneu é reconhecido o lugar por direito da Natureza. Segue-o a chorosa Castidade. Natura chama o sacerdote Gênio.³³ Ele mostra, em pergaminho, as imagens das coisas. As antigas figuras de exemplo são apresentadas como idéias prefiguradas. Helena representa a beleza, Turno a audácia, Hércules a força, Capaneu a estatura gigantesca, Ulisses a astúcia, Catão a abstinência, Platão o brilho intelectual, Cícero a eloquência, Aristóteles a filosofia. Como exemplos opostos aparecem Tersites, o galanteador Páris, o mentiroso Sinão³⁴ e os velhos poetas romanos Ênio e Pacúvio, menosprezados nos tempos de Augusto. Termina a obra por um anátema sole-ne, proferido por Gênio contra todos os pecadores. Depois, o autor acorda: tudo não passou de uma visão que ele teve em estado de êxtase.

Alano conserva o conceito de Bernardo sobre a natureza, retocando-o, porém, em sentido cristão. Natura permanece como instância intermediária entre Deus e o homem, mas subordina-se humildemente a Deus. Já não é mãe, porém recatada donzela. A cadeia de ouro das emanções é suprimida. A teologia e a filosofia natural são delimitadas entre si. As relações ontológicas são elucidadas por metáforas gramaticais. O poder de Deus é o superlativo, o da natureza o comparativo, o do homem o positivo. A aberração do amor sexual é um metaplasmo “que vai demasiado longe”.

Muito mais importante é o *Anticlaudianus de Anti-Rufino* (composto em 1182 ou 1183). Este é o título por extenso. Não se deve julgá-lo uma refutação como o *Anti-Lucrécio* do cardeal de Polignac (1661-1742) ou o *Anti-Maquiavel* de Frederico o Grande, mas como um *pendant* do poema *Contra Rufino* de Claudiano. O aquitanense Rufino elevara-se a ministro todo-poderoso de Teodósio: *an odious favourite* — como diz

33. Até agora não foi explicada a origem de Gênio (Huizinga em *Medeelingen der Kig. Akad. van Weetenschappen, Afdeling Letterkunde, Deel 74, Ser. B*, 1932, S. 139). Já em Bernardo Silvestre (*De univ.* págs. 38, 92 e 49, 82) era Gênio copista, espírito protetor e deus da vegetação (53, 32). No comentário de Bernardo à *Encida* (a VI, 119) Gênio é *humanae naturae deus*, segundo Horácio, *Epist.* II, 2, 187: *genius, natale comes qui temperat astrum, / Naturae deus humanae* (“Gênio, Deus da Natureza humana, que governa o astro natal”. T. da R.) Bernardo combinou isso com Isidoro, *Et.* VIII, 11, 88: *Genium dicunt quod quasi vim habeat omnium rerum gignendarum* (“Chamam-no de Gênio por possuir a força de gerar quase todas as coisas.” *Id.*) (*Civ. Dei* VII, 13, segundo Agostinho.) — O sacerdote Gênio teve longa influência sobre as gerações posteriores. Em Jean Lemaire des Belges (*La Concorde des Deux Langues*, 1512) é ele arcipreste no templo de Vênus, em Spencer é porteiro do jardim de Adônis (*The Faery Queene*, III, 6, 31): *A thousand, thousand naked babes attend / About him day and night, which doe require, / That he with fleshly weedes would them attire* (“Milhares de bebês nus aguardam dia e noite, em seu redor, pedindo-lhe que os orne com roupas de carne.” *Id.*)

34. As mentiras de Sinão causaram a queda de Tróia (*Enéida* II, 76 e segs.). Por isso é ele banido para o inferno por Dante (*Inf.* 30, 91). Ênio e Pacúvio: Horácio, *Epist.* II, 1, 50-55.

Gibbon — *who, in an age of civil and religious faction, has deserved, from every party, the imputation of every crime.*³⁵ Para a descrição do odioso monstro, que em 395 foi morto a pancada pelos soldados góticos e calcado aos pés pela multidão, Claudiano mobiliza o aparato mitológico. A Fúria Alecto, irritada com o feliz estado de paz do mundo, convoca todos os Vícios e Males para uma conferência no Averno, a fim de forjar a Vingança. Então, a conselho de Megera, Rufino, protótipo de tôdas as maldades diabólicas, é encarregado de destruir a terra. A Rufino, radicalmente mau, contrapõe Alano, em seu *Anti-Rufinus*, o homem ideal.

O prólogo em prosa é um importante documento. Desde 1170 se defrontam, nos domínios da poesia latina, os adeptos da poesia antiga, inclinados ao humanismo, e os *moderni*. Estes também compõem em latim — nesses debates não se cogita da literatura em língua vulgar — mas representam uma “nova” poética. Eles dispõem da virtuosidade do estilo, aprendida na dialética, e julgam-se, por isso, superiores aos “velhos”. Alano repudia a maneira moderna (*modernorum ruditatem*) aludindo ao dito de Bernardo de Chartres († entre 1127 e 1130) de que os novos são anões sobre os ombros de gigante. O *Anti-Claudiano* — explica Alano — é um poema científico, uma suma das sete artes. A elas se ajunta, porém, a revelação celeste (*theophanicae coelestis emblema*). São repudiados os leitores que não se elevam da sensualidade à razão: que buscam sonhos de fantasia ou se deliciam em fabulações poéticas. Alano deseja leitores que, pelo caminho da razão, possam elevar-se à visão das idéias divinas (*ad intuitum supercoelestium formarum*).³⁶ Esboça-se aqui um novo gênero de poesia, a épica filosófico-teológica. Distingue-se da poesia didático-científica ou filosófica pelo fato de que a subida da razão às “regiões” onde moram as formas puras se realiza pelo fio condutor de uma ação épica. Alano renuncia, por isso, à poesia épica mitológica e histórica, que, ao mesmo tempo, era renovada por Josephus Iscanus (*De Bello Troiano*) e por Válder de Châtillon (*Alexandreida*). Ambos os poetas são, pois, afastados com desdém.³⁷

35. “Um favorito odioso, a quem, numa idade de lutas civis e religiosas, foram imputados por todos os partidos todos os crimes.” (T. da R.)

36. A terminologia teológica do *Anticlaudianus* apóia-se, o que até agora não foi observado, nas *Regulae de Sacra Theologia* de Alano. A teologia é *supercoelestis scientia* (PL, 210, 621 B), porque *supercoeleste est deus* (623 D). Os axiomas teológicos podem chamar-se regras e máximas (621 C), como *emblemata quia puriore mentis acumine comprehenduntur* (622 A.) (“Emblemas por serem compreendidos pela agudeza do espírito mais puro.” T. da R.)

37. *Illic pannoso plebescit carmine noster / Ennius et Priami fortunas intonat; illic Maevius in coelos audens os ponere mutum / Gesta ducis Macedum tenebrosi carminis umbra / Pingere dum temptat...* (SP II, 279 = PL 210, 492 A). (“Aqui o nosso ênio degrada-se num poema andrajoso e entoa o destino de Priamo; lá, Mévio, ousando levantar sua boca muda até os céus, tenta pintar na sombra de seu poema tenebroso os feitos do capitão dos macedônios.” T. da R.)

Natura planeja a criação de um homem perfeito. Convoça suas irmãs celestes Concórdia, Abundância, Favor, Juventude, Riso, Pudor, Modéstia, Razão, Decência, Ornato, Prudência, Piedade, Fé, Liberalidade e Nobreza para deliberarem em seu reino — jardim da eterna primavera, rodeado por uma floresta. No centro se eleva a moradia de Natura, ornada com pinturas, nas quais estão representados doze heróis da cultura e figuras de exemplos: Aristóteles, o “divino” Platão, Sêneca, Ptolomeu, Cícero, Virgílio, Hércules, Ulisses, Tito, Turno, Hipólito e Citeréia. Nesses recintos realiza as suas sessões a celeste comissão. Natura expõe o seu programa: a formação do novo homem, que será ao mesmo tempo homem e Deus. A Prudência elogia o plano, mas lembra que a alma deve ser criada por um obreiro mais alto, e retira-se do empreendimento, o que causa certo mal-estar. Entretanto, a sua irmã mais velha, a Razão, aconselha seja ouvida Froneses, isto é, a Sabedoria (mais tarde também chamada Sofia), que compreende todos os mistérios divinos. Concórdia acede e a harmonia se restabelece. Sete mulheres jovens incorporam os dons de Froneses e assistem-na. Dela recebem o encargo de preparar um carro para a viagem celeste: devem ser estudados os segredos de Noys e a vontade do obreiro supremo. A Gramática prepara o varal do carro, a Dialética faz o eixo e a Retórica doura a ambos. A Aritmética, a Música, a Geometria constroem as quatro rodas.³⁸ Os cinco sentidos são atrelados como cavalos. Froneses, a Razão e a Prudência sobem pelas esferas celestes até à Teologia, que bebe na fonte do espírito divino (*haurit mente noym, divini flaminis haustu ebria*). Froneses expõe o desejo de Natura à Teologia e pede-lhe que lhe mostre o caminho do castelo do “augusto Júpiter” (Dante: *sommo Giove*). Ela precisa deixar atrás o carro e os cavalos, mas também a Razão. Nesta passagem (*SP* II, 354) — é o meio da obra — há uma pausa. O poeta concentra-se para um canto mais alto.

Através do céu cristalino, sobe Froneses para o empíreo, sede do coro dos anjos, dos bem-aventurados e da Virgem Maria. Entre os bem-aventurados destacam-se Abraão, Pedro, Paulo, Lourenço e Vicente de Lérins. No palácio de Deus estão representadas as idéias eternas, causas e razões de todas as coisas: logo, também a beleza de Adônis, as funções culturais de Ulisses, Cícero, Tifis, Pólux, Catão, Ovídio e outros. De sua fonte radiante mana um regato, e deste um rio, todos os três da mesma substância, do mesmo brilho. Todos os três são ao

38. Nos séculos XII e XIII o carro alegórico era muito estimado. As virtudes cardeais são as rodas do carro em que a alma ascende ao céu (Hildeberto *PL* 171, 163-166). Um carro é a ciência (Válter de Châtillon, 1929, pág. 68, estr. 22). O carro do sol de Ovídio tem por lança a gramática, por eixo a lógica, etc. (João de Garlandia, *Integumenta Ovidii*, ed. F. Ghisalberti, 1933, verso 121). — Dante descreve o carro triunfal da Igreja: ao lado da roda direita dançam as virtudes teológicas e ao lado da outra as virtudes cardeais (*Purg.* 29, 121 e segs.). — O carro tem modelos antigos (o carro das musas, de Parmênides) e também bíblicos (*Esd.* 1, 1 e seg.).

mesmo tempo água e luz (*SP* II, 373). O pedido de Fronese é deferido pela majestade divina que, por intermédio de Noys, manda formar a idéia de uma alma perfeita e nela imprime o seu selo. As Parcas estão presentes quando a ordem é dada. Fronese unta a alma com uma pomada, para imunizá-la contra as influências desfavoráveis dos planêtas, em cujas esferas ela passará, em sua viagem de regresso.

Então Natura pode meter mãos à obra. Procura os melhores materiais para a morada da alma e cria-lhe um corpo, que pode competir com Narciso e Adônis. Cada uma de suas irmãs celestes contribui com dádivas. Até a Fortuna, célebre pela sua inconstância, mostra o seu lado melhor. Fama divulga a sensacional novidade. Alecto também ouve falar a respeito. Ela convoca ao Tártaro todos os vícios e pragas da humanidade. Como não há um novo Rufino, todo o cortejo infernal marcha para a luta. Mas Natura mobiliza as virtudes, que se arregimentam contra os males (como na *Psychomachia* de Prudêncio). O homem novo *Juvenis* (jovem) resiste vitoriosamente à luta. Os males voltam ao Averno. O amor e a harmonia reinam na terra. Os campos e as vinhas produzem frutos espontaneamente, as rosas florescem sem espinhos.

Do *Anticlaudianus* estão excluídas a figura de Gênio e a discussão do amor sexual e da reprodução. É fortalecido o corretivo no sentido cristão, que já se sente no *Planctus*. O naturalismo otimista de Bernardo Silvestre é, porém, conservado em seus traços fundamentais. A criação do homem perfeito é obra de Natura. A sua função no conceito do mundo no século XII — de base e abóbada cristãs, enriquecido pelo platonismo, e que criou a primeira poesia de amor dos novos tempos — deve ser compreendida como tentativa de adaptar as forças e impulsos vitais à ordem divina. Percebemos também, no *Anticlaudianus*, elementos extra-cristãos: a ação redentora de Cristo parece improfícua; só a criação de um novo homem poderá servir de remédio; com ele volta a idade de ouro. Hoje o *doctor universalis* não obteria da Igreja a licença de imprimir.³⁹

Para apreciar historicamente a cosmogonia platonizante de um Bernardo Silvestre e de um Alano, é mister ouvir a contradita do cisterciense Ernald de Bonneval († depois de 1158) (*PL* 189, 1515 A): “Em Deus nada estava confuso e informe; pois a matéria cósmica, logo depois da criação, foi incluída nas competentes espécies. Tudo o que os filósofos têm ensinado sobre a eternidade do universo, a matéria, a alma do mundo (que eles chamam Noys) é revogado e desfeito pelo primeiro capítulo do *Gênese*”. Não podia opinar de outro modo a ortodoxia. Mas só se costuma citar Ernald de Bonneval como biógrafo de

39. Para Chaucer e Spencer, Alano ainda era autoridade. Cp. *The Faerie Queene*, VII, 1, 9 (com remissão a *The Parlement of Foules*).

Bernardo de Claraval. A ele não se referem as histórias da filosofia medieval. A sua exegese correta não atingiu o alto vôo espiritual de Alano.

5. EROS E A MORAL

Por volta de 1140, o cluniacense Bernardo de Morlas compôs o seu vigoroso poema monitório *De Contemptu Mundi* ("Do desprezo do mundo"). Anima-o uma ardente piedade extática, a ansiar pela Jerusalém celeste. Seu espírito monástico, voltação para o além, percebe, com profundo pesar, a depravação da época. Não somente estigmatiza a descrença, a sodomia e outros vícios do tempo, como amaldiçoa o amor e a mulher. Na mesma época, Bernardo de Claraval († 1153) leva o amor místico da Virgem ao mais delicado e sublime desenvolvimento. Na mesma ocasião (cerca de 1150) aparece um poema latino de oitenta estrofes — o *Concílio Amoroso de Remiremont* — que nos dá uma descrição cínica das orgias eróticas de um convento de freiras da Lorena: é o livre pensamento na paixão. Os preceitos morais do cristianismo são ingênua e despidoradamente espezinhadados. Como se comportam os três Bernardos ante essa emancipação da carne? O de Morlas quer extirpar o vício e, ao mesmo tempo, o amor e a força básica da Natureza. O de Claraval espiritualiza-o em amor divino, tomando do *Cântico dos Cânticos* a sua linguagem figurada. A mulher torna-se mãe de Deus, elevada a distribuidora de alegrias celestes. Silvestre renova, de antigas fontes orientais, um conceito do mundo religioso especulativo, em que *Noys*, como *Pneuma-Hagion* feminina, despede de si Bios e Eros, por intermédio de Físis, de modo que a geração é consagrada como divino mistério. Notamos, pois, no meado do século XII, quatro diferentes atitudes para com Eros: o ideal estético amaldiçoa-o, a devassidão rebaixa-o, a mística espiritualiza-o, a gnose consagra-o. O *contemptus mundi* elimina-o, mas a *universitas mundi* o adota. Na mística bernardina, a mãe de Deus é "a grande mediadora da graça, que impede o filho de julgar, mostrando-lhe o seio materno."⁴⁰ Assim, pois, como a *Natura plangens*, ela intervém no processo divino do cosmo. No quadro cristão, verifica-se aqui algo que corresponde à gnose de Silvestre: na representação da divindade, infiltra-se a noção de uma potência feminina. É o arquétipo do inconsciente, que C. G. Jung denomina "anima". "Historicamente — diz Jung — observa-se a "anima" antes de tudo, nas sizílgias divinas, isto é, nos casais de deuses. De um lado as sizílgias deitam raiz nas obscuridades da mitologia primitiva e, de outro, alcançam as especulações filosóficas da gnose e da filosofia clássica chinesa... Dessas sizílgias pode afirmar-se tranqüilamente serem tão universais como a presença do homem e da mulher. Infere-se daí, naturalmente, achar-se a imaginação vinculada a esse motivo, de modo que, em todos os tempos e lugares, manifesta uma tendência para

40. F. Heiler, *Der Katholizismus*, 1923, 111.

reproduzi-lo.”⁴¹ É o que ocorre sobretudo em épocas de agitação religiosa. “Prova-se, com documentos históricos, serem tais projeções propriamente fatos e não simples opiniões tradicionais (os chamados artigos de fé). Mostram os documentos que as sizíguas são projetadas em inteira contradição com o critério de fé tradicional e, aliás, sob a forma de visões, de experiência vivida.” Nesse sentido devem ser compreendidas as especulações de Bernardo de Claraval e de Bernardo Silvestre. Neste, porém, o componente feminino da divindade é ao mesmo tempo *mater generationis, uterus indefessus, Natura praegnabilis*.⁴² Como por uma comporta aberta, penetra na especulação do ocidente cristão o culto da fecundação dos tempos antigos.

Com a introdução, sob Gregório VII († 1085), do celibato sacerdotal, a Igreja criara, para muitos, um conflito interno, que repercutiu de formas muito diversas. Um clérigo inglês, que escrevia pelo ano de 1100, conhecido como o “Anônimo de Iorque”, advogou o casamento sacerdotal, porque corresponde à ordem natural estabelecida por Deus. (*M. G. Libelli de Lite*, III, 1897, 645-48). Esse pensamento evidente foi muitas vezes evocado nos séculos XII e XIII. Por volta de 1100, escreve o inglês Nigelo Wireker um *Espelho de Insensatos* (*Speculum Stultorum*) em forma de sátira contra estudantes e frades. O burro Brunelo — como, mais tarde, Frère Jean des Entommeures, em Rabelais — deseja fundar uma ordem mais agradável do que todas as demais existentes. O casamento também será permitido:

*Ordine de reliquo placet ut persona secunda
Foedere perpetuo sit mihi juncta comes.
Hic fuit ordo prior et conditus in paradiso;
Hunc deus instituit et benedixit ei.
Hunc in perpetuum decrevimus esse tenendum
Cuius erat genitor cum genitrice mea.*⁴³

A crítica ao celibato e ao monaquismo recrudescia com a freqüente hostilidade entre as ordens. Numa carta ao abade Guilherme de St. Thierry (*PL* 182, 209), Bernardo de Claraval censura a gulodice dos cluniacenses: “Pratos e mais pratos são servidos. Abstêm-se de carne, mas, em compensação, há duas porções de peixe... Tudo é preparado com tanta arte que, depois de quatro ou cinco iguarias, ainda sobra apetite... Quem poderia dizer quantas receitas há (para calar outras coisas) somente no preparo dos ovos, com que diligência chegam à mesa, escalfados, moles,

41. *Zentralblatt für Psychotherapie*, 1936, 264.

42. “Mãe da geração, útero incansável, Natureza empenhável.” (T. da R.).

43. “No tocante ao resto do regulamento, decidi-se que uma outra pessoa me fosse dada, por contrato perpétuo, como companheira. É esta a ordem primitiva, fundada no paraíso; foi a esta que Deus instituiu e abençoou. Resolvemos observá-la para sempre, pois meu pai e minha mãe já faziam parte dela.” (T. da R.) (*SP* I, 96).

duros, partidos; ora cozidos, ora fritos, ora recheados, ora simples, ora misturados com outros ingredientes?... Que direi da água potável, se nem sequer vinho com água é permitido? Visto que somos frades, temos todos o estômago fraco, mas assiste-nos o direito de seguir o conselho do apóstolo (*I Tim.*, 5, 3); só o mínimo de que ele fala omitimos, não sei por quê... Numa refeição há de notar que uma taça quase cheia é retirada três ou quatro vezes; várias qualidades são antes olfateadas que bebidas; não sorvidas totalmente, mas provadas, até que, depois de sagaz degustação, seja escolhida a mais forte". Mas, ao lado da fina ironia de São Bernardo, ouvimos também vozes destoantes. Tornamos a encontrar Natura e o seu sacerdote Gênio.

Nas controvérsias do século XII, representam as calças um papel penoso.⁴⁴ São Bento declarou supérflua essa peça e só a permitia em viagem. Parece que em Cluny, na segunda metade do século X, já se abandonara essa regra, o que, já no começo do século XI, se prestava a remoques fradescos. Desde o século XII, surge o assunto na polêmica entre cistercienses e cluniacenses. Estes acoimam aqueles de não usarem calças para mais facilmente se entregarem à impudicícia: é o que se lê num duelo poético de dois frades patuscos, que acabam nas vias de fato.⁴⁵ O tema foi versado com frequência e leva a um capítulo importante e vasto da literatura medieval, alheio ao nosso tema: a crítica da eúria, do clero e do monaquismo, que tão grande espaço ocupa na poesia dos séculos XII e XIII.⁴⁶ Os reformadores ingleses e alemães trouxeram-na à luz como arma, e usaram-na contra Roma.⁴⁷ Só assim se conservaram muitos textos.

6. O ROMANCE DA ROSA

O século XIII, período áureo da arte gótica e da escolástica, é considerado o mais importante da Idade Média. A obra poética representativa do tempo, *O Romance da Rosa*, contrasta vivamente com o quadro aureolado da época, que vive no conceito geral. A primeira parte, composta cerca de 1235 por Guilherme de Lorris, versa uma alegoria amorosa em quatro mil versos. O jovem poeta sonha que em plena primavera chega a um jardim murado. Aí reina Amor, assistido por Alegria, Juventude e Liberalidade. O jovem avista uma rosa, que desejara colher. Cerca-a, porém, uma sebe de espinhos, vigiada pelo Medo, a Vergonha, a Difamação e potências afins. Numeroso pessoal alegórico barra-lhe o

44. F. Lecoy em *Romania*, 67, 1943, 13.

45. Välter, 164.

46. Provas em Olga Dobiasche-Rodjestvensky, *Les poésies des Goliard*, Paris, 1931, pág. 73 e segs. — Sobre o monaquismo nos séculos XII e XIII, cf. Albert Hauck, *Kirchengeschichte Deutschlands*, IV, 325 e segs.

47. John Bale (1495-1563), bispo de Ossory. — Matthias Flacius (própriamente Vlacich), nascido em 1520 em Albona (Ístria, de onde o seu cognome de Illyricus), discípulo de Lutero em Wittenberg, falecido em 1575 em Francforte do Meno.

acesso. Aqui se interrompe subitamente a primeira parte, que devia arrematar-se com a conquista da rosa. Cerca de quarenta anos mais tarde, o tradutor e poeta Jean de Meun continua a obra, concluindo-a com dezeto mil versos. Conserva o argumento e os figurantes, mas para veículo de uma vasta didática. "O passo a que chegou Guilherme é tratado de maneira grosseiramente cínica." O continuador, transmitindo matéria erudita, quer "esclarecer o entendimento dos leigos... no quadro de informações picantes sobre o amor sexual" (Gröber). Jean de Meun abebera-se largamente em Alano. Tornamos a encontrar Natura e o seu sacerdote Gênio. Em contraste com o amor cortesão, cuja última seara foi colhida por Guilherme de Lorris, adverte-se contra o amor. Só a propagação interessa a Natura. Eros cede ao sexo. A literatura misógina da Idade Média é usada para dissuadir do casamento, mostrando-se a depravação, a indignidade da mulher. Entrementes, encontra-se pretexto para digressões sobre comércio e profissão, sobre amizade, justiça e fortuna, bem como sobre tratamento de beleza e boas maneiras à mesa. Uma velha alcoviteira proclama uma espécie de comunismo erótico:

Toutes pour touz e touz pour toutes:

Como no *Planctus* de Alano, Natura é senhora da forja de Vênus:

*Toujourz martele, toujours forje,
Toujourz ses pieccs renouvele
Par generacion nouvele.*

Ela apresenta a Gênio a sua queixa, descreve a obra da criação divina, estende-se (segundo Boécio) sobre predestinação e profecia. Gênio lê em voz alta o decreto de Natura, critica o ideal da virgindade,⁴⁸ proíbe a sodomia e reclama incessante atividade sexual. Para isso é pedida a autoridade de Virgílio (*Buc.* 10, 69):

*Omnia vincit amor; et nos cedamus amori.*⁴⁹

Ou em francês antigo:

*Quant Bucoliques chercherez,
"Amours vaint tout" i troverez,
"E nous la devons recercir".*

A deusa Natura tornou-se cúmplice lasciva da promiscuidade, o seu regulamento da vida amorosa é obscenamente deturpado. O despreocupado erotismo do humanismo latino, o violento ataque da juventude contra

48. Se ela durasse sessenta anos, extinguir-se-ia a humanidade (v. 19555); cf. o soneto de Shakespeare adiante citado.

49. "Amor tudo vence; e nós devemos ceder a Amor." (Teódo R.)

a moral cristã desceram a um grau de racionalismo sexual que, com lentejoulas eruditas e lascívia vulgar, guisa um apimentado prato de comida caseira. Como era isso possível? Corresponhia à libertinagem de uma época que trocava a beleza antiga em caturrice acadêmica. Pois havia, nos círculos da Universidade de Paris, por volta de 1250, uma escolástica herética da vida amorosa, que parece aparentada com o averroísmo.⁵⁰ Tomás de Aquino visou-a em sua *Summa contra Gentiles* (3, 136): "Certos homens desorientados insurgiram-se contra a moderação sexual... A união do homem e da mulher foi ordenada para o bem da espécie, mais excelso do que o do indivíduo... Por disposição divina, foram outorgados ao homem os órgãos da geração... A isso pode acrescentar-se o mandamento do Senhor aos primeiros pais: "Sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra". Jean de Meun é literato e não filósofo; mas participa da orientação combatida por Tomás; não é, pois, de modo algum, um caso singular. Além de muitas outras heresias, o decreto de condenação do bispo de Paris, Etienne Tempier (7 de março de 1277), atingiu também a sua forma de heresia.

Isso, todavia, nenhum dano lhe trouxe à popularidade. Entre os peregrinos, cuja romaria a Cantuária Chaucer descreve tão graciosamente, acha-se a mulher de Bath, que também se faz ouvir:

*Telle me also, to what conclusioun
Were membres maad of generacioun,
And for what profit was a wight y-wrought?
Trusteth right wel, trey wer nat maad for noght.
Glose who-so wolc, and seye both up and down,
That they were makid for purgacioun
Of urine, and our bothe thinges smale
Were eke to know a femelle from a male,
And for noon other cause: sey ye no?
The experience woot wel it is noght so.*

O *Romance da Rosa* contava, ainda no século XVI, numerosos leitores, assim como a obra de Alano, novamente divulgada. No undécimo soneto de Shakespeare percebe-se a repercussão de seu pensamento:

*As fast as thou shalt wane, so fast thou grow'st
In one of thine, from that which thou departest;
And that fresh blood which youngly thou bestow'st,
Thou mayst call thine, when thou from youth convertest.
Herein lives wisdom, beauty and increase;
Without this, folly, age, and old decay:*

50. M.M. Goree, *La lutte Contra gentiles à Paris ou 13e siècle* (*Mélanges Mandonnet*, I, 1930). Idem, *Le roman de la Rose. Texte Essentiel de la Scolastique Courtoise*, 1933. — G. Paré, *Le Roman de Rose et la Scolastique Courtoise*, 1941.

*If all were minded so, the times should cease,
 And threescore year would make the world away.
 Let those whom Nature hath not made for store,
 Harsh, featureless, and rude, barrenly perish:
 Look, whom she best endow'd, she gave thee more;
 Which bounteous gift thou shouldst in bounty cherish.
 She carv'd thee for her seal, and meant thereby,
 Thou shouldst print more, not let that copy die."*

51. "Logo que entras a decair, já renasces em um dos teus, de quem te apartas; e o sangue novo que outorgaste na juventude, poderás chamá-lo teu, quando te afastares da mocidade. Nisso há sabedoria, belza, aumento; sem isso, loucura, velhice, triste fim: se todos assim pensassem, cessariam os tempos, e em sessenta anos definharia o mundo. Aqueles que a natureza não fez para criar, áperos, informes, grosseiros, que pereçam estéreis. Vê! A quem ela mais deu, concede ainda mais; aprecia os seus bondosos dons. Ela talhou-te como seu selo com a idéia de que o uses e não quebres o molde." (T. da R.).

Está por explicar a migração do *topos* desde a Idade Média. Ele encontra-se também em Laurêncio Valla, *De Voluptate*. Cp. E. Gariu, *Der Italicsche Humanismus*, Berna, 1947, 53.

METAFORISMO

1. Metáforas náuticas. — 2. Metáforas personalizadoras. — 3. Metáforas alimentares. — 4. Metáforas de partes do corpo. — 5. Metáforas teatrais.

PAUTAMOS nosso estudo pelo sistema da retórica helênica. De seus conceitos sistemáticos extraímos categorias históricas. Em tal sentido, poderia este livro intitular-se: *Nova Rhetorica*. Ao esboçarmos o programa de um tópica histórica, o método provou bem. A antiga teoria das figuras parece prestar-se a uma renovação. A “figura” mais importante é a metáfora (Quintiliano, VIII, 2, 6). *metaphorá, translatio*, significa “trasladação”. Um velho exemplo escolar é *pratum ridet*, “a campina ri”. O riso do homem é trasladado para a Natureza. Ponhamos ao lado da tópica histórica um metaforismo histórico.

1. METAFORAS NAUTICAS

Começamos com uma metáfora aparentemente sem importância. Os poetas romanos costumam comparar a composição de uma obra com uma viagem de navio.¹ “Compor” é “fazer-se de vela” (*vela dare*: Virgílio, *Geórgica* II, 41). Na conclusão da obra, as velas são colhidas (*vela trahere*, *ib.* IV, 117). O épico viaja num grande navio sobre o largo mar, o lírico com uma canoa no rio. Horácio é advertido por Febo (*Odes*, IV, 15, 1):

*Phoebus volentem proelia me loqui
Fictas et urbes increpuit lyra,
Ne parva Tyrrhenum per aequor
Vela darem...*²

É preceito poético muito difundido começar “soltando” e terminar “colhendo” velas. O termo da viagem é a entrada no pôrto, lançando fer-

1. Ovidio, *Fasti*, I, 3; III, 789; IV, 18. — *Ars Amandi*, I, 112, III, 748. — *Tristia*, II, 329 e 548, etc. — Propércio, III, 3, 22; III, 9, 3 e 36; Manílio, III, 26; Estácio *Selvas*, V, 3, 237. — Esta é apenas uma pequena seleção.

2. “Meditando eu cantar os combates e as cidades conquistadas, aconselhou-me Febo com a sua lira que não arriscasse o meu frágil batel no mar Tirreno.” (*Odes*, IV, 15, 1. — Trad. de Francisco - Antônio Picot, Paris, 1893.)

ros, ou não (Estácio, *Selvas*, IV, 89; *Tebaida*, XII, 809; *Iliada latina*, 1063). O poeta torna-se marinheiro, e barco o seu espírito ou a sua obra. A viagem marítima é perigosa, especialmente quando dirigida por um "nauta inexperienced" (*rudis nauta*, Fortunato, Leo, 114, 26) ou em "frágil batel" (*rimosa fragilis ingenii barca*; Aldelmo, Ehwald, 320, 20). Por vezes é preciso governar o barco por entre escolhos (*sermonum cymbam inter loquelae scopulos frenare*; Enódio, Hartel, 1, 3). Alcuíno temia monstros marinhos (*Poetae*, I, 198, 1321 e segs.), Esmaragdo as ondas encapeladas (*Poetae*, I, 609, 55 e segs.). Frequente é a ameaça de ventos contrários e tempestades.

As metáforas náuticas pertencem originalmente à poesia. A um poeta escreve Plínio (*Ep.* VIII, 4, 5): "Corta a amarra, solta as velas e dá livre curso ao teu gêmo. Com efeito, por que não haveria de falar poeticamente com um poeta?" Cícero já adotara essa locução na prosa. Convém usar o "leme da dialética", ou logo soltar "as velas da oração?" (*Tusc.* IV, 5, 9) Quintiliano sente-se como um navegante solitário em alto mar (*prooemium* ao livro XII). Jerônimo desfralda "as velas da interpretação" (*PL*, 25, 903 D). O vento favorável, que lhe dá assistência é o Espírito Santo (*Ib.* 369 D). Prudêncio refere-se ao naufrágio de São Paulo, às viagens marítimas de São Pedro (Bergman, 215 e seg. e 245). Em toda a Idade Média essas metáforas são muito divulgadas³ e, mais tarde, ainda se mantêm por longo tempo.

Dante abre o segundo livro do *Convívio* com metáforas náuticas:... *proemialmente ragionando... lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; perchè, drizzato l'artimone de la ragione a l'ora del mio desiderio, entro in pelago.*⁴ Como bom estilista, Dante retoca a metáfora: não emprega uma vela comum, mas um artemão (*artimone*). Bem! Mas com razão perguntará o leitor: como sucede que Dante inicie um tratado filosófico com um apelo à técnica da navegação? Ao consultar um comentário, que elucidação poderá encontrar nos mais recentes e eruditos? "Encontram-se essas imagens no prólogo das *Collationes* de Cassiano, muito conhecidas na Idade Média." (Busnelli e Vandelli, 1934). Foi Cassiano (cerca de 360 a 435) um autor preferido de Dante? A verdade é que ele não o cita em parte alguma. O leitor, desorientado, tem de admitir que as metáforas náuticas não podiam promanar de outra fonte. Decerto Dante abre a sua metáfora com as palavras *Proemialmente ragionando*. O autor emprega, pois, a metáfora, porque era uma praxe in-

3. Exemplos carolíngios: *Poetae*, I, 613, 20 e segs. (Expressões náuticas raras como *maulerus*, *carcesia*, *carabus*, *pronesia*; tiradas de Isidoro, *Et.* XIX, 1-4). *Poetae*, I, 366, n.º VI, 1; *ib.* 517, 955. — *Poetae*, II, 5, 23; III, 66, 175; 487, 508; 611, 41; 674, 1021 e segs.

4. "Para falar como nos proêmios... o tempo convida e pede a meu navio que saia do porto; por isso, erguido o artemão do entendimento, na hora do meu desejo, faço-me ao mar." (Trad. da Revisão.)

troductória. Procuramos ressaltar precisamente essa tradição. Um comentador de Dante deve conhecê-la.

Para o intróito do *Purgatório* (1, 1 e seg):

*Per correr miglior acqua alza le vele
Omai la navicella del mio ingegno.⁵*

faz-se referência a Propércio (*ingenii cymba*, III, 3, 22). Dante não o conhecia, nem precisava conhecê-lo. Já no fim da Antiguidade, o “barco do espírito” era um lugar-comum, cuidadosamente conservado na Idade Média.⁶ Mas, na ignorância disso, o comentador lança mão de Propércio, como, em outra ocasião, de Cassiano. Ele podia objectar-me com Goethe:

Also das wäre Verbrechen, dass einst Properz mich begeistert.⁷

Não, admirar Propércio não é crime — crime é transformar Dante em leitor de Propércio, o que leva a falsear notadamente a perspectiva histórica. Faz-se de Dante um cultor humanístico da elegia romana, desligando-o da tradição poético-retórica da latinidade medieval. No começo do *Paraíso* (2, 1-15) o metaforismo náutico reaparece em elevada gradação:

*O voi che siete in picciolitta barca,
Desiderosi d'ascoltar, seguiti
Dietro al mio legno che cantando varca,
Tornate a riveder li vostri liti:
Non vi mettete in pelago, ch'è, forse,
Perdendo me rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse:
Minerva spira, e conducemmi Apollo,
E nove Muse mi dimostran l'Orse.
Voi altri pochi che drizzaste il collo
Per tempo al pan de li angeli, del quale
Vivessi qui ma non sen vien satollo,
Metter potete ben per l'alto sale
Vostro navigio, servando mio solco
Dinanzi a l'acqua che ritorna eguale.⁸*

5. “Para correr águas mais propícias, agora solta as velas o batel do meu engenho.” (T. da R.)

6. Entre os poucos exemplos, que já apresentamos, de metaforismo náutico, encontramos *sermonum cymba* e *ingenii barca*. Há inúmeros outros.

7. “Seria então um crime ter-me Propércio empolgado outrora?” (T. da R.)

8. “Ó vós que estais em pequenino barco, curiosos de ouvir, seguidores do meu lenho que cantando avança, voltai a rever vossas praias; não vos metais em pélagos, pois, talvez, perdendo-me, ficareis perdidos. A água que sulco nunca jamais foi percorrida: sopra Minerva, conduz-me Apolo e as nove Musas mostram-me as Ursas. Vós outros poucos, que em boa hora erguestes o rosto para o pão dos anjos, do qual se vive aqui sem fartar-se nunca, bem podeis conduzir para o alto mar o vosso navio, ficando no meu sulco antes que a água volte a se tornar igual”. (T. da R.)

Edmund Spenser traz, também, na conclusão da *Faerie Queene* (VI, 12, 1), uma desenvolvida metáfora náutica, com a qual entraremos no porto:

*Like as a ship, that through the Ocean wyde
Directs her course unto one certaine cost,
Is met of many a counter winde and tyde,
With which her winged speed ist let and crost,
And she her selfe in stormie surges tost;
Yct making many a bordc, and many a bay,
Still winneth way, ne hath her compasse lost:
Right so it fares with me in this long way,
Whose course is often stayd, yet never is astray.⁹*

2. METAFORAS PERSONALIZADORAS

Para Homero a fuga é a “companheira” do medo (*Iliada*, 9, 2); o medo, filho de Ares (*Iliada*, 13, 299); a alucinação (Ate), a filha mais velha de Zeus (*Iliada*, 19, 91). Para Píndaro,¹⁰ as musas são as filhas da memória; as águas da chuva, filhas das nuvens; o vinho, filho da vida; as canções, filhas das musas; Híbris, a mãe do tédio, e assim por diante. Raramente vai Píndaro além dos laços genealógicos. O Etna é a “ama da rude neve”, a lei “a rainha de todos” (cf. Heródoto, III, 38). Ésquilo chama a disciplina mãe do êxito (*Septem*, 224), a fuligem, “irmã do fogo chamejante” (*ib.* 494), a pocira, “vizinha e irmã do sujo” (*Ag.* 495). As últimas palavras de Epaminondas foram: “Deixo duas filhas imortais: Leuctras e Mantinéia”.

De Homero até Ésquilo, essas metáforas são como abertas da antiga vidência poética para a imagem contemplada. Em vez disso, na eloquência romana predomina a pálida reflexão. Segundo Cícero, todas as artes e ciências são “companheiras e servas” (*comites et ministrae*) do orador (*De Or.* I, 17, 75). Censurável, pois, é a retórica, ao rebaixar a jurisprudência às simples condições de criada e aia da eloquência (*ancillula, peditisqua*) *Ibid.*, I, 55, 236.

Horácio chama a utilidade mãe da justiça e da equidade (*Sat.* I, 3, 98):

...Utilitas, iusti prope mater et aequi.

Quintiliano só admite como orador o homem bom, e acrescenta: a própria Natureza não seria mãe, porém madrastra (*non parens sed nover-*

9. “Igual ao navio que pelo Oceano a fora dirige seu curso para determinada costa, encontrando mais de um vento ou maré contrários que cruzam e atrasam sua pressa alada, acaba por ver-se no meio da tempestade; mas, bordejando praias e baías, por fim realiza sua viagem sem ter perdido o compasso; assim eu, nesta longa jornada, vejo freqüentemente meu curso tolhido, mas nunca saio do bom caminho.” (T. da R.)

10. F. Dornseiff, *Pindars Stil*, 1921, 51.

ca), se tivesse concedido a língua ao homem, para que ele a usasse para fins criminosos (XII, 1, 2). A mãe, madrastra, companheira, criadas e servas da retórica romana tiveram, na Idade Média, enorme proliferação.

A isso acresceram as metáforas orientais da Bíblia. "Se à corrupção clamar: tu és meu pai; e aos bichos: vós sois minha mãe e meus irmãos" (Jó, 17, 14). "Desperta-te quando as aves cantam e se baixam todas as vozes do canto" (Ecles. 12, 4).¹¹ No salmista "a misericórdia e a verdade se encontraram e a justiça e a paz se beijaram": *miserecordia et veritas obviaverunt sibi; justitia et pax osculatae sunt* (Sal. 84, 11). Com essas passagens entreteceu a Idade Média, de várias maneiras, a "luta das filhas de Deus pela alma do homem diante do tribunal divino".¹² No *Evangelho de João* (8, 44) o diabo é chamado pai da mentira (na *Vulgata*: *mendax et pater eius*). Muitas outras metáforas se encontram na Bíblia. Confundem-se, depois, nos escritos patrísticos, o uso antigo e o bíblico. Segundo Tertuliano (*De Patientia*, 15), a paciência é *alumna Dei*. Ao Jordão chama ele árbitro (*arbiter*) dos limites, às letras *indices custodesque rerum* (*Apol.* 19). Podemos de novo observar que as antigas formas estilísticas, pagãs e bíblicas, se juntam e mutuamente se fortalecem. Para os estilistas do fim da Antiguidade pagã as metáforas personalizadoras valem o mesmo que para os escritores eclesiásticos. Em Claudiano, *Fides* e *Clementia* são irmãs (*De Consulatu Stilichonis*, II, 30). A cobiça é mãe do crime (*ib.* 111), a ambição, aia da cobiça (*ib.* 114). Como os substantivos abstratos são em geral do gênero feminino, vemos que são na maioria femininas as metáforas personalizadoras. Encontramos, pois, nas poesias didáticas medievais sobre virtudes e vícios, elementos para uma "Genealogia da Moral". Por vezes as relações de parentesco não são completamente transparentes. A sede de glória é irmã, neta ou filha da soberba? Teodulfo (*Poetae*, I, 449, 175) deixa-nos indecisos:

Seu soror est ciuis, seu neptis, filia sive.

Em Hugo Sotovagina (*SP*, II, 226) a simonia é considerada mãe de rameira: *Ira* (cólera), mãe do ódio, que deu à luz a inveja, é avó (*SP*, I, 327). Aqui chegamos às raias do burlesco. Mateus de Vendôme ultrapassa-o jocosamente, quando chama a tosse "madrasta do peito" (*PL*, 205, 973 A). Nova metáfora pessoal da Idade Média é o escudeiro (*armiger*). Nessa qualidade aparece o pentâmetro, no metro elegíaco, ao lado de seu senhor, o hexâmetro (*PL*, 205, 977 C).

Dante também apreciou o uso do metaforismo personalizador. Be-laqua mostrou-se mais indolente "do que se a preguiça fora sua irmã" (*Purg.* 4, 111). A sexta hora é "a sexta serva do dia" (*Purg.* 12, 81). Um raio refletido é "um peregrino desejoso de regressar" (*Purg.* 1. 51).

11. Valery Larbaud, *Technique*, 1932, 138.

12. Válder, 87 e 221.

Os afluentes do Pó são o seu “séquito” (*Inf.* 5, 99). A arte humana é “a neta de Deus” (*Inf.* 11, 105). Dante denomina os comentários filosóficos de suas canções “criados” delas (*Conv.* I, 5, 6). No *Purgatório* (21, 98) Estácio chama à *Eneida* sua “ama”. É maneirismo quando, em sua canção *Tre donne*, Dante diz que *Amore* tem uma tia chamada *Drittura*.

Como tantas outras peculiaridades do estilo medieval, a metáfora personalizadora desperta para vida nova na Espanha do século XVII. Em Góngora (*Soledad Segunda*, 521), Cupido é chamado *nieto de la espuma*: neto da espuma (por ser filho de Vênus). Em Keats (*Ode on a Grecian Urn*), a metáfora personalizadora torna a ser clássica, mas de conteúdo espiritual moderno:

*Thou still unravish'd bride of quietness.
Thou foster-child of silence and slow time...*¹³

Pertence também às metáforas personalizadoras considerar o livro como um filho. Isso remonta à doutrina de Platão sobre Eros. No *Simpósio*, explica Diotima que todos os homens são dominados por forte amor à glória e à imortalidade. Muitos procuram eternizar-se, gerando filhos, outros, porém, “geram mais na alma do que no corpo”. Um destes homens, vagando, “procura a beleza em que possa gerar”. Encontra-a nos belos corpos ligados a almas nobres. Quando encontra a “beleza”, nasce de suas relações uma geração espiritual. “E cada um” — prossegue Diotima — “preferiria esses filhos aos humanos, se contemplasse Homero e Hesíodo e outros bons poetas, invejando-os por terem deixado filhos, que lhes proporcionam imortal glória e recordação...” As obras dos poetas são os seus filhos. Na Antiguidade a imagem não ocorre com frequência. Catulo chama as poesias *dulces Musarum fetus* (65, 3), o que pode significar filhos, mas também frutos de árvores. Terminante é Ovídio (*Trist.* III, 14, 13):

*Palladis exemplo de me sine matre creata
Carmina sunt; stirps nace progeniesque mea.*¹⁴

Ovídio emprega o símile várias vezes (*Trist.* I, 7, 35 e III, 1, 65) e certamente contribuiu para a sua difusão. Petrónio (c. 118) emprega um novo giro: *neque concipere aut edere partum mens potest nisi...* Com isso foi introduzida no vocábulo latino e românico a designação *partus* para uma obra poética. Sinésio comunica que gerou livros em parte com a sublime filosofia e com a poesia, que habita o mesmo templo, e em parte com a vulgar retórica (*Carta* 1; cf. *Carta* 141). Ovídio devia ser o

13. “Tu, noiva ainda intacta em tua quietude, tu, filha adotiva do silêncio e das horas lentas...” (T. da R.)

14. “Segundo o exemplo de Palas, os poemas nasceram de mim sem terem mãe, é esta a minha família e a minha descendência.” (T. da R.)

intermediário para a Idade Média latina. João de Hanville chama a sua poesia menino, no começo (241):

*Nascitur et pueri vagit nova pagina versu.*¹⁵

Mas, na conclusão, apostrofa-a como filha de seu espírito (SP, I, 392):

*O longum studii gremio nutrita togati
Ingenii proles, rudis et plebeie libelle,
Incolumis vivas.*¹⁶

Esta metáfora foi muito estimada na Renascença e no Barroco. Na elegia a Pierre Lescoet, diz Ronsard:

*Jc fus souvenies fois retencé de mon père
Voyant que j'aimais trop les deux filles d'Homère.*

Agrippa d'Aubigné fala de sua obra, no prólogo das *Tragiques*, como de um *pauvre enfant* e chama a sua obra juvenil (*Le Printemps*) *un pire et plus heureux aîné*. Na muito discutida dedicatória dos sonetos de Shakespeare, Mr. W. H. é chamado *the onlie begetter of these insuing sonnets*, onde *begetter* não significa o poeta, mas o inspirador (pai espiritual) dos sonetos. Num soneto (77) se convida o amigo a confiar a um livro de notas os seus pensamentos — *those children nurs'd, deliver'd from thy brain*. Numa homenagem à “rainha virgem” Isabel, emprega Bacon esta frase: *generare et liberi, humana; creare et opera, divina*.¹⁷ Cervantes chama o seu *Don Quijote*, no prefácio, *hijo de mi entendimiento*. Ficamos no mesmo círculo conceptual, quando encontramos em John Donne: *the mistress of my Youth, Poetry... the wife of mine age, Divinity*.¹⁸ Isso recorda os giros de Sinésio. O lírico marinista Tommaso Stigliani (1573-1651) escreve a um amigo:

*Coppini, io vo'di me novella dartc.
Talora, leggo in parte
Ciò che del ver fu dai due greci scritto;
Talora, mi tragitto
Dell' alme muse all'arte,
Ed o concepco in mente
O partorisco in carte.*¹⁹

15. “A nova página nasce e, no verso, chora como menino.” (T. da R.)

16. “O livrinho, rude e plebeu, filho de meu espírito, nutrido durante muito tempo no seio do estudo, possas viver incólume.” (T. da R.).

17. E. Wolff, *Fr. Bacon und seine Quellen*, I (1910), 35.

18. Ed. Grierson, 1912, II, 106.

19. “Coppini, vou dar-te notícias minhas. Ora leio um pouco daquilo que os dois gregos escreveram sobre a verdade; ora transiro-me para a arte das bondosas musas e concebo um espírito cu dou à luz em cartas.” (T. da R.)

No prefácio de seus trabalhos sobre a fábula, escreve Lessing: "Há anos lancei um olhar crítico sobre os meus escritos. Já os esquecera, há bastante tempo, para poder observá-los com a maior isenção, como se fossem criaturas geradas de outro sangue." "Filhos do engenho" chama Fr. Schlegel aos romances na *Lucinde*. No prefácio dos *Promessi Sposi*, Manzoni emprega como fórmula de modéstia, com intenção arcaizante, *questo mio rozzo parlo*. Isso em 1827. No mesmo ano, informa o jovem Ranke, de Viena, sobre os seus estudos. Todas as manhãs, às 9 horas, ia à biblioteca estudar as venezianas. "Aqui passo com o objeto de meu amor, que é uma bela italiana, magníficas e suaves horas amorosas, e espero ainda venha a nascer de nós algum menino-prodígio, fruto desta conjunção romano-germânica. Inteiramente esgotado, levanto-me às doze" (*Zur eignen Lebensgeschichte*, 175).

3. METAFORAS ALIMENTARES

Não são estranhas à Antiguidade. Píndaro ufana-se de que a sua poesia dê alguma coisa para comer.²⁰ A palavra sátira (*satura*) significa "prato misto". Quintiliano apresenta-nos alimentação láctea para os principiantes (II, 4, 5). Mas a principal fonte do metaforismo alimentar é a Bíblia. O comer o fruto proibido e a instituição da ceia do Senhor formam dois capítulos dramáticos da história sagrada cristã. São considerados bem-aventurados os que sofrem fome e sede. No *Evangelho de João* (4, 13 e seg.; 6, 27) distinguem-se a água terrena e a da vida eterna, a comida que perece e a *qui permanet in vitam aeternam*. Os cristãos recém-convertidos são comparados a criancinhas (*I Cor.* 3, 2; *I Pedro* 2, 2; *Hebr.* 5, 12 e seg.), que necessitam de leite, e não de alimento sólido.²¹ A literatura eclesiástica introduziu diversas modificações nessa e noutras imagens, que, aqui, não podemos desenvolver. Aponte-se apenas como fundado o metaforismo alimentar de Agostinho. Aprender e comer não deixam de assemelhar-se; em ambos os casos, convém tornar mais saboroso o alimento com especiarias: *inter se habent nonnullam similitudinem vescentes atque discentes; propter fastidia plurimorum etiam ipsa, sine quibus vivi non potest, alimenta condienda sunt*.²² (*De Doct. Chr.* IV, 11, 23). Para Agostinho Deus é *interior cibus* (*Conf.* I, 13, 21, 5), a verdade é alimento (*Civ. Dei* XX, 30, 21) e comida (*Conf.* IX, 10, 24, 12). No emprego do conceito "condimentar" ("salgar"), Agostinho também está com a tradição bíblica (por exemplo, *Col.* 4, 6: *sermo vester semper in*

20. Dornseiff, *Pindar's Stil*, 61.

21. Quanto ao leite nas escrituras cristãs, cp. Fr. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magic*, 2, 18 e seg. — Diz-se num texto de filosofia indiana: "A manteiga fresca, recém-batida, do leite da perfeição." (Kaivalya-navanita.) Heinrich Zimmer, *Der Weg zum Selbst*, Zürich, 1944, 56.

22. "Entre os que comem e os que estudam há algo de semelhante: por causa do fastio muito generalizado, mesmo os alimentos, sem os quais não se pode viver, devem ser condimentados." (T. da R.)

sale sit conditus),²³ que depois encontramos em Walaffrid. Este denomina a sua *Gallusvita*, em prosa, de *agreste pulmentum*,²⁴ que condimentará com sal, isto é, metrificará (*Poetae*, II, 428, VI, 4, nota 5). De origem bíblica é também a designação de comida dada à doutrina cristã (*coena mea*: *Luc.* 14, 24; *coena magna Dei*: *Apoc.* 19, 17 e outros). Daí se derivam locuções como *lucifer pastus*,²⁵ em Prudêncio (*Psychom.* 625), *cena spiritalis*, em Válder de Châtillon (*Moralisch-satirische Gedichte*, ed. Strecker, pág. 101, estr. 7). Gregório o Grande chama aos escritos de Agostinho farinha de trigo; ao seu próprio, farelo (*MGH Epist.* II, 251, 30 e segs.). Um poeta do século IX compara a doutrina de Cristo com um alimento vital, condimentado com mel, azeite e vinho tinto de Falerno (*Poetae*, III, 258, 49 e segs.). Mas o saber profano também é designado como comida. A palavra *ferculum* (propriamente “prato” de uma refeição) é usada nesse sentido por Walaffrid (*Poetae*, II, 334, 27) e por Arnulfo, autor das *Delicie Cleri* (RF, 2, 216). Eupolêmio remata o segundo livro de sua *Messiada* com a esperança de que a obra seja leite para os fracos e alimento sólido para os fortes. A sabedoria dos filósofos gregos é servida em cálices ao *Architrenius* (*SP*, I, 354).

Sigiberto acumula condimentos extremamente raros na *Passio Thebeorum* (pág. 47). Ele se acha no palácio da filosofia entre os poetas cristãos, que apresentam ricas dádivas:

*Zinziber et pcretrum dat dives, cinnama, costum,
Hic pipcr, hic laser, largior ipse laver.
Offert hic mulsum, tu condis melle Falernum,
Et certant vitreo gemmea vasa mero.
Ipse feram limpham ligno testave petitam,
Unde manus unctas unctaue labra lavent.*²⁶

Aqui temos uma prova — e por isso dou o exemplo — da poesia “lexicográfica” ou “lexicografia versificada”,²⁷ que não é muito rara: escrevem-se versos para empregar palavras assinaladas como raras pelos glossógrafos. Semelhantes jogos verbais são apreciados na literatura grega, desde o fim do século IV a. C.²⁸

O desenvolvimento deste, como o de cada grupo de metáforas, apresenta duas fases. Na primeira, o patrimônio tradicional é adotado meca-

23. “O vosso discurso seja sempre temperado com sal.” (T. da R.)

24. “Iguaria agreste.” (T. da R.)

25. “Pasto luminoso.” (T. da R.)

26. “O rico traz gengibre e píetro, cinamomo e costo; um traz pimenta, o outro resina, um terceiro, mais generoso, rabaça. Este oferece vinho comum misturado com mel; tu misturas mel ao vinho de Falerno, e vasos ornados de pedras preciosas disputam com vinhos claros como cristal. Por mim, trarei uma água colhida num tarro de madeira ou numa vasilha de barro onde possam lavar as mãos e os lábios engordurados.” (T. da R.)

27. Ernst Schulz, *Corona qucrnea*, 223.

28. Christ-Schmid, II, 1, (1920), 116, A. 3. Leônidas de Tarento e Licofrônio são nomes dignos de nota.

nicamente ou enriquecido apenas pela acumulação aditiva. Mas, desde o século XII, desdobra-se dialeticamente. Tomemos como exemplo o leite, indispensável, entre pagãos e cristãos, como alimento espiritual. Observando-o com mais cuidado, êle “decompõe-se”, como diz Alano de Lille (PL, 210, 240 B), em três substâncias: líquido aquoso (*serum*), queijo e manteiga. Ora, na Bíblia, a doutrina sagrada (*sacra doctrina*) é “elegantemente” comparada com o leite. Isso é uma referência ao triplo sentido das Escrituras: histórico, alegórico e tropológico. O líquido aquoso representa a história: a substância de ambos é comum, o gosto é fraco.²⁹ O queijo (a alegoria) é um alimento sólido, substancioso. Mas a manteiga da tropologia sabe mais docemente ao “paladar do espírito” (*palatum mentis*). A separação teológica do leite encontra o seu termo em São Francisco de Sales: *si la charité est un lait, la dévotion en est la crème* (Introduction à la Vie Dévote, I, c. 2).

O metaforismo alimentar foi largamente cultivado por Dante.³⁰ O *Convívio* é um banquete para todos os que têm fome de saber, o “pão dos anjos”. Aliás o próprio Dante não se senta à “bem-aventurada mesa” mas recolhe as migalhas que dela caem (I, 1, 6-10). Ele serve à mesa canções, cujo comentário é apresentado como pão de centeio (*João*, 6, 13). Não acompanharemos, porém, esse gênero de metáforas por mais tempo na obra de Dante.

4. METAFORAS DE PARTES DO CORPO

Como vimos, Alano refere-se a *paladar do espírito*. Isso também é fruto serôdio de uma longa tradição metafórica.

Em linguagem figurada, um tanto atrevida, diz Platão que o método dialético eleva suavemente o “olho da alma enterrada na lama da barbaria” (*Resp.* 533 d). Desde então o “olho da alma” se tornou metáfora estimada, que encontramos tanto nos escritores pagãos³¹ como nos eclesiásticos. Nesse emprego a faculdade física de ver é trasladada para a inteligência. O sentido externo é coordenado com o interno.³² Aos olhos associam-se os ouvidos do espírito. Paulino de Nola escreve:

*Ergo oculos mentis Christo rescremus et aures.*³³

29. Assim apreciava a Idade Média a história.

30. Válder Naumann colecionou na RF, 1940, 13-36, *Hunger und Durst als Metaphern bei Dante*.

31. Por exemplo, Cícero, *Orator*, 29, 201; Luciano (Jacobitz I, 239).

32. Sistemáticamente em Orígenes. Cf. H. U. v. Balthasar, *Origenes. Ein Aufbau aus seinen Werken*, 1938, 319-80.

33. “Abramos, pois, a Cristo os olhos e os ouvidos do espírito.” (T. da R.) *Carmina*, 31, 226. — *Aures mentis* já em Juvenco, II, como interpretação explicativa de Mt. 13, 9. Jerônimo emprega a mesma expressão na explicação da Bíblia e, depois dele, Gregório o Grande. Agostinho também conhece os “ouvidos do coração” (*Conf.* 1, 5 e IV 27), como ainda a liturgia (*aures praecordiorum* na prece pelos catecúmenos na Sexta-feira Santa) e os *spirituale* (*Conf.* IX, 3, 6) e outros. Tornamos a encontrar o “ouvido do coração” no prólogo da *Regra de São Bento*.

Seguem-se, depois dos olhos e ouvidos, as demais partes do corpo. Os escritores cristãos ligam-se às metáforas israelitas. O Antigo Testamento oferecia *praeputium cordis* (*Deut.* 10, 16; *Prov.* 44), que Paulo adotou com a sua frase “circuncisão do coração” (*Rom.* 2, 25-29). Semelhantemente transpõe Pedro a expressão mosaica “lombos cingidos” (*Êxodo* 12, 11): *succincti lumbus mentis vestrae* (*I Pedro*, I, 13). Metáforas semelhantes são correntes no fim da Antiguidade e na Idade Média. São características de Agostinho as metáforas que violentam o conceito: “a mão de minha língua” (*Conf.* V, 1), “a mão do coração” (*ib.* X, 12), “a cabeça da alma” (*ib.* X, 7). A alma espoja-se para cá e para lá “sobre as costas, sobre os lados e sobre o ventre”. (*ib.* VI, 16, 26). Prudêncio introduz o “ventre do coração”; Aldelmo a “vulva da graça regenerante”, o “pescoço do espírito”, os “flancos do intestino”. O “olho do coração” e a “testa do espírito” encontramos na poesia carolíngia, “o pé do espírito” em Guigo, o “estômago do espírito” em Alano e em Pedro o Venerável. Geoffroi de Breteuil chega a dizer: “Depois de beber tudo isso devotamente e suficientemente, ainda sentia fome de outras cousas o ventre de meu espírito.”³⁴ Dante também emprega esse tipo de metaforismo: “as costas de nosso juízo”, *spatulae nostri iudicii* (*VE*, I, 6, 3). Também fala em *oculi mentis* (*Mon.* II, 1, 3); *occhi della ragione* (*Conv.* I, 4, 3). *dell'anima* (*Conv.* II, 15, 7); e, finalmente, *l'agute luci de lo'ntelletto* (*Purg.* 18, 16).

O campo é imensurável e não foi explorado. Só com exemplos da patrística, poder-se-ia encher um volume. A nossa tarefa aqui, e em qualquer outra parte, é indicar e sugerir, não esgotar a matéria. Desejo apresentar apenas algumas metáforas, fáceis de reter, de partes do corpo. Na apócrifa *Oratio Manassae*, que deve ter sido composta³⁵ por volta de 70 d. C., e se acha no anexo à *Vulgata*, lê-se *et nunc flecto genua cordis mei*.³⁶ A *I carta* de Clemente, cap. 57, adotou-o, pelo que o editor observou que a locução se encontra repetidamente nos Padres da Igreja e nos concílios.³⁷ Passou igualmente à liturgia,³⁸ gravando-se na memória da Igreja, como ocorre também na poesia medieval.³⁹ Aliás, a metáfora “joelhos do coração”, como tantas outras fórmulas enfáticas da Antiguidade, exerceu forte influência, mesmo no protestantismo, tão versado na Bíblia. Heinrich

34. Prudêncio, *Apoth* 583. Ver ainda adiante, pág. 150, nota. — Aldelmo (Ehwald), 260, 19; 477, 13; 243, 19; *Carolingio: Poetae*, I, 413, 30 e 455, 151; Guigo, (*Meditationes*, Wilmart, 1936) 155; Alano, *SP* II, 491; Pedro o Venerável, *PL* 189, 1009 C; Geoffroi de Breteuil, *Fons Philosophiae*, estr. 195.

35. Bousset, *Die Religion des Judentums im Späthellenistischen Zeitalter*,² 1926, 32 A. 2.

36. “E agora curvo o joelho do meu coração.” (T. da R.).

37. F. X. Funk, *Patres Apostolici*, I, 1901, pág. 172.

38. Cf. na *Postcommunio* da missa votiva *pro reddendis gratiis*.

39. *Poetae*, IV, 765, 86 (onde o comentador não reconheceu a origem).

von Kleist empregou-a na *Penthesilea* (v. 2800) e numa carta a Goethe (24 de janeiro de 1808).

A moderna psicologia do estilo considera, talvez, "barroca" toda esta classe de metáforas. Nesse caso, podemos dizer que o barroco literário é tão velho quanto a Bíblia e chega até Heinrich von Kleist.

5. METAFORAS TEATRAIS

Lemos na obra da velhice de Platão, *As Leis*: "Consideremos cada um de nós, representantes das criaturas vivas, como um fantoche de origem divina, fabricado pelos deuses, seja apenas como brinquedo, seja com qualquer intenção mais séria" (Livro I, 644 de). Em outra passagem: "O homem é apenas um brinquedo nas mãos de Deus, e isso, na verdade, é precisamente o melhor para ele" (Livro VII, 803 c). No *Fílebo* (50 b) fala Platão da "tragédia e comédia da vida". Nestes profundos pensamentos, que em Platão ainda têm o encanto da criação, acha-se o germe da representação do mundo como um teatro, em que os homens, movidos por Deus, desempenham os seus papéis. Nas dissertações filosóficas populares ("diatribes") dos cínicos, a comparação do homem com um ator torna-se um chavão.⁴⁰ Horácio (*Sat.* II, 7, 82) vê no homem um fantoche. O conceito *mimus vitae* tornou-se proverbial.

Escreve Sêneca (*Ep.* 80, 7): *hic humanae vitae mimus, qui nobis partes, quas male agamus, adsignat*.⁴¹ Encontramos também semelhantes idéias no cristianismo primitivo. Paulo (*I Cor.*, 4, 9) diz dos apóstolos que eles foram destinados por Deus à morte como espetáculo (*θεάτρον*) para o mundo, anjos e homens. Alude-se aqui, não ao palco, mas ao circo romano. Encontramos uma representação afim em Clemente de Alexandria: "Pois de Sião sairá a lei, e a palavra do Senhor, de Jerusalém, a palavra celeste, o verdadeiro combatente que na luta, no teatro do mundo inteiro, alcançará a coroa da vitória" (*Discurso Monitório aos Pagãos*, I, 1, 3 = *Clemens Schriften*, traduzido por Stählin, I, 1934, 73). Aqui o cosmo é visto como palco. Em Agostinho (*Enarr. ad. Ps.* 127) lemos: "Aqui na terra é como se os filhos dissessem aos pais: ora bem, pensai em vossa partida daqui; nós também queremos representar a nossa comédia! Pois nada mais do que uma comédia do gênero humano é toda esta vida, que nos leva de tentação em tentação". O contemporâneo pagão de Agostinho, o egípcio Paladas, exprime o mesmo pensamento com diversa agudeza ética, num bem formado epigrama (*A. P. X.*, 72):

Σκηνή πᾶς ὁ βίος καὶ παίγνιον. ἢ μάθε παῖζεν
Τὴν σπουδὴν μεταθείς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας.⁴²

40. Rudolf Helm, *Lukian und Menipp*, 1906.

41. "Esta farsa da vida humana, que nos atribui papéis que desempenhamos mal." (T. da R.)

42. "A vida toda é palco e comédia; aprende, pois, a representar, deixando de lado a gravidade, ou sofre as dores." (T. da R.)

Vemos que a metáfora do “teatro do mundo”, como tantas outras, chega à Idade Média, procedendo tanto da Antiguidade pagã como dos escritores cristãos. Ambas as fontes mesclaram-se no fim da Antiguidade. Quando Boécio diz *haec vitae scena*, afina Sêneca no mesmo tom, e também Cícero (*cum in vita, tum in scaena*;⁴³ *Cato maior*, 18, 65). E ceca na poesia latina do princípio da Idade Média: *secli huius in scena*⁴⁴ (*Carm. Cant.*, pág. 97, V. 15). Nessa época, todavia, a comparação é rara. Mas no século XII foi renovada por um dos espíritos dominantes do tempo: João de Salisbury. Em sua obra principal, *Policraticus* (Webb, I, 190), publicada em 1159, cita ele de Petrónio (§ 80):

*Grex agit in scena, mimum, pater ille vocatur,
Filius hic, nomen divitis ille tenet;
Mox ubi ridendas inclusit pagina partes,
Vera redit facies, dissimulata perit.*⁴⁵

A moral do texto é: “toma para ti a lição do ator, de que a pompa exterior é aparência vã e, depois de representada a peça, as personagens voltam ao seu verdadeiro aspecto”. Que faz, porém, desses versos o filósofo e humanista medieval? Ajunta-lhe imediatamente um capítulo, que intitula *De mundana comedia vel tragedia*. O velho e gasto símile do ator torna-se, então, uma tribuna para ampla crítica do tempo. Já, explica o nosso autor, chamava a vida serviço de guerra.⁴⁶ Se ele tivesse previsto o nosso tempo, teria dito: *comedia est vita hominis super terram*. Pois cada qual esquece o seu napol e representa o de outrem. João quer deixar em dúvida se a vida deve ser denominada comédia ou tragédia, se ao menos se lhe concede *quod fere totus mundus iuxta Petronium exerceat histrionem*.⁴⁷ A cena dessa imensa tragédia ou comédia é o globo terrestre inteiro. No capítulo seguinte, louvam-se as virtudes. Com Deus e os anjos elas contemplam, da eternidade, a agitação tragicômica no palco do mundo. João renovou a velha metáfora, desenvolvendo-a extensamente (estende-se ela por mais de dois capítulos). Reuniu, além disso, num conceito global os seus elementos significativos, antes isolados. Fornece-lhe o ponto de partida a trivialidade moral, repetida de Petrónio. Pela confrontação com o dito de Jó, obtém a primeira ampliação do horizonte.

43. “Enquanto o homem vive, está num palco.” (T. da R.)

44. “No palco deste século.” (T. da R.)

45. “A multidão representa num palco: dá-se a um o nome de pai, outro chama-se filho, e há quem atenda pelo nome de rico. Logo depois, ao encerrar-se a página sobre esses papéis ridículos, volta o verdadeiro rosto, desaparece o simulado.” (T. da R.)

46. Na *Vulgata*, Jó, VII, 1: *Militia est vita hominis super terram*. De outra forma em Lutero.

47. “Que quase todo o mundo, conforme Petrónio, faz de ator.” (T. da R.) Pretende-se recuperar nessa passagem um fragmento de Petrónio. Mas sem dúvida tem razão Buecheler (grande edição de Petrónio, 1862, pág. 95), quando diz que a passagem foi redigida livremente por João, na base dos citados versos de Petrónio.

A idéia aprofunda-se com a momentosa questão: tragédia ou comédia? Alarga-se ainda mais com a extensão do palco a todo o globo terrestre. Finalmente nova — e última ampliação: da terra ao céu, onde estão sentados os espectadores da representação terrena: Deus e as virtudes. A *scena vitae* transformou-se num *Theatrum mundi*. O pensamento de que Deus reúne os homens virtuosos em volta de si deve provir do *Sonho de Cipião* de Cícero, obra, aliás, que as explicações de João, no capítulo IX., trazem à memória, embora não exista naquela mesma obra a mais leve alusão ao teatro do mundo. Mas a harmonização da doutrina cristã com a sabedoria ciceroniana caracteriza aquele humanismo cristão, que floresceu ao norte da Europa, no século XII.

Conforme testemunham os catálogos de bibliotecas, durante toda a Idade Média o *Policraticus* teve grande divulgação. Mesmo em tempos posteriores, foi muito lido. Conhecemos edições impressas de 1476, 1513 (uma em Paris, outra em Lião), 1595, 1622, 1639, 1664 e 1677. Quando, nos séculos XVI e XVII, reapareceu a metáfora do *theatrum mundi*, para isso deve ter concorrido, principalmente, a popularidade do *Policraticus*.

Examinemos a Europa do século XVI. Começando na Alemanha, tomamos com Lutero. Conforme expõe Erich Seeberg (*Grundzüge der Theologie Luthers*, 1940, 179), Lutero usa, com “audácia inaudita”, a expressão “comédia de Deus” (*Spiel Gottes*) para o que acontece na justificação. Para Lutero toda a história profana é uma “comédia de fantoches de Deus”. Só vemos em ação na história “larvas” de Deus, isto é, heróis como Alexandre ou Aníbal... Seeberg tenta filiar essas imagens ao mestre Eckhart. Elas pertencem, porém, ao patrimônio comum da tradição.

Passemos à França. É o ano de 1564. A corte festeja o carnaval em Fontainebleau, onde é representada uma comédia.

E assim começa o epílogo, de autoria de Ronsard:

*Ici la Comédie apparaît un exemple
Où chacun de son fait les actions contemple:
Le monde est un théâtre, et les hommes acteurs.
La Fortune qui est maîtresse de la scène
Apprête les habits, et de la vie humaine
Les cieux et les destins en sont les spectateurs.*

Eis aí *theatrum mundi*, em que os homens são atores, a Fortuna é ensaiadora e o céu é espectador.

Vamos à Inglaterra de 1599. Em Londres acaba de ser aberto o *Globe Theatre*. Colocou-se no novo edifício a divisa *Totus mundus agit histrionem*. Uma das primeiras obras nele representadas é o *As you like it* de Shakespeare. Nessa obra, encontra-se (II, 7) o famoso discurso de Jaques, que compara o mundo com um palco (*All the world's a stage*)

e as sete idades da vida com os sete atos da vida humana. Observa, a respeito, o novo editor G. B. Harris (no Penguin Shakespeare, 1937): *This is Shakespeare's little essay on the motto of the new Globe Theatre which the company had just occupied*. E de onde vem essa divisa? Não é de Petrônio, como se poderia interpretar, mas do *Policraticus*; apenas, onde nele se lê *exerceat*, foi substituído por *agit*. Quem inscreveu essa divisa, conhecia, pois, o *Policraticus*, que, em 1595 acabava de reaparecer. O *Globe Theatre* estava, assim, sob o signo dos humanistas ingleses medievais.

Vamos à Espanha, no século XVII. Dom Quixote (capítulo XII da II parte) demonstra ao seu escudeiro a semelhança do espetáculo teatral com a vida humana. Quando acaba a peça e são despidos os trajes do palco, todos os atores ficam iguais. “Excelente comparação” — replicou Sancho — “mas, sem dúvida, não é tão nova, que não a tenha eu ouvido já muitas e várias vezes”. Diverte-se, pois, Cervantes com um chavão literário. Motejo espirituoso, indireto, de um ornamento estilístico em moda: essa é a primeira forma em que nos aparece na Espanha a metáfora teatral no século XVII — no país e no tempo em que o gênio de Calderón percorrerá a sua brilhante carreira. Com razão advertiu Vossler que a comparação da vida humana com um palco era um lugar-comum na Espanha do século de ouro.

No *Criticón* (1651 e segs.) de Baltasar Gracián, já o capítulo II se chama *El gran teatro del Universo*. Aqui, todavia, não se trata de teatro, mas da Natureza como cena da vida (o cosmo em exibição). Antes de tudo se deve citar Calderón. É um espírito da mais fina cultura e de vasta educação literária. Um virtuose, se quiserem; mas um virtuose que era ao mesmo tempo uma criança e um gênio; um artista animado de fé profunda. O *theatrum mundi* é elemento básico de seu tesouro de idéias, mas, de qualquer modo, capaz de riquíssimas variações de sentido. Na peça mais conhecida de Calderón, *La vida es sueño*, refere-se o príncipe encarcerado ao teatro do mundo, fala em sonho e quer dar a entender com isso — ele, o prisioneiro — o vasto mundo da realidade (Keil, I, 16 b):

*Salga a la anchurosa plaza
Del gran teatro del mundo
Este valor sin segundo...*

A obra completa de Calderón tem a dimensão de um teatro do mundo, na qual as personagens desempenham seus papéis ante um fundo cósmico (Keil, I, 19 a):

*El dosel de la jura, reducido
A segunda intención, a horror segundo,
Teatro funcsto es, donde importuna
Representa tragedias la fortuna.*

Aqui e em outras partes o destino ocasionalmente assume o papel de ensaiador. Calderón, com a sua cintilante dicção, emprestou brilho novo ao emprego tradicional da metáfora.⁴⁸

Na essência, porém, ela é outra. Calderón é o primeiro poeta que faz do *theatrum mundi*, dirigido por Deus, objeto de um drama sacro. O profundo pensamento que Platão esboçou e se acha como perdido, no enorme acervo de sua obra; que depois passou de teológico a antropológico⁴⁹ — trivializando-se, moralmente — experimenta, na Espanha católica do século XVII, uma luminosa palingenesia. A metáfora teatral, nutrida pela tradição antiga e medieval, volta ao teatro vivo e torna-se forma de expressão de um conceito teocêntrico da vida humana, que nem o teatro inglês nem o francês conhecem.

Sigamos esse encadeamento, que abre largas perspectivas européas.

A forma de uma composição, que pretende representar a existência humana em suas relações com o Universo, só pode ser o drama. Mas, naturalmente, não a tragédia classicista dos franceses ou dos alemães. Esta forma clássica de drama, nascida com a Renascença e o Humanismo, é antropocêntrica. Liberta o homem do cosmo e das potências religiosas, para encerrá-lo na sublime solidão do espaço moral. As figuras trágicas de Racine e Goethe são postas diante de decisões. A realidade, com a qual têm de haver-se, é o jogo das faculdades da alma. A grandeza e o limite da tragédia clássica estão no seu enquadramento na esfera psicológica. Nunca é rompido o círculo dessa lei severa. O herói trágico só pode despedaçar-se contra essa lei. Não pode conciliá-la com o destino. Mas esta tragédia brota artificialmente no solo da tradição européia. Ela nasceu da equivocada erudição escolar dos humanistas, cuja ambição impossível era lançar uma ponte sobre o espaço milenar que separa Péricles de Luís XIV: o próprio Goethe teve de quebrar essa forma, ao criar o seu poema universal, o *Fausto*.

O drama teocêntrico da Idade Média e do século de ouro da Espanha foi renovado, em nosso tempo, por Hofmannsthal. Uma moralidade inglesa do século XV constitui o ponto de partida do seu *Jedermann* (1911), "drama da morte de um homem rico". Aqui aparecem Deus, anjos e diabos. Misturam-se figuras alegóricas, como a Morte e a Fé. É a personagem, em torno da qual gira toda a peça, não é um herói, que tenha nome, mas o anônimo *Jedermann* ("Todo o mundo"): o homem

48. Cp. ainda Keil, I, 124 a; IV, 445 a.

49. Também em La Bruyère (*De la cour* n° 99). No século XVIII em Diderot (adiante, suplemento XXV). — Mais provas: Apuleio, *De mundo*, c. 27, Tomás pág. 164, 2 (*Marionetten*) = Ps. Arist. *πρὶ κόσμου*; Tertuliano, *De spectaculis*, c. 30 (A presença de Cristo e o juízo final como *spectaculum*); Agostinho, *Carta* 73 (Goldbacher, pág. 274); Lampert de Hersfeld (Holder — Egger, pág. 240); João Saresberienese, *Entheticus*, ed. Petersen, pág. 53; sonetos 14 e 15 de Campanella (*Poesie*, ed. Gentile, 1938, pág. 37 e segs.); Sir Henry Wotton, poesia *De Morte*; Sir Th. Browne, *Religio Medici*, part first, sect. 41.

emaranhado nas coisas terrenas e posto perante o tribunal de Deus. Essa peça foi representada em Salzburgo, na praça da Catedral. Com o *Jedermann*, Hofmannsthal reconstituía uma Idade Média à margem do tempo e enveredava no caminho do drama metafísico. Prosseguindo nessa rota, devia encontrar Calderón. Desse encontro nasceu, em 1921, *Das Grosse Salzburger Welttheater*. Seguem-se-lhe, inspirados igualmente em Calderón, *Der Turm* (1925) e *Semíramis* (1933, publicado como fragmento do espólio). Estas obras não constituem uma espécie de “adaptação” de dramas de Calderón, mas criações novas da “fantasia integrante”. A força criadora foi o anseio afetivo de renovar, na obra poética, o vínculo espiritual europeu rompido pelas catástrofes. Deu-se a concepção pelo contacto com a matéria afim desse vínculo. Isso foi possível pelo conceito de que todos os elementos formados do espírito podem tornar a ser matéria para nova estrutura: “com a produção de uma época nada está propriamente feito; só agora é que se tem de fazer alguma coisa”. O superior sempre se forma pela integração. “Para tudo o que é superior é mister a síntese. O homem superior encerra vários homens. A verdadeira obra poética, para ser produzida, exige vários poetas num só poeta”. Hofmannsthal sentia-se herdeiro da tradição habsburguiana, cujos centros, no século XVII, eram Madrid e Viena. A poesia do século de ouro espanhol não sofreu o influxo dos sistemas literários da França e da Itália. Ela bebeu, artística e ideologicamente, na fonte abundante e inexaurível de uma tradição que nunca rompera com a Idade Média. Guardava a substância do Ocidente cristão. Via na história um “arquivo dos tempos”, em que os povos de todas as épocas e lugares tinham consignado as suas recordações. Os reis e heróis, os mártires e camponeses são atores no grande paleo do mundo. Potências sobrenaturais intervêm na história. Tudo é dominado pelo encadeamento da graça e da soberania de Deus.

Calderón criava e produzia num mundo em que a estrutura monárquica e feudal ainda parecia firme, inabalável até. A incipiente decadência do Estado e do povo ocultava-se na pompa da dinastia e da Igreja. A situação histórica de Hofmannsthal é precisamente o contrário. Ele nascera num mundo decomposto, materialista e relativista. Como homem, assistiria à sua dissolução até ao fim catastrófico. A tarefa — quase sobre-humana — era “descer até à raiz permanente das cousas: tirar força curativa dos tesouros soterrados da tradição; reerguer enfim as imagens de um mundo restaurado. Convencera-se profundamente de que “a vida só é possível com vínculos válidos”. Purificar e glorificar esses vínculos — eis a sua incumbência, a sua dolorosa e árdua missão no tempo: vínculo do homem e da mulher no casamento; vínculo entre o povo e o governo no Estado; vínculo entre o homem e Deus no tempo e na eternidade. Nesse caminho a sabedoria da Ásia⁵⁰ só podia ser um

50. Em *Semíramis*.

estágio e um símbolo — não, porém, pátria e solução, que só se podiam achar na revelação provida do Ocidente e do Oriente: no cristianismo. Era o caminho que se abria diante dele por vários motivos: a tradição do povo e da terra, a sua estrutura intelectual neoplatônica, um chamamento secreto a que devia obedecer. Querendo Hofmannsthal ligar o seu teatro cristão a uma grande corrente, só podia ser à de Calderón.

Hofmannsthal não tomou à Idade Média e ao teatro espanhol a cor histórica local, mas àquela mitologia européia independente de época, que nos revelou. “Existe certa mitologia européia independente da época: nomes, conceitos, formas, a que se ligam um sentido superior, forças personificadas de ordem moral ou mítica. Esse estrelado céu mitológico estende-se sobre toda a Europa antiga”. Aos olhos de Hofmannsthal, todavia, o recurso a essa Europa antiga era um processo que ia muito além da poesia e do teatro. Era apenas uma imagem interior de um enorme processo histórico que Hofmannsthal via chegar: “uma reação interior contra a revolução espiritual do século XVI, que costumamos denominar em dois de seus aspectos, Renascença e Reforma...”⁵¹

51. Aditamento à pág. 143. Conforme H. Rahner (*Bíblia*, 22, 1941, 296), a “doutrina atribuída a Ambrósio e ultimamente radicada na psicologia origeneana, do ventre como fundamento do coração”, é formada segundo o *Evangelho de João*, 7, 38. Agostinho: *Venter interioris hominis conscientia cordis est* — “O ventre do homem interior é a consciência do coração.” (T. da R.) (PL 35, 1643 CD.)

POESIA E RETÓRICA

1. Poética antiga. — 2. Poesia e prosa. — 3. Sistema do estilo medieval. — 4. A oração laudatória forense e oficial na poesia da Idade Média. — 5. Os *topoi* do inexprimível. — 6. Exageração. — 7. Elogio dos contemporâneos.

O TRATADO de Dante sobre a poesia em língua vulgar intitula-se *De Vulgari Eloquentia*. É, pois, corrente, ainda pelo ano de 1300, conceber a poesia como uma espécie de eloquência. Não há uma palavra de uso geral, com o significado de poesia. Como devemos interpretar esse fato historicamente?

1. POÉTICA ANTIGA

A moderna “ciência da literatura” até agora ainda não lançou os fundamentos sobre os quais poderia erigir um edifício sólido: uma história da terminologia literária. Que significa o vocábulo “poesia”? Nada indica sobre a substância da coisa, pois é uma denominação formada posteriormente. Em Homero o poeta é o “cantor divino”, entre os romanos chama-se *vates*, adivinho. Toda profecia, porém, está ligada à linguagem rítmica. Daí a possibilidade de se aplicar a expressão *vates* ao caso do poeta. Para o romano, “poetar” era “cantar”. A *Eneida* começa com as palavras:

Arma virumque cano...

Horácio, por sua vez, chama de “canto” a língua empregada em suas sátiras, que se aproxima da língua corrente (*Sat.* II, 3, 4). Não havia outro termo. O grego *ποιεῖν* significa “fazer”, no sentido de “preparar”, “fabricar”. Em Heródoto se acha *ποίημα* (“o feito”) por obras de ouro, *ποίησις* (“o fazer”) por preparação do vinho. Sobre o uso do idioma ensina Platão: “Toda fabricação de coisas é *poiesis*. Poetar está para o conjunto como uma parte está para o todo. Chamam-se “poetas” aqueles a quem coube esta pequena parte da *poiesis*” (*Symp.*, 205 c.). O poeta é, pois, ao mesmo tempo, “aquele que faz”, *κατ’ἔργον*. Isso, porém, é aceção posterior. Nos tempos mais antigos, o poeta recitava sua obra. Os aedos declamavam poesias de outros. Em sentido estrito, estes prepara-

dores de textos são chamados “fazedores”. ποιητής designava o “autor da obra” e corresponde à idéia de “compositor”, em contraposição ao músico “executante”.¹ Em Isócrates πεποιημένος quer dizer “artístico”; e o autor de discursos escritos ὡς ποιητής. Quem traduz ποίησιν por “criação”, introduz algo estranho no conceito grego: a doutrina judaico-cristã da criação. Quando chamamos a um poeta de criador, estamos empregando uma metáfora teológica. As palavras gregas *poesia* e *poeta* têm significação tecnológica e de modo algum metafísica ou religiosa. No entanto, nenhum povo sentiu com mais intensidade do que os gregos o caráter divino na poesia. Esse elemento divino — justamente por ser divino — é um ser, fora e acima do homem, que, como musa, como deus, como delírio divino nele irrompe e o domina. A poesia recebe a sua dignidade metafísica, não da subjetividade do poeta, mas de uma instância sobre-humana.

O conceito de “fazer”, no sentido de “preparar”, adquire significação fundamental no sistema das ciências de Aristóteles. Ele divide a filosofia em teórica, prática e “poiética”. Na aplicação do sistema por Aristóteles, encontram-se dubiedades, que aqui podem ser omitidas. É importante, entretanto, a distinção das disciplinas práticas e “poiéticas”. A prática relaciona-se com o manuseio humano (na escolástica, *agibilia*) e a “poiética” com o “fazer” (*factibilia*), de onde vem a doutrina das artes úteis e das belas-artes: tecnologia é o que — segundo Aristóteles — denominamos em sentido estrito “poética”. A doutrina aristotélica da arte poética deve ser vista em conexão com todo o seu sistema filosófico: como disciplina paralela da ética, da política, da retórica e da economia. Seguir, em toda a ação e produção do homem, o conteúdo em senso e valor — eis o alvo da investigação universal de Aristóteles.

Platão banira de seu estado ideal filosófico a poesia — salvo algumas exceções insignificantes — porque, segundo sua concepção, ela era pedagogicamente perniciosa. Aliás, tanto mais perniciosa quanto mais “poética” (387 b). Aristóteles a reconduziu, então, ao círculo dos mais altos bens espirituais e reconheceu-lhe valor não somente moral como filosófico. Fundou a poética como uma ciência filosófica da poesia, o que representa ao mesmo tempo o auge e o termo do pensamento grego clássico, e explica também por que, desde o meado do século XVI, a poética aristotélica figura no âmago da discussão sobre a essência da poesia em quaisquer trabalhos filosóficos. Por mais ligado que esteja à época, o livrinho encerra pontos de vista que a todo momento podem recobrar atualidade.

Pouco influenciou ele, sem dúvida, na fase que se seguiu a Aristóteles, fato ligado à grande transformação cultural do helenismo. Da unidade da filosofia separam-se as diferentes ciências isoladas: a gramática, a re-

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

tórica, a filologia, a história da literatura. A filosofia passa dos filósofos para os professores de filosofia e limita-se a desenvolver tradicionais pontos de vista de escola. A escola peripatética associa a poética e a retórica aos escritos lógicos do mestre (ao *Organon*). Mas já depois da morte do segundo chefe da escola, Teofrasto († 287), o peripato caía em decadência, os textos aristotélicos eram inacessíveis e só reapareciam no primeiro século d. C. Com o helenismo, começa uma nova época da teoria poética. Estóicos e epicuristas abrem debate sobre processos artísticos, efeito e missão da poesia. Escassas mostras dos escritos originais nos são acessíveis, mas seu conteúdo conservou-se na *Arte poética* de Horácio. Esta assinala — e nisso aproxima-se da poética de Aristóteles — o auge, e, ao mesmo tempo, o termo de uma evolução. Depois de Horácio, não há mais poesia didática romana sobre poesia, visto que, depois do fim do século I, emudecem todos os “grandes” gêneros da literatura romana: a tragédia com Sêneca, a epopéia com Estácio, Valério Flaco e Sílio, a história com Tácito.² Já no começo da época imperial, passa o ensino da poesia para o domínio da gramática e da métrica, geralmente a ela associada. O conceito da poética como disciplina autônoma perde-se no ocidente, por milênios, e só ressurge, episodicamente, em 1150, com a obra *De Divisione Philosophiae* de Dominicus Gundissalinus, contemporâneo das demais ciências do sistema aristotélico, que o mesmo autor recolhera da tradição islamita³. Como, porém, mesmo através da idade “mais escura”, a poesia latina continuasse, pois encontrou firme apoio na escola e na igreja, foi possível, assim, ensinar arte poética, suas formas métricas, seus gêneros e ornatos: logo, uma poética. E ensinar também uma prosa: portanto, uma elementar “teoria e técnica da literatura”.

2. POESIA E PROSA

Segundo os antigos, a poesia e a prosa não constituem formas de expressão fundamentalmente separadas. Antes entram ambas no conceito superior do “discurso”. Poesia é discurso metrificado. Mas, desde Górgias, com ela rivaliza a prosa artística. Já desde Isócrates se discutiu a questão de saber qual “mais difícil”, a poesia ou a prosa. Desde o ano 100 d. C. introduz-se nas escolas de retórica, como exercício, a transposição da poesia em prosa. Quintiliano recomenda-a aos oradores (X, 5, 4). Agostinho, como estudante, teve de parafrasear uma seção da *Eneida* (*Conf.* I, 17, 27). No fim da Antiguidade romana e grega, bem como na Idade Média bizantina, a paráfrase torna-se uma finalidade em si. Estácio elogia o pai, porque não só explicou os poetas difíceis.

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

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

como também suportou “o mesmo jugo que Homero”, cujos versos reduziu a prosa, “sem ficar atrás num só passo”.

Até agora tem sido pouco observado que grande parte da primitiva poesia cristã continua a antiga paráfrase retórica. Encontramos em primeiro lugar a transposição de livros da Bíblia em versos hexâmetros. Assim procede o espanhol Juvenco (cerca do ano 330) com os *Evangelhos*, o egípcio Nono (século V) com o *Evangelho de João* (em grego), o liguriano Arátor com os *Atos dos Apóstolos*. Com a recitação pública de sua obra na igreja de São Pedro *ad vincula* (*San Pietro in Vincoli*), em Roma, em 544, colheu êle calorosos aplausos. O mesmo processo podia ser aplicado às biografias de santos. A *Vida de São Martinho*, do aquitano Sulpício Severo (cêrca do ano 400), foi metrificada na segunda metade do século V por Paulino de Périgueux, que denominou a sua obra de *translatio* ou *transcripta oratio* (IV, I e V, 873); e por Fortunato no século VI. Nada impedia, além disso, que a metrificação fosse em prosa própria. Foi o que fez o empolado e vaidoso italiano Sedúlio (ativo entre 425 e 450), que ao seu *Carmen Paschale* acrescentou *Opus Paschale*. Essa dupla redação fez escola entre os anglo-saxões (Aldelmo, *De virginitate*; Beda, *Vida de Cutberto*; Alcuíno, *Vida de Willibrord*). Com o humanismo inglês passa a moda à França: Rabano Mauro (*Poesia da Cruz*); Sedúlio Escoto (*De Christiana Vita*). Na Alemanha pertence a este grupo Válder de Espira com a sua *Vida de Cristóforo* (cerca de 990). Por volta de 1050, compõe Onulf de Espira as suas *Rhetorici Colores*, em prosa, e conclui uma refundição em versos com as palavras: *idem idem eidem de eodem*.⁴

Esse é o último exemplo da transposição de estilo que a Idade Média adotara como sucessora da antiga escola de retórica. Mostra-nos que eram considerados como permutáveis o estilo artístico metrificado e o não-metrificado.

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

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

4. “O mesmo (conta) o mesmo ao mesmo (ouvinte) sobre o mesmo (assunto).”

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

3. SISTEMA DO ESTILO MEDIEVAL

Segundo a teoria, a *ars dictaminis* compreendia tanto a prosa como a poesia. As *artes dictandi* costumam expor preliminarmente essa definição, mesmo quando tratam apenas do estilo epistolar em prosa. Firma-se, assim, a concepção de que a poesia e a prosa são duas espécies diferentes do discurso. Como, pois, a Idade Média conhecia dois sistemas poéticos, o da medição de sílabas ou métrico, e o da acentuação ou rítmico, deu-se a divisão da *ars dictaminis* em *dictamina* métrica, rítmica e prosaica. Posteriormente impôs-se, como nova modalidade de estilo, a prosa rimada (*mixtum sive compositum*).⁶ Essa divisão pressupõe também que poesia e prosa são estilos artísticos submetidos a regras, a prosa pelo ritmo, a poesia pelo metro ou mediante ritmo e rima.

A divisão da *ars dictaminis* acarretou a substituição da díada poesia-prosa por uma tríada ou tétrada. Os limites entre poesia e prosa tornam-se cada vez mais indistintos. Agrava-se ainda a confusão pelo fato de que o conceito de “prosa” de modo algum é unívoco. Em sentido mais lato, define-se a prosa como discurso livre (Isidoro, *Et.* I, 38, 1). Possui, porém, diversos graus. A mais qualificada é a forma, que desde Norden vem sendo denominada “prosa artística”. A denominação antiga era *rhetoricus sermo* (em Sedúlio) ou *eloquentiae prosa*. Assim define Isidoro o estilo de Isaías. Enódio usa, para designar a prosa artística, a significativa expressão *fabricata latinitas*. Mas pouco se observou até agora que, ao lado da prosa artística, causa de grande dispêndio de tempo, energia e erudição, havia também uma prosa simples das comunicações objetivas. Já Sêneca recomendava (*Carta* 40, 4) fosse a língua dos filósofos *incomposita et simplex*; Plínio queixa-se (*Ep.* I, 10) de que a premência dos negócios o constrange a enviar cartas sem estilo literário (*inlitteratissimas litteras*). A prosa simples era inevitável, quando havia urgência, e Jerônimo a denominava *subita dictandi audacia*, em contraste com a *elucubrata scribendi diligentia* (*PL* 26, 200). Enódio distingue correspondentemente *sermo simplex* e *sermo artifex*, dizendo também *plana* e *artifex locutio*.⁸ A mesma diferença estabelece Aldelmo (*cursim pedetemptim, non garrulo verbositatis strepitu*).⁹ Torna-se, pois, a linguagem de cunho artístico desde o século V, cada vez

6. Assim chamada por Tomás de Cápua (cerca de 1230). Prosa rimada é a “prosa comum, cujas cláusulas de oração ou *cola*, limitadas pelas pausas da leitura, são rimadas no fim do *colon*” (K. Polheim, *Die latcinische Reimprosa*, 1925, pág. IX). (*Colon*, plural *cola*, palavra grega que significa, em retórica, membro ou cláusula de uma sentença — N. do T.)

7. Corresponde ao grego ἀτελεύτους.

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

9. “Correndo, pé ante pé, sem o estrépito gárrulo da verbosidade.” (T. da R.) Aldelmo, ed. Elwald, 478, 3 e segs. Cp. M. Roger, *L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin*, pág. 295.

mais castigada, de tal modo que, afinal, só a compreendem os eruditos. Quem alimentava a esperança de contar com um vasto público leitor e se via a braços com um assunto extenso, não podia servir-se desse meio, tendo de escolher o *sermo simplex*, aproximado da língua usual. Assim se deve entender uma passagem muito citada do prefácio da *História dos Francos*, de Gregório de Tours. Quando Gregório afirma não haver *grammaticus qui haec aut stilo prosaico aut metrico depingeret versu* (“nenhum literato que descreva estas coisas em prosa artística ou em versos metrificadas”) e ele próprio escreve *inculto effatu* (“incultamente”; modéstia afetada), quer apenas dizer que, na composição de sua obra, se aproximou da linguagem usual¹⁰, em contraste com o retórico latim artístico de seu contemporâneo Fortunato. Um historiador não podia proceder, então, de outro modo. Disso não se deduza “fosse a extensão de seus conhecimentos literários bastante limitada”.¹¹ Traube refere-se à passagem como “grandiosa”, e acrescenta: “Devem-se tais desculpas ao estilo; tais desestimas ou recusas aparentes da gramática não passam de artifícios retóricos”. Gregório chegara ao auge da erudição de seu tempo, e sua queixa, tantas vezes citada, sobre a falta de “gramáticos”, não deve considerar-se, precipitadamente, como um testemunho histórico do obscurecimento da Idade Média. O próprio Fortunato, na dedicatória de seus escritos ao papa Gregório o Grande, julgou de seu dever alegar inexperiência (*imperitia mea*), expressão que substitui as fórmulas usuais de “minha modesta pessoa”, “minha mediocridade”.

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

O emprego de *prosa* para designar poesia recebeu novo campo de aplicação com o invento da seqüência no século VIII. Seqüência, origi-

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

11. Manitius, I, 217.

12. Ensina Wilhelm Meyer: “As linhas da... poesia rítmica são prosa com uma cadência final” (II, 12). Com isso desaparece a manifesta diferença entre a rítmica regular e irregular. Cp. também W. Meyer, II, 183 A.

variamente, é termo técnico musical e significa a melodia artificialmente dilatada, com que foi prolongado o *la* final na *Aleluia* da missa. Punha-se a série de notas (seqüência) sem palavras, sob um texto, “que contava tantas sílabas quantas o trecho correspondente em tons melódicos; esse trecho naturalmente não era poesia métrica nem rítmica, mas simples prosa, e na França era e é como tal designado” (Strecker). O desenvolvimento posterior obedece ao seguinte processo: a princípio, passa-se a dotar a seqüência inteira de um texto; e finalmente, criam-se novas melodias com os respectivos textos. “Como as seqüências eram cantadas por dois meios coros, repetindo o segundo a melodia do primeiro, tornou-se uma característica da nova forma poética a correspondência isossilábica entre duas secções do texto em prosa, pois os dois trechos deviam contar igual número de sílabas. A inovação foi, pois, de extraordinária importância, porque representava uma primeira tentativa de libertação do jugo métrico e rítmico, preceitos acessíveis a poucos.”¹³

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

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

O quadro torna-se, porém, muito mais variado com a introdução do fecho de sentença rítmica na prosa artística. A antiga prosa artística obedecia, para o fecho da sentença, a leis métricas (baseadas na quantidade das sílabas). No fim da Antiguidade, o fecho da sentença passou de métrico para rítmico (acentuado) e era chamado *cursus*. Desde o século VIII, o *cursus* degenerara. No fim do século XI, foi renovado pela cúria papal, em conexão, aliás, com o estilo epistolar de Leão o Grande: daí as denominações *leoninus cursus* e *leonitas*, que também fornecem o nome dos tão populares hexâmetros com rima interior (*versus leonini*).¹⁵ Que do *cursus leoninus* se pudesse chegar à denominação do hexâmetro com rima interior, é mais um fato a confirmar a observação de que na Idade Média facilmente se confundem ou se trocam os termos *poesia* e *prosa*. Significativo testemunho oferece, a respeito, a *Poetria* de João de

13. Karl Strecker, no *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* de Markers-Stammeler, II, 1926/1928, coluna 391 b.

14. Cp. F. Dornseiff em *Zs. f. d. Alttestamentliche Wissenschaft*, 11, 1934, 74.

15. Indicação de Carl Erdmann (*Corona Querneae*, 16 e segs.).

Garlândia, que distingue três estilos poéticos e quatro estilos “modernos” de prosa.¹⁶

Característico do sentimento artístico, não formulado, mas vivo, da Idade Média, é o gosto de unir e cruzar esses estilos. Tal cruzamento já é o *prosimetrum* recebido do fim da Antiguidade (Petrônio, Marciano Capela, Boécio), em que os intermédios em verso devem ser de diferentes medidas (polimétricos). A rima e a prosa cruzam-se na prosa rimada.

Particularmente delicioso é o cruzamento da métrica e da rima no hexâmetro com rima interior, o verso leonino acima mencionado. Exemplo:

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

Esse efeito pode elevar-se a uma espécie de sussurro grandioso no hexâmetro rimado em pareadas, com dupla rima interior, como no poema de Bernardo de Morlas sobre o juízo final e o paraíso:

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

A rítmica e a métrica cruzam-se na chamada “estrofe vagante com *auctoritas*”, união de três versos “vagantes” com mais um verso da mesma rima, geralmente hexâmetro ou pentâmetro clássico. Dou como exemplo uma estrofe de Válder de Châtillon sobre os vícios do clero:

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

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

17. “Como Vênus sobre as demais estrelas, tu te elevas sobre as demais donzelas.” (T. da R.)

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

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

Ocorrem transições entre a métrica e a rítmica.²⁰ Está nesse caso a mescla, tão apreciada na França e na Alemanha dos séculos XI e XIII, de versos em língua vulgar e latim. Todas essas combinações e transições refletem o mesmo sentimento. Não logram dissimular a alegria pueril do jogo e do cromatismo. Essa inclinação para o cruzamento das formas corresponde, quanto ao conteúdo, à tão apreciada mistura, na Idade Média, de gracejo e seriedade, e mesmo, do sagrado com o burlesco.²¹

Compreende-se, do exposto, que a Idade Média não possuía palavra abrangendo ao mesmo tempo a poesia métrica e rítmica. O termo *poesis* não era utilizável, pois na poesia antiga, para nós representada por Lucílio (fr. 339 e segs.), entendia-se por *poesis* uma poesia extensa (*Iliada*, Ênio) e por *poema* uma pequena produção poética.²² Essa terminologia corresponde ao verso final do *Waltharius*:

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

Aliás, *poesis*, *poema*, *poetica*, *poeta* ocorrem pouco na Idade Média, quando a poesia não era reconhecida como arte especial. “Poesia métrica”, “poema métrico”, “metrificar” são assim parafraseados: *metrica facundia*; *metrica dicta*; *textus per dicta poetica scriptus*; *dictum metrico modulamine perscriptum*; *versibus digerere*; *lyrico pede boare*; *poetico cothurno gesta comere*; *metrica amussi* (régua) *depingere*; *metrorum versibus explanare*; *metricare*.²⁴

Fazer versos corresponde a *ponere* (*Poetae*, IV, 357, 30, onde o comentário invoca *reponere* em Horácio, A. P. 120 e em Juvenal, I, 1). O poeta métrico chama-se *versificus metricae artis peritia praeditus*; *dictor*; *positor*; *compositor*.²⁵ Ao lado de *poesis* surge, por volta de 1150, a palavra *poetria*, que sobrevive no inglês *poetry* e na *deutscher Poeterey* de Opitz. Pretendeu-se ver nessa palavra uma nova concepção da poesia. Mas a verdade é muito outra. Em grego “poetisa” é ποιήτρα. Em tal sentido, ocorre a palavra ocasionalmente em Cícero, Ovídio, Pérsio e, pelo menos uma vez, em Marciano Capela (§ 809, Dick pág. 427, 14). Vê-se, a julgar pelo aparato de variantes, que a palavra rara nem sempre foi compreendida, tendo sido tomada por muitos leitores como “poesia”. Assim a emprega Odo de Cluny († 942) em seu poema didático *Occupatio*, verso 1219. O Arquipoeta (por volta de 1160-65) usa-a com

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

21. Ver adiante, Suplemento IV.

22. Ver adiante, Suplemento V.

23. “Esta é a poesia de Valtário. Cristo vos salve.” (T. da R.)

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

25. Aldelmo, 75, 21; *Poetae*, II, 464, 1421; *Poetae*, IV, 78, 1; prefácio ao *Heliland*.

predileção por “poesia” e “poema”. Como terceira significação sobrevém “poética”. A *ars poetica* de Horácio é correntemente denominada “poetria”. Galfrid de Vinsauf, autor da *Poetria nova* (cerca de 1210) quer dizer apenas, com esse título, que propõe uma nova poética. No mesmo sentido costumava-se denominar a *De Inventione* de Cícero *Rhetorica vetus* ou *prima*, ou *prior*; a *Retórica* a Herênio, ao contrário, era denominada *Rhetorica nova* ou *secunda*, ou *posterior*. Não só isso! Encontramos em oposição, na jurisprudência, *Digestum vetus* e *Digestum novum*; no estudo de Aristóteles, *Metaphysica vetus* e *Metaphysica nova*, *Logica vetus* e *Logica nova*.²⁶ Evidentemente há, nessa sistemática paralela, uma alusão aos dois testamentos da Bíblia. Poder-se-ia encontrar a explicação em Isidoro (*Et.* VI, 1, 1): *vetus testamentum ideo dicitur, quia veniente novo cessavit*.²⁷ Além disso ele cita *II Cor.* 5, 7: *vetera transierunt, ecce facta sunt omnia nova*. Precisamente a essas palavras se referem os representantes da “nova poética”: “As coisas velhas já passaram; eis que tudo está feito” — essa era a consciência cultural da época de transição por volta de 1200. Ao lado de *poetria* aparece um vocábulo novo para significar “fazer versos” — *poetari* (também *poetare*).

Prisciano acima-a de antiquada. Encontra-se uma vez em Ausônio (*ineptia poetandi*; Schenkl pág. 121, n.º 1, 6). Na *Ars Versificatoria* de Mateus de Vendôme (composta em cerca de 1170) recomenda-se o emprego de palavras raras (Faral, pág. 163). A essa moda se deve atribuir a volta de *poetari* bem como de *poetria*. Encontramo-lo em Walter Map (*De Nugis Curialium*, James 13, 1 e segs.) Dante usou-o freqüentemente no *De vulgari Eloquentia* e também, uma vez, o amaneirado *poire*.²⁸

4. A ORAÇÃO LAUDATÓRIA FORENSE E OFICIAL NA POESIA DA IDADE MÉDIA

Surge agora a questão de saber se a concepção retórica da poesia podia adotar algo da antiga divisão da *materia artis* em discurso forense, discurso oficial e discurso de gala. Embora as “poéticas” francesas dos séculos XII e XIII muito se tenham emancipado do sistema antigo, este permaneceu acessível nas obras de Cícero, de Sêneca o Antigo e de Quintiliano. Mesmo durante os séculos mais obscuros, não desapareceu inteiramente o interesse pelo discurso forense no país que, na Antiguidade romana e, depois, na “Renascença do século XII”, era o baluarte da jurisprudência, a Itália. Por volta do ano 900, o gramático Eugênio Vulgário, em Nápoles, consagrava à retórica forense vinte hexâmetros

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

27. “Chama-se Velho Testamento, porque perdeu o efeito com o advento do Novo.” (T. da R.) Faral, pág. 181.

28. Na *Segunda Écloga*, verso 97.

(*Poetae*, IV, 426, n.º XXI). Cerca de 1050, Anselmo de Besate falava, em sua *Retorimachia*, da discussão de um caso litigioso fictício. Só na Itália se aliava, então, o estudo do direito com o da gramática e da retórica.²⁹ Consultamos, há pouco, o discurso de gala acadêmico³⁰ de um jurista italiano (proferido provavelmente em 1186). Já na Roma da época imperial, o discurso forense descera à condição de exercício retórico. Figuravam-se casos litigiosos, que nada tinham a ver com a realidade (*controversiae*). Pressupunha-se um direito fingido, uma lei fictícia. A introdução de piratas e mágicos devia realçar o encanto do fantástico. Na escola versavam-se os mesmos temas em forma poética. Algumas dessas peças chegaram até nós.³¹ Na Idade Média esses pleitos simulados eram concebidos como novelas. As *Controversiae* de Sêneca o Antigo são a fonte principal da coleção das *Gesta Romanorum*,³² tão populares na Idade Média. Muitos sobreviveram por mais tempo ainda. Um romance de Mlle. de Scudéry, *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641) baseia-se na *Controversia de archipiratae filia* (I, 6) de Sêneca. Uma novela em versos, que remonta a um discurso escolar (*declamatio*) de Quintiliano, é o *Mathematicus* (*Astrólogo*), que se encontra entre as obras de Hildeberto.³³ Desde o tempo de Nero, o discurso oficial passa por transformação semelhante à do discurso forense, tornando-se deliberativo fictício (*suasoria* ou *deliberativa*).³⁴ Questão de interesse geral é saber se devemos casar.³⁵ Na Idade Média, sob a alegação da maldade das mulheres, prevalece a resposta negativa, daí resultando um discurso persuasivo (*dissuasio*). Um destes (*Dissuasio Valerii ad Rufinum philosophum ne uxorem ducat*), que se encontra na colorida coleção de anedotas de Walter Map *Recreios dos Cortesãos* (*De Nugis Curialium*, cerca de 1190), circulava também separadamente e era muito popular; possuímos cinco comentários escolásticos sobre ele.

O discurso de gala influiu com muito mais vigor sobre a poesia medieval. Seu objetivo principal é o elogio. A parte respectiva da retórica

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

30. Por Hermann Kantorowicz no *Journal of the Warburg Institute*, II (1938-39), 22 e segs.

31. Por exemplo. *Anthologia latina* n.º 21, n.º 198. Dracôncio, *Romulea*, 5.

32. Ludwig Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, II^o, 205.

33. Segundo Bliemetzrieder, *Adelard von Bath* (1935), 224 e segs., o autor seria Bernardo Silvestre. Assim também julga Faral, em *Studi med.*, 1936, 77. Encontra-se outro discurso forense metrificado em PL, 171, 1400 B e segs. (segundo Hauréau, pertencente a Serlo de Wilton).

34. Ver Cap. IV, § 3.

35. Dessa questão já trata a filosofia popular estoica (Hiérocles, Dion, Crisóstomo e outros), cujos argumentos adotou Jerônimo em sua obra *Adversus Jovinianum*. Cp. P. de Labriolle, *Histoire de la Littérature Latine Chrétienne*,² 1924, 847 e segs. Aos escritos de Jerônimo e de Walter Map alude Chaucer (*The Wife of Bath*, prólogo, 671 e segs.). A obra misogínica mais extensa da Idade Média são as *Lamentationes Matheoli* (século XIII); cp. Gröber, *Grundriss*, II, 431. O debate sobre a mulher e o casamento é tema principal do *Tiers livre* de Rabelais (cp. Jcrgc Lote, *La Vie et l'Oeuvre de François Babelais*, 1938, 140 e segs.).

foi sistematicamente desenvolvida no último período da sofística. Como objetos de elogio, conheceu essa época deuses, homens, países, cidades, animais, plantas (loureiro, oliveira, rosa), estações do ano, virtudes, artes e profissões. A simples enumeração já deixa entrever quão de perto se tocavam a poesia e a retórica laudatória. Um dos mais importantes autores didáticos de retórica, Hermógenes de Tarso (nascido em 161 d. C.), definia a poesia como panegírico e acrescentava que ela é "o mais panegírico de todos os *logoi*" (ed. Rabe, 389, 7). Embora Isidoro condenasse o estilo panegírico como invenção do leviano e mentiroso povo grego (*Et.* VI, 8, 7), já em seu tempo e através de toda a Idade Média havia grande procura de poesias laudatórias aos grandes, seculares e eclesiásticos. Na sociedade da corte merovíngia, Fortunato queimava incenso em seus versos a condes, duques e príncipes. Reclamavam também esse tributo os carolíngios e, mais tarde, todos os príncipes, arcebispos, bispos e abades.

Os poetas carolíngios conheciam a palavra *panegyricus*.³⁶

*Materie fandi series panegyrica abundat.*³⁷

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

*Dum tibi, dulcis homo, breviter panegerica promo,
Conlige nobiscum vernos flores et hibiscum.*³⁸

Mas, com muito maior frequência aparece em latim: *laus*, *laudes*, *praeconia*, já na poesia pagã do fim da Antiguidade. Na leitura da poesia medieval, o crítico deve atentar-se a palavra *laus* é usada em sentido geral ou no sentido da técnica retórico-poética. O último é o caso, por exemplo, na *Laus temporum quattuor* e na *Laus omnium mensuum* (Buecheler-Riese, *Anthologia latina*, nº 116 e 117), mas também na poesia didática gramatical de Esmaragdo: (*Poetae*, I, 615, XV):

*Partibus inferior iacet interiectio cunctis.
Ultima namque sedet et sine laude manet.*³⁹

36. Aparece também como *panagericus* e *panegericus*.

37. "O gênero panegírico abunda em assuntos." (T. da R.) (*Poetae*, III, 628, 427.)

38. "Enquanto, homem querido, te faço um breve panegírico, vem colher comigo as flores da primavera e o hibisco." (T. da R.)

39. "Triste é o destino da interjeição, pois ocupa o lugar mais baixo entre todas as partes da oração e ninguém a louva." (T. da R.) — Na passagem do latim para o francês, desapareceu a penúltima sílaba dos proparoxítonos. Mallarmé ficou tão impressionado com isso, que escreveu um poema em prosa sobre a morte da "Penúltima" (*Le lémon de l'analogie em Divagation*). Assim conclui: *Je m'enfuis, bisarre, personne ondamné à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième*. A gramática também conhece tragédias.

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

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

Para bem compreender esse trecho, é preciso lembrar que, no caso do panegírico de homens, a técnica (*formula laudis*) prescrevia a gloriosa exaltação dos antepassados e dos feitos da juventude e da idade viril. Deviam, pois, ser tomados em consideração três espaços de tempo (*temporibus tribus*). Ensina o retórico Empório (século V): *laudatur aliquis ex his quae sunt ante ipsum, quae in ipso quaeque post ipsum. Ante ipsum, ut genus et patria. . . in ipso, ut nomen, ut educatio, ut institutio, ut corporis species, ut ordo factorum: post eum, ut ipse exitus vitae, ut existimatio mortuum consecuta*,⁴¹ idéia tomada a Isidoro, (*Et.* II, 14). Não se pode aplicar este esquema a Deus, pois ele está fora do tempo (*temporis expers*). Frequentemente se encontra também o cruzamento de elementos panegíricos e eclesiásticos nas vidas metrificadas de santos, que, no mais, têm a sua tópica própria.

Encontramos uma ligação imediata, nas poesias de louvor a cidades e países, entre a *epideixis* antiga e a poesia medieval. Já na poesia romana são, como se sabe, muito apreciadas as *laudes Italiae* e *laudes Romae*.⁴² Prescrições para o louvor de cidades foram elaboradas com exatidão pela teoria do fim da Antiguidade.⁴³ Começava-se pela situação da cidade e mencionavam-se-lhe todos os merecimentos, não sendo o último a sua importância para o cultivo da arte e da ciência. Na Idade Média este último *topos* foi modificado em sentido eclesiástico. Agora formam a glória máxima de uma cidade os seus mártires (e suas relíquias), os seus santos, os seus príncipes da Igreja, os seus teólogos.

40. "Com a tua costumeira piedade manda-me separar o que guardei para que eu mereça cantar teus louvores em meus cantos, embora ninguém tenha ainda feito elogios dignos de ti, nem venha a fazer, pois a fórmula do louvor costuma processar-se em três tempos e tu estás acima do tempo." (T. da R.)

41. "Qualquer um deve ser louvado pelo que há antes dele, nele e depois dele. Antes dele, como a família e a pátria; nele, como o nome, a educação, a instrução, a beleza do corpo, a sucessão de seus feitos; depois dele, como a conclusão de sua vida, a opinião que o segue depois de morto." (T. da R.). (*Halm*, 567.)

42. Estácio (*Selvas*, III, 5, 78-104) oferece *Laudes Neapolis*.

43. Pormenores em Th. C. Burgess, em *Studies in Classical Philology*, Chicago, III, 1902, 89-248.

Num ritmo longobardo sobre Milão,⁴⁴ são celebrados: 1) a situação numa planície fértil; 2) as muralhas, torres e portas; 3) o foro,⁴⁵ o calçamento das ruas, as termas; 4) as igrejas; 5) a piedade dos habitantes; 6) os túmulos de santos; 7) Ambrósio e os bispos posteriores; 8) o cultivo da ciência, arte e liturgia; 9) a abundância e beneficência dos habitantes; 10) o governo do rei Liutprando († 744); 11) o arcebispo Teodoro II († 735); 12) os serviços dos cidadãos na luta contra os infiéis. A maioria desses *topoi* correspondem diretamente ou *mutatis mutandis* às antigas prescrições para o louvor de cidades. Mas aqui o antigo discurso de gala se tornou uma vigorosa e metódica declaração do orgulho cívico italiano, no princípio da Idade Média. São afins os *Versus de Verona* (*Poetae*, I, 119, compostos por volta de 810), nos quais (estr. 8) o piedoso autor se admira de que os pagãos — *mali homines* — pudessem construir com tanta beleza. Precisamente na Itália, onde exclusivamente se conservaram as cidades romanas através de toda a Idade Média, nos ficaram poesias laudatórias, entre as quais algumas pertencem às pérolas da poesia medieval.

A teoria e prática da Antiguidade deram também algumas prescrições para o elogio de países. Significativa veio a ser, depois, a *laus Spaniae*, com que Isidoro abre a sua crônica, criando, assim, uma tradição nacional espanhola.⁴⁶ Isidoro teve para ela modelos na descrição e história de países da Antiguidade e, por sua vez, serviu de base não só para os historiadores, como para os épicos medievais. Tornou-se uso, que parece ainda raramente observado, abrir uma poesia narrativa com o louvor de cidades ou países. Representa um cruzamento do panegírico e da epopéia. Como exemplo primitivo serve a poesia de Alcuíno *De Sanctis Euboricensis Ecclesiae* (*Poetae*, I, 170, 16 e segs.). Com um elogio de Auxerre, começa a *Vida de Germano* de Heiric (*Poetae*, III, 438), com um elogio da Hungria e dos hunos o *Waltharius*, com um elogio de Paris a poesia histórica de Abbo de St. Germain (*Poetae*, IV, 19, 1 e segs.), com um elogio da Inglaterra a poesia de Letald de Micy (fim do século X) sobre o pescador Swithin.⁴⁷ Encontramos um elogio da Espanha como intermédio (estr. 144 e segs.) no *Poema de Fernán González* (cerca de 1250). Frequente em toda parte é, naturalmente, o elogio do soberano, cuja tópica exige um estudo especial. Como o elogio do país, pode entrar na epopéia — exemplo: poema *Karolus Magnus et Leo papa* (*Poetae*, I,

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

45. Na estr. 6, 1, Traube lê *fori*.

46. Gifford Davis em *Hispanic Review*, 1935, 149 e segs. — Stach (*Hist. Vjft.* 30, 1935, 429, A. 22) duvida da autoria de Isidoro; segundo W. Levison (em carta) com razões insuficientes.

47. Edit. por Wilmart em *Studi medievali*, 9 (1936), 193 e segs.

316)⁴⁸ — tanto como na écloga⁴⁹ e na poesia fúnebre.⁵⁰ No gênero da écloga, traz o irlandês Dungal um elogio, de sentimento antigo, à poesia, coisa muito rara na Idade Média. A louvar coisas, escolhem-se as virtudes (Aldelmo, *De Virginitate*; Milon, *De Sobrietate* e quejandos) e não as artes.

A influência do estilo panegírico atinge também a lírica. A maioria dos temas líricos, que o poeta moderno “cria” de “experiência”, são postos, pela teoria do fim da Antiguidade, na lista dos “topoi” epidícticos. Eram matéria de exercício retórico. Como tais são também empregados no ensino medieval da poesia. Podemos prová-lo, às vezes, pelas circunstâncias exteriores. Assim é que possuímos duas descrições do inverno, que apresentam as mesmas rimas finais. Estas estavam, pois, dadas de antemão e ambas as versões são exercícios escolares.⁵¹ Do caráter retórico da poesia da Idade Média resulta que, na interpretação de uma poesia, não devemos procurar saber da “experiência” em que ela se apóia, mas do objeto de que se trata, o que repugna ao apreciador moderno, sobretudo se tem de apreciar uma poesia sobre a primavera, o rouxinol ou a andorinha. E, no entanto, esses são precisamente temas retóricos prescritos. Assim, por exemplo, o tratado do Pseudo-Demétrio *De elocutione* (composto por volta do ano 100 d. C.), na secção sobre o caráter do estilo “amável” (*charientismos*) indica como temas especialmente adequados os jardins, as andorinhas e o amor. Grande influência exerceram os *Progymnasmata* (exercícios retóricos preliminares) de Hermógenes, traduzidos pelo gramático Prisciano, sob o título de *Praeexercitamina* e, desse modo, transmitidos à Idade Média. A frequência das poesias sobre andorinhas e rouxinóis⁵² explica-se pelas recomendações dos manuais de retórica. Na poesia sobre andorinha,⁵³ do bispo Radbod de Utrecht, pretende um moderno crítico inglês,⁵⁴ amavelmente, encontrar a índole alemã (*das deutsche Gemüt*). Vamos examiná-la. A andorinha fala em pessoa⁵⁵ e dirige-se ao leitor (verso 19). Ela trata: 1) da adequada conformação de seu corpo; 2) de sua importância para a agricul-

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

49. Muadwin em *Poetae*, I, 385 e segs.

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

51. W. Meyer, *G. G. N.*, 1907, 237.

52. Por exemplo, *Poetae latini minores*, Baehrens, IV, pág. 206; V, 363 e 368. — Eugênio de Toledo em *A. h.* 50, pág. 89. — Alcuino, *Poetae*, I, 274. — Fulberto de Chartres (Cp. Manitius, II, 690). — Mais amplas indicações em Strecker, *Carm. Cant.* pág. 32. — Farta coleção de passagens da literatura antiga em Burgess, 188 e segs.

53. *Poetae*, IV, 172 e segs.

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

55. A peça é também uma *conformatio* (quando rei alicui contra naturam datur persona loquendi, Keil, II, 437, 32).

tura; 3) de sua capacidade médica,⁵⁶ no que é superior a Pitágoras; 4) de sua arte de construir ninhos; 5) de seu modo de viver; 6) segue-se a *probatio* de que a existência da andorinha pode servir de instrução ao homem; 7) forma o fecho a *peroratio*: o homem deve obedecer ao seu criador. Logo, uma bem articulada dissertação com adorno erudito e tendência edificante!

Passemos à tópica do elogio pessoal. Sobre o assunto poder-se-ia escrever um livro. Mas aqui, como alhures, só comunicaremos a matéria indispensável para a compreensão, e que nos permite seguir a linha principal do estudo.

5. OS *TOPOI* DO INEXPRIMÍVEL

A raiz dos *topoi* que assim denomino é a “acentuação da incapacidade de dominar o assunto”. Ocorre, em todos os tempos, desde Homero.⁵⁷ No discurso laudatório o orador “não encontra palavras” para louvar convenientemente a pessoa homenageada. Este é *topos* corrente no elogio ao soberano *ῥασιλικὸς λόγος*.⁵⁸ Ramifica-se já na Antiguidade: “mesmo Homero, Orfeu e outros falhariam no elogio ao homenageado”. A Idade Média acumula nomes de autores célebres que não estariam à altura da tarefa.⁵⁹ Pertence também aos *topoi* do inexprimível a afirmativa de que o autor apresenta apenas um pouco do muito que tem para dizer (*pauca e multis*),⁶⁰ encontrada com particular freqüência nas vidas de santos — gênero que apareceu desde o século V, e tinha enorme necessidade de

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

57. *Iliada*, II, 488. Cp. W. Schadewalt, *Von homers Welt und Werk*, 1944, 312, A. 3. — *Eneida*, VI, 625 e segs. — Macróbio, *Sat.* VI, 3, 6. — Dracôncio, *De Laudibus Dei*, III, 568 e segs. (com o aproveitamento da *Eneida*, IV, 181 e segs.) especializa a “inexprimibilidade” em “inumerabilidade”. — *Aliscans*, ed. Guessard e Montaiglon pág. 150.

58. Burgess, 122. — Elogio de Juliano a Constâncio: Hertlein, § I, 1. — Pacato em Baehrens, *XII panegyrici latini*, 1911, 90. — Nazário, *ib.* 157. — Coripo, *Johannis*, I, 2. — Enódio, Hartel, 509, II, 9. — Dudon, *PL* 141, 731 A.

59. Walaffrid, *Poetae*, II, 352, 7 e segs. — *Ligurinus*, II, 219 — Benzo de Alva (*Pertz*) 598, 47 e segs. oferece a fórmula mais rica do *topos* pela enumeração de autores que teriam falhado: Daniel, Túlio, Demóstenes, Marão, Lucano, Estácio, Píndaro, Homero, Horácio, Grílio, Quintiliano, Terêncio. — Foulché-Delbos, *Cancionero Castellano del siglo XV*, vol. II, 83 a. — Mais pormenores em *Dt. Vjft.* 16, 1938, 471 e segs.

60. Virgílio, *Geórgicas*, II, 42 e *Eneida*, III, 377, ofereceu pontos de partida. — Elío Donato, na carta dedicatória de seu comentário a Virgílio: *de multis pauca decerpsti*. — Prudêncio, *Apotheosis praef.* I. No texto da obra, verso 704. Fortunato (Leo) pág. 172, XVII, 4. — Coripo, *Johannis*, VIII, 530. — O gramático Clemente: *Poetae*, II, 670, XXIV, 1. — Prólogo das *Gesta Berengarii: Poetae*, IV, 357, 30. — Regino de Prüm, ed. Kurze, 1. — Stephan de Bec, *Draco Normannicus, Prooemium*, 56.

fraseologia panegírica, pois o santo devia ter obrado o maior número possível de milagres. Muitas vezes consistem as vidas de santos na repetição de clichês. “Não somente os motivos de muitas narrativas passaram de mão em mão” — diz Wilhelm Levison — “como o texto de numerosas locuções foi e é sempre copiado de novo; e mais de uma vida de santo é, em maior ou menor parte, composta de um mosaico de trechos destinados à descrição da vida de outros santos”.⁶¹

Outra forma de valorizar a pessoa homenageada é fazer saber que todos participam da admiração, das alegrias e tristezas. A arte do autor mostrar-se-á na especificação e desenvolvimento do conceito “todos”. Uma das flores mais raras do estilo retórico consiste na afirmativa de que cada sexo e cada quadra da vida festejavam Fulano — como se houvesse tantos sexos quantas quadras da vida. *Omnis sexus et aetas* torna-se fórmula corrente,⁶² que ainda se encontra em Diderot e Manzoni.⁶³ Mas, vai-se ainda além e ousa-se afirmar: “todos os povos, países e tempos enaltecem Fulano”.⁶⁴ Do rei Chilperico, como de São Martinho, assegura Fortunato que ele é conhecido mesmo na Índia; e de Santo Hilário: na Índia e em Tule.⁶⁵ Ser conhecido na Índia é, evidentemente, o máximo da glória. A Índia, ainda ajoujada a Tule, é, na verdade, a parte mais remota do mundo (da China pouco se sabia). Serve como *pars pro toto* “ao globo terrestre” inteiro. Essa preferência pela Índia foi atestada por Virgílio. Não predisse ele a Augusto (*Eneida*, VI, 794) que o seu domínio se estenderia sobre os indianos? Mas se o soberano é incapaz de dominar a própria alma, que lhe aproveita “tremam, ante seu poder, mesmo os remotos indianos e Tule o sirva?” Advertiu-o Boécio (*Consolatio*, III, 5) e nisso encontrou muitos imitadores, entre os quais Fortunato. Do *topos* “todos o enaltecem” podemos derivar um “*topos da Índia*”. A poesia latina da Idade Média ainda o arrasta. Na crônica de Novalis é ele empregado com referência ao *Waltharius* (*MG Scriptores*, VII, 85, 49). Penetra também na fase posterior da épica francesa antiga. Pedese ao imperador Carlos que tome de Ganelon uma vingança tal que mesmo na Índia seja contada.⁶⁶

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

62. Cp. *Bulletin Du Cange*, 1934, 103. — Exemplos: Júlio Capitolino, *M. Antoninus*, 18, 5; Dracôncio, *De Laudibus dei* III, 392; Coripo, *In Laudem Justini*, III, 40; *Poetae*, I, 67, 31; *ib.* 132, 123 segs. e 386, 41.

63. Diderot critica os jesuítas por causa do modo como tratavam os índios no Paraguai: *ils marchaient au milieu d'eux un fouet à la main, et en frappaient indistinctement tout âge et tout sexe* (*Supplement au voyage de Bougainville*). — Manzoni cap. IV: *signori d'ogni età e d'ogni sesso*.

64. Merobaudes (Vollmer) 9, 21. — Coripo, *In laudem Justini*, II, 218. — Fortunato (Leo) 219, 16; 239, 5 e segs.

65. Chilperico: Fortunato (Leo), 201, 13 e segs.; Martinho, 296, 48; Hilário, 187, 15.

66. Aymeri de Narbonne, 1284.

O esquema “todo o globo terrestre o enaltece”⁶⁷ firmou-se como *topos*. Frequentemente o empregam os poetas carolíngios.⁶⁸ Trata-se de usual hipérbole retórica, quando os monges de Saint Quentin afirmam que os feitos de São Quintino foram cantados por todos os povos (*Poetae*, IV, 997, 11). O primeiro historiador dos normandos, Dudon de Saint Quentin, que escreveu por volta de 1017, diz, de um duque normando, que a sua gesta foi muitas vezes recitada (*historia gestorum eius saepissime recitata*; *PL.* 141, 657 G). Dudon costuma regalar-se na tópica convencional do elogio dos príncipes. Muitas vezes copia literalmente autores mais antigos como, por exemplo, Fortunato. Deve tratar-se, pois, aqui, de uma variante do conhecido *topos*. Quem conhece a avidez que animava os pesquisadores de epopéia do século XIX por “depoimentos da perdida poesia heróica”, admira-se de não terem registrado este “depoimento”, de certo muito indeterminado.

Acerca da antiga poesia heróica germânica, costuma-se citar a relação de Cassiodoro sobre o godo Gensimundo (Mommesen, *Variae*, 239, 3 e segs.). Gensimundo era servo tão fiel da família Hamal, que é digno de ser cantado em todo o globo terrestre (*toto orbe cantabilis*). Rejeitou o trono, dando exemplo de lealdade gótica. Celebram-no, por isso, os godos (*ideo eum nostrorum fama concelebrat*). Pois “vive sempre na tradição quem alguma vez desprezou as coisas mortais” (*vivit semper relationibus, qui quandoque moritura contempsit*). Esta sentença estabelece uma relação existencial e não um antigo estado de coisas históricas. Não se deve, pois, escrever, como fez um historiador.⁶⁹ “A sentença *ideo eum nostrorum fama celebrat: vivit semper relationibus* prova que Gensimundo é, como tal, efetivamente celebrado.” Aqui a citação foi mal interpretada, omitindo-se a última parte. O menosprezo de tudo o que é transitório, por ser mortal, não se ajusta ao caráter alemão. Com isso não quero negar, de modo algum, que Gensimundo tenha sido celebrado — embora a renúncia à dignidade de rei dificilmente enseje uma canção heróica. Quero apenas mostrar que é mister cautela na interpretação de tais passagens. O *topos* retórico “todos o enaltecem”, “ele é digno de ser cantado” passa facilmente a ser: “há canções sobre ele”. Um exemplo: escreve o bispo Hildegário de Meaux († 875) em sua *Vida de São Faro*, a respeito de um triunfo de Clotário, rei dos Francos, sobre os saxônios, que *ex qua victoria carmen publicum juxta rusticitatem per omnium paene volitabat ora*.⁷⁰ Não é só isso! Hildegário comunica até o princípio e o fim da poesia latina. Um irrefutável depoimento do canto heróico

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

68. *Poetae*, I, 91 e 483, n.º XXV, 1; *Poetae*, IV, 1007, n.º II, 9 e 1008, 23.

69. L. Schmidt, *Geschichte der deutschen Stämme bis zum Ausgang der Völkerwanderung. Die Ostgermanen*,³ München, 1934, 254.

70. “Por causa dessa vitória, um carne público ressoava pela boca, por assim dizer, ie todos entre a gente do campo.” (T. da R.)

merovíngio. Infelizmente a crítica histórica provou, fora de dúvida, que todo o relato é uma falsificação. Hildegário apenas fez frutificar o apreciado *topos*. É, pois, o precursor das falsificações monacais do século XI, que fizeram do conde Guilherme de Toulouse († 812) um milagroso santo. O galhardo falsificador de Meaux transviou gerações de pesquisadores de epopéias.⁷¹

6. EXAGERAÇÃO

Para “louvar” uma poesia ou coisa, mostra-se que supera tudo o que lhe é semelhante, servindo-se, para esse fim de uma forma especial de comparar,⁷² que denomino “exageração”. Na base da comparação com exemplares célebres, que a tradição oferece, firma-se a superioridade ou a unicidade da pessoa ou coisa louvada, praxe que encontramos transformada em “maneira”, na literatura latina, pela primeira vez em Estácio. No epitalâmio para Estela e Violentila, renuncia ele à comparação com as “mentirosas” lendas dos deuses, e declara que o noivo supera todos os exemplos tradicionais de amor. A vila de Manílio Vopisco sobrepuja os jardins de Alcino. As festas de Domiciano excedem a idade de ouro.⁷³ Como fórmula de exageração, prefere Estácio a locução “agora... que ceda” (*cedat nunc*).⁷⁴

Desde Estácio, o *topos* panegírico da exageração — bem como a fórmula *cedat* são um sólido elemento do estilo. Virtuoso da “exageração” é Claudiano. Estilicão ultrapassa Perseu e Hércules, aliás toda a Antiguidade: *taceat superata vetustas (Contra Rufinum, I, 208 e segs.)*⁷⁵ Seguem-se Sidônio e Fortunato.⁷⁶ Diz uma apreciada lisonja que o homenageado (ou a homenageada) suplanta os deuses.⁷⁷ A beleza da paisagem pode também ser assinalada pela “exageração”. Segundo Ausônio (*Mosella, 287 e segs.*), o vale do Mosela é superior ao Helesponto. Ao louvar homens, a exageração refere-se à força, valentia, sabedoria e outros dons.⁷⁸

71. Cf. ZRPh, 1944, 248.

72. Sobre a relação entre comparação e *enkomion* (panegírico), ver F. Focke em *Hermes*, 58 (1923) 327 e segs. e especialmente 355 e segs. A expressão técnica heleenística para “exageração” é ὑπεροχή. O emprego sistemático deste artifício começa com Isócrates. Focke segue o fenómeno até Plutarco. — Quintiliano, VIII, 4, 9: *amplificatio... quae fit per comparisonem, incrementum ex minoribus petit.* (“A ampliação, baseada na comparação, pede aumento aos menores.” T. da R.)

73. *Selvas*, I, 2, 27; *ib.* 90 e 213 e segs.; I, 3, 81 e segs.; I, 6, 39 e segs.

74. *Selvas*, I, 1, 84; I, 3, 83; I, 5, 22; II, 2, 61; II, 7, 75; III, 1, 142; III, 4, 84.

75. Outros exemplos: *De Consulatu Stilichonis*, I, 97 e segs. e 368 e segs.; *ib.* III, 30 e segs.; *De Sexto Consulatu Honorii*, 331 e segs.

76. Sidônio c. II, 149 e segs. e 288 e segs.; Fortunato (Leo) 159, 1 e seg.

77. Walter Map, *De Nugis Curialium* (James) pág. 136, 31. — *Gesta Friderici meritice*, 1109 e segs.

78. Arquipoeta: *Manitius*, 29.

Temos um caso especial de exageração panegírica, muito digno de nota, quando, no elogio póstumo de um poeta ou literato, se diz que os seus trabalhos ofuscaram as maiores obras do passado. Já em Estácio encontramos esse motivo. Ele põe Lucano, falecido jovem, acima de Ênio, de Lucrécio e até de Virgílio (*Selvas*, II, 7, 75 e segs.). É verdade que o mesmo Estácio conclui a sua *Tebaida* com palavras de profundo respeito à “divina *Eneida*”, que só de longe imita, e cujas pegadas adora. Seria desacerto ver contradição nessas duas asserções. Ao sobrepor Lucano a Virgílio, Estácio segue nisso a convenção da poesia panegírica. Quando fala em seu próprio nome, deve homenagear a Virgílio como superior. Louvando um colega, diz Ausônio que os versos da juventude dele sobrepujavam as poesias de Simônides (Schenkl, 65, n.º 14, 16). Walaffrid Strabo exalta um certo Probo, por poetar melhor que Virgílio, Horácio, Nasão, Lucano, Ausônio, Prudêncio, Boécio e Arátor.⁷⁹ O processo perdura em todos os séculos medievais. No estilo panegírico, usam-se as mais audaciosas “exagerações”; no mais, reconhece-se, agradecidamente, a primazia dos antigos. Assim João de Salisbury também não hesita em celebrar hiperbolicamente o seu protetor Tomás Becket. (*Politicus*, Webb, I, 2, 17 e segs.): ele é, intelectualmente, superior a Plátão, Quintiliano e outros. Quando, porém, no curso de seus estudos filosóficos, coteja antigos e modernos, modifica seu julgamento. (*Metalogicon*, Webb, 136, 8 e segs.)

Em conclusão, quero apontar ainda um problema. Precisamente em plena florescência da Idade Média, tiveram os poetas inteira consciência de que podia objetar-se contra a exageração ou pelo menos contra o seu emprego indiscriminado. Um poeta desconhecido adverte que seu louvor não é hiperbólico, mas corresponde a verdadeiro merecimento:

*Ne quid iperbolice
Dixerim, conspiciere
Nec dubita,
Quin omnis ad merita
Se velit laus aptari
Quin omnis indebita
Debeat retractari.*⁸⁰

Será o panegírico hiperbólico moralmente permitido? Esta questão suscitou, por volta de 1140, controvérsia interessante do ponto de vista da história da civilização. O monge cluniacense Pedro de Poitier dedicara ao abade Pedro o Venerável, de Cluny, diversas poesias de home-

79. *Poetae*, IV, 1079, n.º VIII. — Semelhantemente, Sedúlio Escoto: *Poetae*, III, 200, n.º XXV, 7. — Notker Bálbulo: *Poetae*, IV, 1097.

80. “Para que nada te diga hiperbolicamente, não deixes de considerar que todo louvor quer adaptar-se aos merecimentos, e que todo louvor indevido deve ser retratado.” (T. da R.) (*ZRP*, 50, 84, estr. 10.)

nagem, nas quais fizera largo uso da exageração.⁸¹ Foi, por isso, atacado. Pedro o Venerável defendeu-o numa poesia intitulada “Contra os caluniadores”. Argumenta êle (*PL*, 189, 1005 e segs.): “Seria censurável um poeta por louvar? Então, merecem censura os mais célebres poetas e eruditos. Prescindamos dos pagãos! Jerônimo, Agostinho, Ambrósio, Cipriano, Sidônio e Fortunato dominaram também o estilo panegírico”. A sua figura principal é a hipérbole. O estilo hiperbólico foi legitimado pelos autores pagãos, assim como por toda a Bíblia. Renovam-se, assim, ainda ao tempo das Cruzadas, as antigas retórica e poética bíblicas cristãs.⁸²

Muito mais ainda poderíamos extrair do *topos* da exageração, se analisássemos um número maior de exemplos, em vez de apenas indicá-los em notas, como o fizemos, em consideração ao leitor. Desejaria apontar ainda um. Os acontecimentos históricos podem também crescer de importância pela exageração. Lucano descreve as fortificações que César estendeu em Dirráquio, em torno do acampamento de Pompeu. Prossegue pateticamente: “Agora, que a lenda antiga glorifique os muros de Ílion, atribuindo-os aos deuses; agora, que os partos admirem os muros de tijolo de Babilônia...” Wido de Amiens (351 e segs.) registra a batalha de Hastings como a mais importante, “desde que Júlio César venceu Pompeu pelas armas e se apoderou dos muros de Roma”. A batalha de Mollwitz (1741), segundo Vilibaldo Alexis, foi celebrada com os versos seguintes:

*Pharsalus ist nun nichts, und Cannä gar kein Name,
Denn Mollwitz! ruft allein der Blinde wie der Lahme.*⁸³

Até o grande exagerador Lucano é superado por Dante. Decerto para este — como para nós — Virgílio é o maior poeta romano. Mas com isso se esquece facilmente de que no *Inferno*, na descrição de cenas cruéis e fantásticas, ele rivaliza com Lucano e Ovídio. Um dos mais célebres episódios no poema de Lucano é a descrição das cobras africanas. Dois soldados do exército de Catão, Sabelo e Nassídio, perecem horrivelmente, mordidos de cobra, no deserto líbico (IX, 761 e segs.). Ovídio descrevera a metamorfose de um homem numa serpente (*Met.* IV, 562 e segs.). Dante excede a ambos (*Inferno*, 25, 94 e segs.):

*Taccia Lucano omai là dove tocca
Del misero Sabello e di Nassidio,
E attenda a udìr quel ch'or si cocca.*

81. Cp. por exemplo *PL*, 189, 50 D. — A conclusão da poesia foi impressa pela primeira vez por Dom Wilmart. (*Revue Bénédictine*, 51, 54 e segs.)

82. O uso da hipérbole foi defendido mais tarde por Henrique de Avranches (Russel e Heironimus, pág. 119, 13 e segs.). — Na Índia antiga também se discutiu sobre até que ponto pode ir a hipérbole. Cp. Georges Dumézil, *Servius et la Fortune*, 1943, 157.

83. “Farsália não é mais nada, Canas não é mais nome sequer, agora temos Mollwitz! exclamam tanto o cego como o coxo.” (T. da R.)

*Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovídio;
 Chè se quello in serpente e quella in fonte
 Converte poetando, io non lo'nvidio;
 Chè due nature mai a fronte a fronte
 Non transmudò, sì ch'amendue le forme
 A cambiar lor materia fosser pronte.⁸⁴*

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

Taceat superata vetustas.

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

7. ELOGIO DOS CONTEMPORANEOS

O esquema da exageração deprecia o passado em favor do presente. Expressam-no as fórmulas *taceat* e *cedat*. Nasceu daí outro *topos*: “não só o passado merece louvor: o que é novo e novíssimo também deve ser louvado”, aparecido primeiramente, entre os romanos,⁸⁵ nos tempos flavianos. Declara Tácito (*Ann.* II, 881) que Armínio era desconhecido dos gregos e romanos, “pois só glorificamos os tempos antigos e nenhum interesse tomamos pela história recente”. Com palavras semelhantes inicia ele o seu *Agricola*. Queixa-se Marcial (V, 10) de que os vivos são privados de glória.⁸⁶ Plínio admira os antigos, sem, todavia, “como muita gente”, desprezar os talentos dos contemporâneos. E não é verdade que a Natureza, entibiada, não produza mais nada digno de louvor (*Ep.* VI, 21, 1). Sidônio (*Ep.* III, 8, 1) repete-o com modificação acomodada ao seu tempo. Sob a forte impressão do advento histórico de Carlos, reaparece o *topos* (*Poetae*, I, 74). No prefácio de sua *Vida de Carlos*, vol-

84. “Emudeça Lucano, quando toca
 Em Sabelo infeliz mais em Nassidio.
 Escute: mor portento ora se evoca
 De Cadmo e Aretusa cale Ovídio:
 Se fonte a esta, àquele fez serpente,
 Não o invejo: aqui há pior excídio.
 Não converteu dois seres frente à frente,
 Tanto que permutasse formas duas
 Sua própria matéria de repente.”

(*Inf.* 25, 32-34. Trad. de J. P. Xavier Pinheiro, 2.ª ed. Rio de Janeiro, 1918.)

85. Entre os gregos, já em Isócrates, *Enagoras*, § 5.º e segs.

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

ta-se Einardo contra os desprezadores do presente. De vez em quando (*Poetae*, I, 400, n.º V) o pensamento se amplia nesse sentido, de modo que, desde então, se torna anacrônico o louvor do passado. Na historiografia, Regino de Prüm adota o *topos* no prefácio de sua *Crônica* (908), e, mais tarde, Guibert de Nogent (*PL* 156, 183) faz outro tanto. O *topos* encontra-se de novo no *Ritmo do Cid*, composto em latim, por volta de 1100 (primeira impressão em E. Du Méril, *Poésies Populaires Latines*, 1847, pág. 302; reimpressão em Menéndez Pidal, *La España del Cid*. 1929, pág. 889 e seg.), que começa assim:

*Ella⁸⁷ gestorum possumus referre
Paris⁸⁸ et Pyrri nec non et Eneae
Multi poetae plurimum laude
Que conscripsere.*

*Sed paganorum quid iuvabunt acta,
Dum iam vilescent vetustate multa?
Modo canamus Roderici nova
Principis bella.⁸⁹*

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

*Nam, si sunt digni, nec vivi laude carebunt,
Ne dicam laudes nil nisi mortis opus.⁹⁰*

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

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

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

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

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

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

HERÓIS E SOBERANOS

1. Heroísmo. — 2. Heróis homéricos. — 3. Virgílio. — 4. Fim da Antiguidade e Idade Média. — 5. Elogio do soberano. — 6. Armas e ciências. — 7. Nobreza da alma. — 8. Beleza.

1. HEROÍSMO

AQUILES, Sigfrido, Rolando são “heróis” das epopéias nacionais da Grécia, da Alemanha, da França. O “herói” é um ideal humano, como o santo e o sábio. Compete à filosofia dar uma enumeração completa desses tipos ideais, estudá-los e classificá-los.

Em sua ética, propõe Scheler cinco valores fundamentais, em ordem decrescente: a santidade, os valores intelectuais, a nobreza, o útil, o agradável. Correspondem-lhes cinco tipos de personalidades ou paradigmas: o santo, o gênio, o herói, o dirigente da civilização e o artista do prazer.¹ A idéia do herói relaciona-se com o valor vital da nobreza. Herói é o tipo de pessoa ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais “puros” e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se pela abundância de sua vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que faz a sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é o domínio sobre si mesmo. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia. Pode, assim, aparecer como estadista e general, como nos tempos antigos se apresentava como guerreiro.

A classificação ontológica dos tipos de pessoas de valor é um esquema conceptual. Cruza-se, na história, com a enorme riqueza de culturas diferenciadas pela estrutura social, *ethos* e religião.² No Egito antigo, por exemplo, a classe superior é um círculo burocrático de escribas, que enleia o rei em cerimônias, mas atrai também à sua esfera os sacerdotes e guerreiros.

1. Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 1927, — 609. — *Idem, Schriften aus dem Nachlass*, I, 1933, 157 e segs.

2. O que se segue é baseado em *Kulturgeschichte als Kultursociologie*, 1935, e *Das Tragische und die Geschichte*, 1943, de Alfred Weber.

Na China antiga, toda a vida pública se pauta pela ciência ritual, administrada pelo mandarinato hierocrático. Na Índia, governa o brâmane, "no mais alto andar do pagode das castas, numa situação fenomenalmente elevada, e jamais desfrutada por qualquer outra classe social na terra". No Israel antigo, o sacerdócio domina e vela pela tradição. Em nenhuma dessas culturas exercem a primazia o belicismo e o *ethos* heróico. Deprimidos na China, os guerreiros formam na Índia a segunda casta superior, e as antigas epopéias heróicas são retocadas pelo bramanismo. Epopéia heróica com um conceito trágico da existência só existe entre os gregos; inais tarde, entre os persas, germanos, celtas e, na era das Cruzadas, entre os franceses despertados para a consciência de uma missão nacional.

A poesia heróica helênica e a germânica distinguem-se em pontos essenciais. Primeiramente, na forma. A grega é uma epopéia, isto é, uma obra poética extensa, que, desde a fase inicial, foi escrita, e era, pois, literária. Para ser recitada, demandava vários dias. Os germanos produziram, durante o tempo da migração dos povos, cantos heróicos, que encerravam, segundo o conceito moderno, de oitenta a duzentas linhas, e não eram escritos. Os germanistas conhecem, todavia, trinta cantos, do período de 400 a 600 (Frings), em que se verifica tratar-se "apenas de um gênero de poesia, calculado e executado" (Hermann Schneider). Segundo Heusler,³ foram os ostrogodos os criadores do canto heróico; ele assim caracteriza o gênero: "O canto heróico germânico não é poesia em louvor dos antepassados e da raça.⁴ Não é dinástico ou patriótico, nem laudatório. O interesse repousa no humano e no artístico em geral e, com todo o entusiasmo pelo heroísmo, na ação e no sentimento é que o trágico predomina. A alma do canto épico germânico antigo é o heroísmo, conceito que não está implícito no guerreiro."⁵ Como, pois, do curto "canto heróico", que se perdeu, porque não foi escrito, se chegou ao "poema épico" do anglo-saxão e do alto alemão médio? Exclusivamente devido ao modelo de Virgílio, que, por sua vez, segue a Homero. "Quando a Idade Média chega à gesta heróica, põe-se a repisar as pegadas de Homero" (Heusler). A épica medieval é, pois, secundária, e a grega do início, caso especial, em que a moderna cultura do ocidente depende da antiga cultura mediterrânea. Só os germanistas conhecem o canto heróico primitivo germânico. Em todo caso, ao contrário da *Íliada*, não se acha vinculada a um quadro histórico, o que se explica não só pela sua brevidade, como sobretudo, pela falta de um sentimento de unidade entre as tribos germânicas, em contraste com os aqueus de Homero. Outra diferença relativa a Homero: a poesia épica germânica não conhece religião, não está ligada ao mundo

3. *Die Altgermanische Dichtung*³, 1943, 155.

4. O tema do cantor homérico, pelo contrário, é "a glória dos homens"

(κλέα ἀνδρῶν).

5. A caracterização de Hermann Schneider (*Heldendichtung. Geistlichendichtung, Bitterdichtung*³, 1943, e segs.) não difere essencialmente desta.

dos deuses.⁶ O máximo vínculo social é a família. A epopéia francesa antiga, por outra parte, mostra aspecto inteiramente diverso. Liga-se à nação, à dinastia e à Igreja. Rolando morre pela “doce França”, pela fé cristã, pelo imperador Carlos. A hegemonia cultural da França da alta Idade Média manifesta-se no fato de que a épica do alto alemão médio é dependente da *Canção de Rolando*: “do poeta da *Canção de Rolando*... deriva toda a grande arte épica, na própria França, na Alemanha e na Espanha” (Frings).⁷

Os filólogos relacionam a palavra *Held* (herói) com vocábulos célticos, que significam “duro”. O *Held* germânico e o *heros* grego são coisas diversas. Mas do *heros* a poesia grega mais antiga dá duas imagens diferentes: o colonial, dos jônios da Ásia Menor (Homero), e o metropolitano (Hesíodo). Em *Os Trabalhos e os Dias*, Hesíodo apresenta o mito das idades do mundo, classificadas segundo os metais: ouro, prata, cobre e ferro. Entre a idade do bronze e a do ferro, intercala-se de maneira perturbadora, quando consideramos a épica homérica — uma épica heróica: “a divina raça dos homens heróicos, que são chamados semideuses”. Parte deles é aniquilada na guerra. Aos que sobreviveram, porém, dá Zeus vida e residência nos confins da terra. Vivem sem receios na ilha dos bem-aventurados, como “heróis venturosos”, longe dos deuses imortais. Gozam de honra e glória.

Deparamos aqui o mais antigo testemunho poético do culto dos heróis gregos, originado do culto dos mortos, e que remonta até aos tempos micênicos.⁸ Mas, em Hesíodo, o culto dos heróis modificou-se por influência das idéias míticas. Segundo a tradição religiosa antiga, o herói age de dentro do seu túmulo. Seu poder está unido aos seus ossos, que por isso eram transportados para outros lugares, como, na Idade Média, as relíquias dos mártires. No tempo das Cidades-Estados civis, o culto dos heróis transforma-se numa mitologia, de grande influência política.⁹ Mas as poesias homéricas foram criadas por imigrantes jônios, “que tiveram de abandonar o seu culto dos mortos, porque não podiam levar consigo os túmulos de seus pais.” Decaiu, desse modo, um legado religioso importante, o que ainda era agravado pela mobilidade de uma vida sem vínculos tradicionais, nas colônias, onde cada qual é o artífice da própria felicidade; a

6. Schneider, pág. 9.

7. Mais pormenores em meu trabalho *Über die Altfranzösische Epik* (ZEPH, 1944, 233-320; especialmente 307 e segs.).

8. Quanto ao que se segue, cf. Martin P. Nilsson, *Die Griechen*, no *Lehrbuch der Religionsgeschichte* de Bertholet-Lehmann, II, 1925, 281 e segs.

9. A guerra do Peloponeso levou a democracia helênica *ad absurdum*. Ela era, politicamente, incapaz. No processo contra Sócrates mostrara-se, ao mesmo tempo, inimiga da filosofia. A resposta a isso é a utopia de Platão, que entrelaçava dois motivos: adoção do sistema político de Esparta e introdução de um sistema de castas. Os filósofos formam a casta dominante, sendo a dos guerreiros relegada a um plano secundário (Toynbee, *A Study of history*, III, 92 e segs.). Platão despojou os heróis e os poetas de sua primazia.

tendência grega para a afirmação e para o racionalismo teve livre curso. Liga-se a isso o debilitamento da fé na alma e na imortalidade, que aparece na *Nekyia* homérica e nas célebres palavras de Aquiles (*Od.* XI, 488 e segs.):

*"Inclito Ulisses, retorquiu, da morte
Não me consoles; pago anteporia
Servir escassa rústica choupana
A defuntos reger."*¹⁰

Ressalta, aqui, o contraste com o conceito de Hesíodo. Mas a idéia de que os homens excelentes participam, depois da morte, de uma bem-aventurada imortalidade, nunca desapareceu, e revigorou-se nos fins da Antiguidade. A antiga fé na imortalidade é "heroização". Seu retrocesso em Homero faz com que os deuses intervenham tanto mais eficazmente na vida humana quanto não o fazem mais os mortos. Essa é a origem do "aparato divino" épico. Ao mesmo tempo, a preferência pela vida terrena, no mundo de Homero, é uma raiz do trágico heróico. Não cabe na concepção cristã do mundo, que a desconhece.

Não possuímos ainda uma fenomenologia comparada do heroísmo, da poesia heróica e do ideal heróico.

2. HERÓIS HOMÉRICOS

A fábula épica da *Ilíada* é posta em movimento pelo ódio de Aquiles. Sem heróis coléricos (Aquiles, Rolando, Cid, Hagen) ou deus rancoroso (Posidônio na *Odisséia*, Juno na *Eneida*), não há epopéia. Aquiles zanga-se com Agamenão porque tem de entregar-lhe uma escrava, recolhe-se às naus e recusa a participação na luta. Uma embaixada rogatória não consegue dissuadi-lo. Só a dor pela morte de Pátroclo e a necessidade da vingança o impelem à batalha, na qual matou a Heitor. A ruína de Tróia culmina com um encadeamento de fatos, iniciados pelo rapto de mulheres, como prelúdio da guerra, sendo aquele encadeamento motivado pelo caráter de Aquiles. Homero descreve-o com arte consumada. Aquiles não é somente colérico (IX, 254 e segs.), mas irrefletido, de modo que Ulisses o impede de tomar deliberações militares precipitadas (XIX, 155 e segs.) e Pátroclo, mais velho que o amigo, tem de dirigi-lo com sensato conselho (XI, 786), além da assistência do velho Fênix, seu preceptor. Aquiles é, sem dúvida, o guerreiro mais combativo dos aqueus; seu destino é realmente trágico, pois está condenado, como ele próprio não ignora, à morte prematura. Não é, entretanto, para Homero, uma figura ideal. O poeta desaprova a profanação do cadáver de Heitor por Aquiles.¹¹ Aquiles recebeu, sem

10. *Odisséia* XI, 378-381. Trad. de Odorico Mendes. Rio, 1928 (N. do T.).

11. W. Schadewaldt, *Von Homers Werk und Welt*, 1944, 261.

dúvida, a dádiva divina da força corporal (I, 178), mas os verdadeiros heróis também se regem pela sabedoria, personificada em Nestor. Embora debilitado pela idade, Nestor é indispensável como cabo-de-guerra, pois não só é de excelente aviso ao aconselhar os chefes, como sabe dispor suas tropas com a sabedoria de métodos antigos mas já provados pela experiência (IX, 294-310), de modo que Agamenão hesita entre pedir aos deuses dez conselheiros tão valiosos como ele (III, 72) ou um Nestor rejuvenescido (IV, 312). Em todo caso, para a direção da guerra, muito importa possa Nestor continuar assistindo com seus conselhos (IV, 372). Um conselho sábio é tão necessário quanto um rasgo de audácia. Entretanto, só a velhice possui a sabedoria da experiência. Imprudente é a juventude (XXIII, 590 e 604). E Ulisses, o astucioso, é mais velho do que Aquiles, e comparável, pela sua prudência, a Zeus (II, 407). Ele considera Aquiles desarrazoado, embora superior ao tolo Menelau (II, 212-224). Aquiles torna-se herói épico e vítima trágica, mas, por desígnio dos fados e também por efeito de indômitas paixões. Na opinião de Homero, o equilíbrio entre a força e a razão (VII, 288; II, 202; IX, 53) é o ideal da virtude do guerreiro. Já do guerreiro comum se reclama o "conhecimento das batalhas" (II, 611; VI, 77 e seg. e repetidas vezes). Deve entender do ofício da guerra. Mas os chefes precisam, em grau muito mais elevado, de valentia e saber. Como é rara a aliagem de tais qualidades! O pastor de povos, Agamenão, às vezes também se deixa "ofuscar" pela efervescência das paixões. Só em Ulisses parecem confluir, em justa proporção, o heroísmo, a capacidade guerreira e a sabedoria. Mesmo Heitor é obrigado a ouvir que, para conselheiro, ele não serve (XIII, 727 e segs.). Ao lado de Heitor está Polidamas, como efeito de contraste. Nascidos no mesmo dia, diferem entre si: "A um homem reservou Deus trabalhos de guerra, a outro a dança, a outro a lira e o canto, e a outro ainda, a inteligência esclarecida."

No decorrer de toda a *Ilíada*, mantém-se o contraste entre a avisada sabedoria da velhice e a impetuosa juventude. Como interpretá-lo? Decerto, não como reflexão psicológica sobre a diferença das idades da vida, como na nova comédia ática e na teoria helenístico-romana da literatura. Em Homero trata-se de algo primitivo.

Trata-se de um remanescente ou vestígio da religião indo-européia pré-histórica, que Georges Dumézil pôde reconstruir numa longa série de obras. Baseado na lingüística comparada, na mitologia e na sociologia, mostra que os indo-iranianos, os celtas, os germânicos e os itálicos possuíam um sistema religioso, cósmico e social comum, dividido segundo as funções da soberania (administração), da guerra e da fertilidade. Essa tríada concretizou-se na Índia em sistema de castas: brâmanes, guerreiros (*Kshatriyas*), criadores, e lavradores (*vaicyas*). A função de soberano por sua vez divide-se no binômio do rei mágico, terrível, e do rei sábio, que institui a lei. Corresponde àquele o deus Varuna e a este o deus Mitra. O contraste Varuna — Mitra encontra-se também entre os romanos, mas transposto do plano meta-

físico para o histórico. A história primitiva de Roma, relatada por Lívio, dá uma interpretação, feita por analistas, da religião pré-romana, no tempo dos reis. A polaridade Varuna — Mitra corresponde ao contraste Rômulo — Numa. Esse contraste indo-europeu estende-se a uma grande quantidade de pares opostos, entre os quais convém igualmente assinalar os de juventude (*iuniores*) e velhice refletida (*seniores*). Não cabem aqui sua exposição e comprovação. Citamos, apenas, o essencial: *l'un des deux termes (Varuna, etc.) recouvre ce qui est inspiré, imprévisible, frénétique, rapide, magique, terrible, sombre, exigeant, totalitaire (iunior) etc., tandis que l'autre (Mitra, etc.) recouvre ce qui est réglé, exact, majestueux, lent, juridique, bienveillant, clair, libéral, distributif (senior) etc. Mais il est vain de prétendre partir d'un élément de ces "contenus" pour en déduire les autres.*¹²

Na família dos povos indo-europeus, os indo-iranianos e os italo-celtas são os mais conservadores. Preservaram o máximo da herança religiosa. Entre os pré-romanos, sem dúvida, ela modificou-se muito, porém muito mais ainda entre os gregos, cuja religião é essencialmente "egéia". Conserva apenas débeis vestígios do sistema indo-europeu. Mas quem sabe um deles é esse mesmo contraste homérico entre os impetuosos heróis jovens e os experimentados, velhos representantes da "sabedoria"?

Da antinomia entre ambos nasceu a ação épica da *Iliada*. Só é possível compreender seu aspecto trágico, ao admitirmos o desvio de uma norma ideal, que poderia denominar-se união entre o valor e o saber. Como o médico curandeiro, o sacerdote adivinho, o cantor e o autor de obras artísticas, é o herói, como sábio e como guerreiro, um tipo fundamental da antropologia homérica. Como vemos, a união de valor e saber aparece em duas formas básicas: em grau superior, como "virtude de herói", em grau inferior, como "virtude de soldado". Esta última ocorre sob três formas: 1) ciência do combate ou da batalha (*ἐπιστάμενος πολεμίζειν*); 2) capacidade na luta e no conselho de guerra; 3) capacidade numa arma especial. Na "virtude de herói" aparecem os componentes espirituais, a saber: 1) sabedoria da experiência da velhice (Nestor); 2) (astuciosa) sabedoria do homem maduro (Ulisses); e 3) eloquência (Nestor e Ulisses). E ainda 4) programa ideal e fórmula mais ampla, a capacidade (IX, 443) de "ser bem falante em palavras, e hábil nos feitos". Aperfeiçoar Aquiles em ambas as coisas é a missão educativa de Fênix. No herói ideal de Homero a eloquência e a sabedoria estão intimamente ligadas; são duas faces de uma só coisa.

Como se vê, um esquema abstrato; intencionalmente abstrato: pois temos de acompanhar a sobrevivência do binômio "valor e sabedoria." Podemos e mesmo devemos considerar Homero como o encarava o fim da

12. Georges Dumézil, *Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la souveraineté* (=Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences religieuses, 56.^e vol.) Paris, 1940, 144/5.

Antiguidade, que nele projetava o seu próprio ideal da época. Assim, por exemplo, para Quintiliano, Homero é o modelo e origem de todas as partes da retórica (X, 1, 46); nos discursos de Nestor, de Ulisses e de Menelau havia os paradigmas dos três gêneros de estilo (II, 17, 8); o mestre-escola deve, como o Fênix de Homero, ensinar a proceder e a discursar corretamente, etc. Assim, o nosso problema não é *conhecer* o heroísmo de Homero, a sabedoria de Homero, mas aquilo que mais tarde os leitores e poetas nêles podiam ver e viram.

3. VIRGÍLIO

A epopéia de Virgílio, tão ponderada, conscienciosa e complexa, por diversos aspectos se acha ligada a Homero. E, no entanto, devia retratar o ideal de uma época mui diversa. Sente-se, na *Eneida*, esse desacordo interior.¹³ Virgílio é profundamente penetrado do espírito da pacífica era de Augusto e de seus ideais éticos. A conclusão da guerra civil de cem anos, como, aliás, a cessação de todas as guerras, foi profetizada pelo próprio Júpiter (*En.* I, 291):

*Aspera tum positis mitescent saecula bellis.*¹⁴

Com essa disposição cultural não havia lugar para ideais heróicos no sentido antigo. Em seu *Enéias*, criou Virgílio um novo ideal heróico, baseado na força moral. Naturalmente ele sabe comportar-se na guerra (I, 544 e segs.):

... *quo iustior alter*
*Nec pietate fuit nec bello maior et armis.*¹⁵

A virtude moral (*iustitia*, *pietas*) aparece em *Enéias* em lugar de “sabedoria”, e forma uma compensação pacífica da habilidade nas armas. Ele é (VI, 403):

... *pietate insignis et armis.*¹⁶

no que a *pietas* é sempre nomeada em primeiro lugar. Graças a ela, *Enéias* supera mesmo a Heitor. Mas *Enéias* jamais *quer* a guerra, em que o poeta, como o jovem Meneta, vê algo de terrível (XII, 517 e segs.):

13. Sobre o que se segue, cp. C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, 1945.

14. “Então os séculos rudes, com o fim das guerras, hão de amansar-se.” (Trad. da Revisão)

15. “...Ninguém foi mais justo pelo cumprimento do dever, nem maior e mais valoroso na guerra.” (T. da R.)

16. “...notável pela piedade e pelas armas.” (T. da R.)

... *iuvenem exosum nequiquam bella Menoeten,
Arcada, piscosae cui circum flumina Lernae
Ars fuerat pauperque domus nec nota potentum
Limina conductaque pater tellure serebat.*¹⁷

Virgílio descreve a guerra do ponto de vista dos vencidos: no horror da queda de Tróia. Ele procrastina até ao livro X o combate decisivo entre os troianos e os latinos. Do lado latino, comanda Turno, o único herói homérico, destacado representante do ideal antigo em face do novo (Enéias). Também entre os latinos se deparam figuras, que se inclinam mais para a *sapientia* do que para o belicismo. Tal é Drances (XI, 336 e segs.), que replica a Turno:

*Nulla salus bello: pacem te poscimus omnes.*¹⁸

Assim é antes de tudo o rei Latino, que é todo *sapientia*, como Turno é todo *fortitudo* (XII, 18 e segs.). O próprio Enéias de modo algum é, desde o princípio, um carácter sem jaça. Virgílio o faz sofrer uma purificação (*exercitatio*;¹⁹ cf. III, 182, V, 725). Na queda de Tróia, Enéias procede como obcecado pelo furor (II, 244), apanha as armas como um louco (II, 314):

*Arma amens capio, nec sat rationis in armis.*²⁰

Em Creta os Penates o aconselham a prosseguir viagem (III, 147 e segs.). Fraqueja, mais tarde, quando se deixa “amolecer” por Dido e é advertido por Mercúrio (IV, 267). Experimenta mais uma vez a tentação de esquecer a missão de seu destino, ficando na Sicília. Intervêm seu companheiro Nautes e, depois, o espírito de Anquises (VI, 105):

*Omnia praecepi atque animo mecum ante peregi.*²¹

Julgar-se-á pouco vivo o carácter de Enéias. Mas o grande tema da *Eneida* não é ele e, sim, o destino de Roma. E nesse poema histórico e fatalista, de muitos aspectos, está intercalada a viagem ao além-túmulo, do livro VI,

17. “(Turno mata também) ao jovem Meneta, da Arcádia, o qual em vão detestava as guerras; exercia ele seu ofício nas águas ricas em peixes da Lerna, era de uma família pobre, não conhecia os palácios dos grandes e seu pai se-meara em terras tomadas de aluguel.” (T. da R.)

18. “Não há salvação na guerra: todos te pedimos a paz”. (T. da R.)

19. Bowra remete a Sêneca, *Dial* I, 4.

20. “Desvairado, pego das armas, embora elas não tenham muita utilidade.” (T. da R.)

21. “Tudo previ, tudo pesei de antemão no meu espírito.” (T. da R.). — Sobre *praecepta* como conceito estóico, Bowra remete a Cícero, *De Off.* 180 e a Sêneca, *Ep.* 76, 33.

que nos eleva acima de tudo o que é terreno e é a passagem mais tocante da obra. Teve, também, a mais importante consequência, pois a ela devemos a *Comédia* de Dante.

4. FIM DA ANTIGUIDADE E IDADE MÉDIA

Depois de Virgílio, o contraste *sapientia* e *fortitudo* descambou para a tópica. Em Estácio (*Aquileida*, I, 472) Ulisses é chamado *consiliis armisque vigil*.²² O mesmo autor oferece um esquema, que, para a primitiva caracterização diferencial de duas pessoas, devia tornar-se muito popular. Na *Tebaida* (X, 249 e segs.) contrapõe dois guerreiros: um possui grande força e o outro sabe dar bons conselhos. Estácio é um importante intermediário entre a épica antiga e a medieval. As idéias medievais sobre o heroísmo épico foram, todavia, ainda mais fortemente determinadas pelas formas posteriores das histórias de guerra de Tróia, especialmente pelos romances troianos de Díctis e de Dares.

Com a *Ephemeris Belli Troiani* de Díctis (século IV) e a *De Excidio Troiae Historia* de Dares (século VI), chegamos à forma final, no fim da Antiguidade, da epopéia homérica e da epopéia "cíclica", que nasceu da primeira. Dares e Díctis introduzem uma inovação: a epopéia transforma-se em romance em prosa.²³ Observamos aqui o mesmo desenvolvimento que, das epopéias heróicas e poesias cavalleirescas francesas, conduz às composições em prosa do fim da Idade Média. Os romances troianos de Díctis e de Dares são, como hoje sabemos, transposições de romances gregos, e devem ser interpretados como tais. Uma de suas características mais importantes — talvez do romance em geral — é a asserção de que tudo é literalmente verdadeiro (como *adtestatio rei visae*, em Macrobio, *Sat.* IV, 6, 13, enumerada entre os meios de despertar a emoção) e repousa sobre escrito de testemunhas oculares. Esse elemento já aparece no informe de Enéias sobre a destruição de Tróia *Aquaeque... ipse vidi*) e tornar-se-á importante para os tempos posteriores.

Para o "topos" *fortitudo et sapientia* Díctis e Dares forneceram normas à Idade Média. De Aquiles conta Díctis que, em sentido guerreiro, excedera a todos; mas a sua energia é irrefletida, seus costumes grosseiros (10, 28 e segs.). Aquiles perde-se pela audácia louca (*inconsulta temeritas*), ao passo que Agamenão a todos excede "pela força física e mental" (49, 2) e experiência guerreira de um Mêmnon (73, 23). Em Dares encontramos a caracterização diferencial de dois irmãos: Deífobo é um valente guerreiro, Heleno, um sábio vidente. Ulisses é "astucioso, eloqüente, sábio" (16, 19).

22. "Vigilante pelo conselho e pelas armas." (T. da R.)

23. Citações segundo a página e número da linha das edições de F. Meyster de Díctis (1872) e de Dares (1873).

A teoria do fim da Antiguidade também se interessa pelo desenvolvimento progressivo e interpretação do ideal heróico. Segundo a alegoria de Fulgêncio, as palavras iniciais da *Eneida* acobertam um sentido mais profundo. *Arma* significa o valor, *virum*, o saber: “pois toda perfeição consiste em força corporal e sabedoria”. A evolução que conduz de Homero a Dares e a Fulgêncio encontra, depois, a sua conclusão na doutrina de Isidoro de Sevilha († 636) sobre a epopéia: “chama-se canto heróico porque relata feitos de homens valentes. Denominam-se sobretudo heróis os homens dignos do céu pela sua sabedoria e valor” (*Et.* I, 39, 9). *Sapientia et fortitudo* unem, na fórmula de Isidoro, o ideal heróico de Homero com a teoria de Hesíodo. A admissão de heróis no “céu” já é um velho pensamento grego. Mas no conceito de Isidoro caberá também o ideal heróico cristão do século XI. Os cavaleiros desaparecidos em luta contra os infiéis, como Rolando, também eram “dignos do céu”.

A tópica contida na fórmula *sapientia et fortitudo* é adotada pela Idade Média para lamentações fúnebres e elogio ao soberano, como para cantos de glória e epopéias. Uma inscrição tumular carolíngia (*Poetae*, I, 112) apresenta: “capaz no conselho e também no ofício das armas”. O “conhecimento da batalha” de Homero, a experiência guerreira (*bellandi peritia*) de Dares são comparáveis a outras expressões medievais. No vigoroso ritmo sobre a batalha de Fontenoy (841) ressoa duas vezes o verso:

*In quo fortes ceciderunt, proelio doctissimi*²⁴

que lembra de perto o “conhecimento das batalhas” em Homero, embora a germanística pretenda lobrigar no verso vestígios da poesia dos escaldos nórdicos.²⁵ O poeta abeberou-se, entretanto, em fonte inteiramente diversa: no Antigo Testamento. Lá encontrou êle a locução *ceciderunt fortes* (*Vulgata*, II Reg. (Lutero, II Livro de Samuel), 1, 19, e 25) e também *ad bella doctissimi* (*Cant.* 3, 8) e *docti ad proelium* (*I Macc.* 4, 7 e 6,30).²⁶ *Fortitudo* e *sapientia* aparecem às vèzes repartidas por duas pessoas (Alcuíno em *Poetae*, I, 197, 1281). Mas o ideal mantém a sua união numa pessoa, como no *Waltharius* (Versos 103 e segs.). Os jovens Válter e Hagen excedem em força os fortes, em inteligência os sábios. Na *Canção de Rolando*, reaparecerá o trágico desacordo entre o sentimento bélico e a reflexão.

24. “Na qual caíram os fortes, peritíssimos em batalhas.” (T. da R.) Paul V. Winterfeld, *Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters. Dritte und vierte Auflage.* 1922, 165.

25. Andreas Heusler, *Die altgermanische Dichtung*, 138 (2. Aufl. 144).

26. Outros exemplos: *Poetae*, II, 502, 640 (*Gesta Apollonii*); Wido de Amiens, *De Hastings proelio*, 50 e 423. — Equilíbrio da força (Hércules) e da inteligência (Ulisses) apresenta Alano de Lille (*SP*, II, 278 — *PL*, 210, 491 C.)

5. ELOGIO DO SOBERANO

Outra versão do *topos* leva ao elogio do soberano. As guerras púnicas obrigaram os antigos romanos a um entendimento com o helenismo. A acomodação entre a antiga habilidade romana e a cultura grega realizou-se em volta de Cipião Emiliano. Depois da era da guerra civil, florescem, na *pax augusta*, as artes da paz. Os imperadores dos primeiros dois séculos, na sua maioria, eram ou aparentavam ser amigos da cultura. Muitos deles se dedicaram às letras, todos gostavam de receber homenagens literárias.²⁷ O velho binômio “sabedoria — valor” transforma-se, no curso dessa mudança cultural, numa figura nova, muito diferenciada. Em lugar da sabedoria, entram a vigorar a cultura, a poesia, a eloquência: a aliança entre Marte e as musas. Plínio o Moço louva os que praticam atos dignos de elogio ou produzem escritos dignos de leitura (*aut facere scribenda aut scribere legenda*); os mais felizes são aqueles a quem ambas as coisas foram concedidas (*Ep.* 6, 13, 3). Como *beatissimi* aparecem os césares, na tópica do elogio dos imperadores. O imperador é, a um tempo, general, soberano e poeta. O próprio Domiciano é exaltado por Quintiliano (X, 1, 91) e Estácio do seguinte modo: que seja coroado com os louros do poeta e do chefe militar (*Ach.* I, 15). Díon de Prusa, invocando Homero, declara que ocupar-se de eloquência, filosofia, música e poesia honra aos reis (*περι βασιλείας*, II). Depois da barbaria do século III, a “enorme reação espiritual do século IV” se reflete, desde Constantino, em nova estima da cultura, como maior qualidade dos imperadores.²⁸ Isso ressalta do *Liber de Cesaribus* de Aurélio Vítor (aparecido em 360), assim como das inscrições e da poesia da época. Teodósio pede ao seu “pai” Ausônio a remessa de suas obras, e refere-se a Otaviano, a quem os melhores autores ofereciam os seus escritos. O próprio Ausônio chama a Graciano de “erudito imperador” (Schenkl, pág. 23, 6) e glorifica o soberano (Schenkl, pág. 194, I, 5 e segs.) por distinguir-se tanto na palavra como na ação, alternando entre as batalhas e as musas, entre o deus da guerra e Apolo. Claudiano acha em Honório “reunido o que sempre anda separado: sabedoria e força, prudência e valentia” (*Epithalamium de Nuptiis Honorii Augusti*, 314 e segs.).

Os capiães e reis germânicos, como os vândalos, os ostrogodos e visigodos, os merovíngios e sobretudo os carolíngios aceitaram de diversas maneiras, também a esse respeito, a sucessão dos imperadores.²⁹ Reis amigos da cultura, encontram-os também na Inglaterra (Alfredo o Grande), mais tarde na Sicília normanda; Rogério estuda geografia;

27. Cf. H. Bardon, *Les Empereurs et les Lettres Latines d'Auguste à Hadrien*, Paris, 1940.

28. R. Laquer em *Probleme der Spätantike* (1930), pág. 7 e 25 e segs.

29. S. Hellmann, *Sedulius Scottus*, 1906, 2 e seg.

Guilherme atrai à sua corte os tradutores Aristipo de Catânia e Eugênio de Palermo. Frederico II, da dinastia dos Hohenstaufen, figura, com o seu livro sobre falcoaria, na galeria da ciência natural árabe. Encontramos, em seu círculo, eruditos, cortesãos e funcionários islâmicos. Estipendiava também poetas árabes e colecionava livros árabes para a Universidade de Nápoles. O ideal do monarca amigo das musas dominou tanto a cultura hispano-islâmica como a abássida e a romana imperial. O paralelo estende-se até ao *Espelho de Príncipes*.³⁰ Mas o ideal do *imperator literatus* aparece também na forma do soberano erudito, com o cognome de *El sabio, le sage, der Weise* (isto é, o douto).

Diz-se de Frederico I (*Friderici Gesta Metrice*, 59 e seg.):

*Cui geminum munus dederat Natura biformis:
Ut fortis sapiensque foret, mirandus utroque.*³¹

Assim Dante glorifica a Guido Guerra:

*Fece col senno assai e con la spada.*³²

Macbeth diz sobre Banquo:

*... In his royalty of nature
Reigns that which would be fear'd: 'tis much he dares,
And, to that dauntless temper of his mind,
He hath a wisdom that doth guide his valour
To act in safety.*³³

6. ARMAS E CIÊNCIAS

Sob a forma de ensino sobre o ideal cortesão (Castiglione) o "topos" *sapientia et fortitudo* chegou à Renascença. Um brilhante episódio da epopéia de Boiardo é a conversação noturna sobre armas e ciências (*Or-*

30. No século XII, João de Salisbury encarece a necessidade da educação literária dos príncipes. Disse o rei de Roma, Conrado III: *quia rex illiteratus est quasi asinus coronatus*, ("porque o rei inculto é como um asno coroado." T. da R.) dito atribuído também a outros príncipes; ver H. Brinkmann, *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*, 1926, 19, nota 1. — Elogio do rei "filosofante" em Gottfried de Viterbo (Jos. Röder, *Das Fürstenbild in den ma. Fürstenspiegeln...* Diss. Münster, 1933, 29). — Interessantes pontos de comparação oferecem os *Studien zur Geschichte der älteren arabischen Fürstenspiegel* de Gustav Richter, 1932. — Cf. também E. Booz, *Die Fürstenspiegel des Mittelalters*, Diss. Freiburg, 1913, 28 e 35.

31. "A Natureza biforme outorgou-lhe dupla dádiva: tornou-o valente e sábio, admirável em ambas as virtudes." (T. da R.)

32. "Fez muito com o engenho e com a espada." (T. da R.) (*Inf.* 16, 39).

33. "... Em sua natureza real reina o que se deve temer; sua ousadia é grande e, além dessa têmpera intrépida da alma, tem uma sabedoria que orienta o seu valor e o leva a agir com segurança." (III, 1.) (T. da R.)

lando Innamorato, I, 118). Em Ariosto é evocado o tema (20, 12), bem como em Rabelais (*Pantagruel*, cap. 8). Spenser o traz em *Faerie Queene* (II, 3, 4) e em *The Shepheardes Calendar* (October, versos 66 e segs.). À medida que se diferenciam, de um lado, as ciências, e de outro, os tipos e os ideais da sociedade, surge a questão: quais as ciências que se ajustam ao tipo ideal representativo da camada social então dominante? A literatura francesa do século XVII aborda a questão de várias maneiras. Molière escarnece das mulheres sábias, como dos homens de espírito, marqueses e burgueses, que estudam filosofia. Opina Saint Evremond *sur les sciences où peut s'appliquer un honnête homme* e acha acomodadas à sua posição social somente a moral, a política e as belas-lettras.³⁴ Com pesar verifica La Bruyère: *chez nous, le soldat est brave, et l'homme de robe est savant; nous n'allons pas plus loin. Chez les romains l'homme de robe était brave, et le soldat était savant; un Romain était tout ensemble et le soldat et l'homme de robe* (*Caractères, Du Mérite Personnel*, 29).

Nunca, em parte alguma, a união da vida intelectual e guerreira se realizou tão brilhantemente como na florescência da Espanha dos séculos XVI e XVII: basta recordar Garcilaso, Cervantes, Lope e Calderón. Todos foram poetas, que prestaram também serviços de guerra. Nem a França (com a exceção de Agripa d'Aubigné, que, porém, escrevia *invita Minerva*), nem a Itália oferecem algo de semelhante. É, pois, compreensível que precisamente na literatura espanhola tenha sido muito versado o tema *armas y letras*. Garcilaso escreve: *tomando, ora la espada, ora la pluma* (IIIa. *Écloga*). Se, em seu célebre discurso (I, 37), Dom Quixote reconhece a primazia das armas sobre as ciências, em outras passagens do romance (II, 6) armas e letras são designadas como dois caminhos de igual valor para as honras e riquezas. Depois de Cervantes, Calderón aproveitou o tema. Em seu teatro são numerosos os jovens fidalgos que permutam a vida de estudante pela condição de soldado, a pena pela espada, Minerva por Marte, Salamanca por Flandres (Keil, I, 30 a.) ou que “por gosto escolhem as armas e por passatempo as ciências” (Keil, I, 99 a.).

*O felice tu, o felice
Otra vez u otras mil sea
Imperio, en quien el primero
Triunfo son armas y letras!*

Em vez de “armas e letras”, ocorre também a fórmula “pena e espada”, recebendo novo conteúdo no romantismo francês, sob a impressão da grandeza à antiga de Napoleão. A divisa de Balzac era: *ce qu'il a commencé par l'épée, je l'achèverai par la plume*. Vigny, descendente de classe nobre, que parecia negar a eficácia política do século democrático, insere a pena no seu penacho:

34. *Oeuvres*, 1739, I, 166.

*J'ai mis sur le cimier doré du gentilhomme
Une plume de fer qui n'est pas sans beauté.*

A verdadeira nobreza é a do espírito, não a do sangue ou das armas. Vigny inscreve o seu nome

*Non sur l'obscur amas des vieux noms inutiles,
.....
Mais sur le pur tableau des livres de l'Esprit.*

Com isso chegamos ao *topos* “nobreza do espírito” e “nobreza da alma”. Atualizaram-no para Vigny as revoluções de 1789, 1830 e 1848.

7. NOBREZA DA ALMA

Cada época esclarecida (*Aufklärungsepoche*) reafirma “que a alta estirpe, em si, não garante sentimentos nobres — dependendo a nobreza, na essência, do dinheiro. Existe, todavia, uma nobreza de sentimentos dos homens de bem, independente do nascimento.”³⁵ Disso sabem a sofística, Eurípedes, Aristóteles (*Ret.* II, 15, 3), Menandro (342/1 a 291/0), principal representante da “nova comédia” (*Fragment* 533, Kock). Ao mesmo tempo recomenda o retórico Anaxímenes que, quando não se possa glorificar alguém pelo nascimento nobre, deve recorrer-se ao pensamento de que cada um, que seja bem dotado para a virtude, por isso mesmo teve nascimento nobre. Sêneca o Môço (*Carta* 44, 5) ensina: “O espírito nobilita” (*animus facit nobilem*). Em Juvenal (VIII, 20) encontra-se: *nobilitas sola est atque unica virtus*. Boécio também discute o tema (*Cons.* III, pr. 6). Na literatura medieval o *topos* é muito freqüente.³⁶ Mateus de Vendôme o traz em sua poética entre os *topoi* do proêmio (Faral pág. 116, §§ 27 e 28). Foi discutido na corte de Frederico II³⁷ e acha-se urdido na comédia *Paulinus et Polla*, de Richard de Venosa, representada perante o rei.³⁸ Naturalmente o tema é discutido na poesia em língua vulgar, entre os trovadores³⁹ e no *Romance da Rosa* (versos 1860 e segs.). Na literatura italiana anterior a Dante e sua contemporânea, o *topos* é um lugar-comum,⁴⁰ renovado na lição de Guido Guinizelli de que o amor só habita em “corações nobres”. O próprio Dante o tratou ainda mais circunstanciadamente

35. W. Schmid, *Geschichte der Griechischen Literatur*, 3 (1940), 695.

36. Provas em Schumann, no comentário a *CB* n.º 4 e *ZRPh* 58, 1938, 213.

37. E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II. Ergänzungsband*, 129.

38. Ed. Du Méril pág. 410.

39. Ed. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, I, 352 e segs.

40. Ad. Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, I, 518. — Wilhelm Berges (*Die Fürstenspiegel des hohen und späteren Mittelalters*, 1938) tenta interpretar a conversão de *nobilitas corporis* para *nobilitas mentis* como uma peculiaridade do século XIII, sem perceber que se trata de um *topos*.

(*Convívio*, IV, c. 14 e segs.). Os séculos XIII e XIV renovaram, pois, um lugar-comum, de mais de milénio e meio. Atualizara-se, porém, quando o ideal da classe dos cavaleiros foi adotado pela burguesia das cidades, sobretudo na Florença do século XIII. Na Inglaterra, também, William Wykeham (1324-1404), chanceler de Eduardo III e de Ricardo II, fundador do New College, em Oxford, procedia da classe baixa e adotou como divisa *Manners makyth man* — antecipação do ideal do *gentleman*.

8. BELEZA

Desde os tempos helênicos, a retórica formara esquemas definitivos para o discurso de elogio aos soberanos. Eram utilizados “bens em série”, como, por exemplo, beleza, nobreza, virtude máscula (*forma, genus, virtus*).⁴¹ Um mais amplo esquema une quatro “primazias naturais” (nobreza, força, beleza, riqueza) a quatro virtudes. Nunca deve faltar a beleza corporal, também aceita pela Idade Média, admitindo-se igualmente figuras bíblicas de exemplo, em vez das antigas: David para a força, José para a beleza, Salomão para a sabedoria, etc.⁴² Por isso, freqüentemente, as fontes históricas medievais falam da beleza de um soberano. Esta e outras primazias são muitas vezes apresentadas, no fim da Antiguidade, como dons da Natureza, que tem a função de criar homens e sítios belos;⁴³ quando se trata de homens eminentes, ela procede com especial cuidado.⁴⁴ Um manual de retórica do terceiro século da época imperial recomenda seja introduzido nos discursos panegíricos o *topos* da Natureza.⁴⁵ Na poesia latina dos séculos XI e XII êsse “topos” é extraordinariamente freqüente. Serve para o elogio de príncipes e princesas, assim como de rapazes e moças cortejadas. Hildeberto de Lavardin rende homenagem à rainha da Inglaterra:

*Parcius elimans alias Natura puellas
Distulit in dotes esse benigna tuas.
In te fudit opes, et opus mirabile cernens
Est mirata suas hoc potuisse manus.*⁴⁶

Hildeberto aproveita o mesmo esquema nos famosos versos sobre as estátuas antigas, que ele viu em Roma:

41. C. Weyman em *Festgabe Alois Knöpfler*, 1917.

42. Teodulfo em *Poetae*, I, 577, 13.

43. *Aetna*, verso 601. — Estácio, *Selvas*, I, 3, 17; II, 2, 15. — Claudiano, *De sexto consulatu Honorii*, 50. — Sidónio, c. VII, 139 e segs.

44. Merobaudes (Vollmer), 7, 21 e segs.

45. Ps. Dion. Hal. *ars rhetorica* (Usener) pág. 10, 11.

46. “Aperfeiçoando menos as demais raparigas, a Natureza preferiu esperar para ser mais liberal ao dotar-te. Juntou em ti todas as suas riquezas, e, examinando a sua obra admirável, ficou espantada de que suas mãos fossem capazes disso.” (T. da R.) (*PL* 171, 1143, AB.)

*Non potuit Natura deos hoc ore creare
Quo miranda deum signa creavit homo.*⁴⁷

O *topos* retórico “Natureza como criadora do homem belo” só se assemelha ao *Natura mater generationis*, no que toca à personificação da Natureza. Falta completamente à Natureza retórica o elemento patético-entusiástico da deusa da fecundidade.

Nenhum gênero literário tem maior necessidade de heróis e heroínas belos do que o romance. Na Idade Média e na Renascença, um dos velhos temas mais populares de romance é a história do rei Apolônio de Tiro, em que ainda se inspirou o *Péricles* de Shakespeare. Sua versão mais antiga é um romance latino em prosa do século III. Nele se lê: “Possuía o rei Antíoco uma filha formosíssima, na qual em nada falhou a Natureza, a não ser em tê-la feito mortal”. No romance cortesão, cultivado na França desde 1150, surge inúmeras vezes o lugar-comum “a Natureza criou um formosíssimo ser”, adotado pela poesia latina do tempo.⁴⁸ Será possível exagerar ainda o trabalho da Natureza? Sim! Notadamente quando Deus e a Natureza colaboram. Uma poesia de amor das *Carmina Burana* (N.º 170) descreve uma donzela,

... *in cuius figura*
Laboravit Deitas et mater Natura.

Mais longe ainda vai Chrétien de Troyes (*Yvain*, 1942 e segs.): “Tão extremada beleza não podia a Natureza criar. Ou, quem sabe, ela em nada colaborou nisso?... Certamente com a própria mão Deus a criou para causar assombro à Natureza”. Na poesia cortesã, as descrições de homens e mulheres belos são obrigatórias e preparadas segundo receitas, que não precisamos abordar aqui.⁴⁹

47. “A Natureza não pôde criar deuses de uma aparência igual à das estátuas admiráveis dos deuses, criadas pelo homem.” (T. da R.) (*PL* 171, 1409 C.) Apresentei mais exemplos em *ZRPh*, 58, 1938, 182 e segs., aos quais acrescento Faral pág. 129, § 56, verso 1; pág. 207, versos 335; pág. 209, verso 397; pág. 331, verso 15. Ao criar um futuro mestre-escola estremece a Natureza: Faral pág. 338, verso 11.

48. H. Gelzer oferece em *Nature*, 1917, valiosa coleção de exemplos. Não é sustentável derivar o *topos* de Alano de Lille. Cp. Faral em *Romania*, 1923, 286. — Alfons Hilka, *Der Percevalroman von Christian von Troyes*, 1932, pág. 761, nota a 7905.

49. Ecfrase de um homem belo: *Stud. med.* 9, 1936, 38, n.º 30. Chrétien chama à ecfrase *devise* (*Perceval*, 1805). — A descrição de pessoas feias deriva da *vituperatio*. A retórica antiga faria entrar na epidítica a “censura” como contraste do elogio, o que trouxe para a poesia medieval conseqüências que não podem ser apreciadas aqui. Contribuiu para a formação do estilo a descrição de Gnatho em Sídônio (*Carta* III, 13). — Latim medieval: *Amphitruo* de Vitalis, verso 235 e segs., Geta em *Alda*, versos 171 e segs., Davo na *Ars versificatoria* de Mateus de Vendôme, I, § 53 (Faral em *Stud. med.* 9, 1936, 55). Cf. atrás, pág. 71, nota 22.

A PAISAGEM IDEAL

1. Fauna e flora exóticas — 2. Poesia grega — 3. Virgílio — 4. Motivos retóricos para a descrição da Natureza — 5. O bosque — 6. O lugar ameno — 7. A paisagem épica.

Os esquemas da tópica laudatória serviram de veículo e revestimento aos ideais de classe e de vida no fim da Antiguidade, na Idade Média, Renascença e século XVII. A retórica elaborou a imagem do homem ideal e determinou, por milênios, a paisagem ideal da poesia.

1. FAUNA E FLORA EXÓTICAS

As descrições medievais da Natureza não traduzem a realidade, fato admitido em geral no tocante à arte românica, mais sem aplicação no que se refere à literatura da mesma época. Os animais fabulosos das catedrais provêm de tecidos sassânidas. Qual a origem da fauna e flora exóticas da poesia medieval? Seria preciso antes classificá-las, e o não podemos fazer aqui. Apresentamos apenas alguns exemplos mais expressivos.

Ekkehart IV de São Gallen deixou uma série de bênçãos poéticas sôbre comidas e bebidas (*benedictiones ad mensas*), até agora consideradas de “alto valor histórico-cultural”, pois parecia tratar-se, nesse caso, de “uma lista completa da cozinha conventual”. A seqüência dos versos corresponderia à dos cantos à mesa, daí resultando o seguinte quadro descritivo da refeição de nossos antepassados: “Primeiro, forrava-se o estômago com toda sorte de pães, logo a seguir, comia-se pelo menos um prato de peixe, ave, carne e caça (tudo sem molho, legumes ou outro acréscimo), chegando então a vez do leite e do queijo. Depois de um prato com especiarias picantes e molhos, além de mel, torta e ovos, alegrava-se a alma com vinagre (verso 154: *sumamus leti gustum mordentis aceti*)¹ provavelmente aperitivo para os pratos seguintes, consistindo, cada qual, no mínimo, de legumes de vagem, frutas comuns e meridionais e tubérculos. Matava-se a sede a princípio com diversos vinhos, depois com cer-

1. “Saboreemos, alegres, o gosto do vinagre picante”. (Trad. da Revisão.)

veja e afinal com água".² Está hoje provado que as *benedictiones* se referem na realidade a virtualhas, que Ekkehart encontrou nas *Ety-mologiae* de Isidoro de Sevilha, e não passam, portanto, de "lexicografia versificada". Um dos benedictinos de Ekkehart refere-se a figos, tendo observado a propósito o editor Egli: "Na verdade, o figo foi cultivado na Alemanha, mas nunca se tornou alimento popular. Como quer que seja, o convento de São Gallen recebia do sul essa fruta".

Que diremos nós, porém, se um poeta de Liège, ao anunciar o advento da primavera, declara que já rebrotaram oliveiras, videiras, palmeiras e cedros?³ Na Idade Média nórdica pululavam as oliveiras. Aparecem na poesia latina amorosa dos séculos XII e XIII,⁴ e, a fartar, na antiga épica francesa. De onde procedem? Dos exercícios retóricos do fim da Antiguidade. Mas, na Europa medieval, não faltam os leões. Uma epístola poética de Pedro de Pisa descreve o ambiente do Sul. O pastor, fatigado, deita-se à sombra, "e o sono envolvia os homens e os fulvos leões" (*Poetae*, I, 53, 4):

Cingebatque sopor homines fulvosque leones.

Um historiador do sentimento da Natureza manifesta seu pasmo nesse trecho, com a "referência ao leão, inteiramente descabida".⁵ Entretanto, o sentimento da Natureza — conceito obscuro — nada tem que ver aqui; trata-se de técnica literária. Os leões já ocorrem na poesia romana. Os *fulvi leones* são tirados de Ovídio (*Her.* 10, 85). Em estilo poético, Alcuíno faz votos para que não seja atacado pelos leões e tigres um peregrino (*Poetae*, I, 265, 7). Queixa-se um francês de que, por causa dos ataques dos sarracenos, as santas relíquias se tenham tornado presa das aves e leões.⁶ Pastores ingleses são advertidos contra leões.⁷ Só excepcionalmente esses animais não são perigosos; assim, no terreno onde, em 1219, começou-se a construir o novo edifício da catedral de Salisbury: "o gamo não teme o urso, o veado não teme o leão, nem o lince a cobra...".⁸ Na epopéia francesa, andam à solta os leões. Um deles, ofertado a um rei de Roma, apresenta-se como *un lion d'antiquité* (*Asal*, 1179). Que exatidão! Como se sabe, Sigfrido também mata um leão. "O gosto pelos feitos de Sigfrido induz o poeta a fanfarronadas de caçador" — observa

2. Ernst Schulz em *Corona Querneae*, 219 e segs.

3. Sedúlio Escoto, *Poetae*, III, 171, 45 e segs.

4. Válder de Châtillon, 1925, pág. 30, estr. 2. — *Carmina Burana* (Schumann) n.º 79, estr. 1. — Marcos Bloch, *La Société féodale*, I, 1939, 155, supõe que os viajantes e peregrinos tenham descrito aos menestrels *la beauté de l'olivier méditerranéen*. Mas a oliveira apareceu na poesia latina antes que na poesia em língua vulgar.

5. W. Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter*, 1914, 78.

6. Adalbero de Laon, ed. Hükel, pág. 142, 127.

7. Beda, *Vita Cuthberti metrica*, verso 135.

8. Heinrich de Avranches, ed. Russell e Heironimus, pág. 114, 149.

Bartsch. Ora! Trata-se de estilização épica segundo o modelo da Antiguidade e da Bíblia. Todas essas árvores e animais exóticos, como os figos de Ekkehart, vieram do sul, bem entendido, não de pomares ou de reservas de animais, mas da poesia e da retórica antigas. As descrições de paisagens da poesia medieval só podem ser bem interpretadas à luz de uma sólida tradição literária.

Por quanto tempo? Ainda na floresta de Ardenas de Shakespeare (*As you like it*) se encontram palmeiras, oliveiras e leões.

2. POESIA GREGA

Com Homero, começa a transfiguração ocidental do mundo, da terra e do homem. Tudo é governado por forças divinas. Os deuses "levam uma vida fácil". Podem alterar, enganar e ridicularizar-se mutuamente, (como fez Hefesto com Ares e Afrodite). Para o homem heróico essa discórdia é, todavia, proveitosa: Ulisses vê-se perseguido pelo rancor de Posidônio e protegido por Atena. Só uma carregada sombra paira sobre esse mundo alegre: a fatalidade da morte. Não conhece o princípio etônico, ou pelo menos, não dá demonstrações de conhecê-lo; nem o "demoníaco" com as suas terríveis ciladas, "nas quais os próprios deuses cooperam, novela de horrores produzindo novos horrores, situações em que o irmão tem de matar o irmão, o filho tem de matar a mãe".⁹ Homero rejeita o trágico, como aspecto fundamental da existência, tal como se manifesta na tragédia ática.¹⁰ Ele reflete a visão existencial de uma classe dominante de cavaleiros. O ideal do herói não é compreendido em sentido trágico; os heróis não escondem sua inquietação, a exemplo de Heitor, e a guerra é considerada um mal. A Idade Média cristã-germânica rejeitará tudo isso.

A Natureza participa do divino. Homero prefere a Natureza amável: um grupo de árvores, um bosque e água corrente, uma campina viçosa. Lá vivem as ninfas (*Iliada*, XX, 8; *Odisséia*, VI, 124 e XVII, 205) ou Atena (*Od.* VI, 291). Encantador quadro natural desse genero oferece a desabitada Ilha das Cabras, na placa dos Ciclopes (*Od.* IX, 132 e segs.):

*Tudo em sua estação produziria:
Junto à costa oferece regadios
E moles prados; ao vinhedo é própria;
É fofo o solo e para messes pingue.*¹¹

9. Alfred Weber, *Das Tragische und die Geschichte*, 1943, 240.

10. *Od.* 1, 32 e segs. Zeus repele a imputação de que os deuses inflijam sofrimentos aos homens. Ele mandou advertir Egisto por intermédio de Hermes. Se aquele atender à advertência, teria sido evitada uma série de horrores trágicos (assassinio de Agamenão e de Clitemnestra, loucura de Orestes). Não teria existido a *Orestia*.

11. *Odisséia*, 9, 97 e segs. Trad. de Odorico Mendes. No original, trad. alemã de R. A. Schröder. (N. do T.)

Aqui a fertilidade se transfunde na paisagem ideal. A mais rica variedade de aspectos encontra-se no jardim de Alcino (*Od.* VII, 112), onde há frutas de diferentes espécies: romãs, maçãs, figos, peras, azeitonas e uvas. As árvores produzem durante todo o ano, reina eterna primavera e sopra eterno oeste — pois a ilha dos Feácios é uma terra maravilhosa. Duas fontes regam o jardim. Outro fabuloso sítio ideal é a gruta de Calipso (*Od.* V, 63), num bosque de choupos, álamos e ciprestes. Quatro regatos atravessam as campinas, onde florescem violetas e heras. Viçosa parreira ensombra o portão da gruta. A gruta milagrosa de Ítaca é consagrada às ninfas (*Od.* XIII, 102):

*Espalmada, no fundo, uma oliveira
Gruta ensombra, de Náiades sacrário:
Ânforas há lapídeas e crateras;
Sussurrantes abelhas melificam;
Bancos de pedra encerram; as ninfas tecem
Maravilhosos purpurinos panos;
Possui água perene; dupla a entrada,
Uma ao norte acessível aos humanos,
Outra ao sul para os deuses.¹²*

A Odisséia fala também de praias bem-aventuradas, livres de males e da praga da morte. Na Ilha Siros, abundante de vinhos, não há fome, nem doença (XV, 403). Quando os homens envelhecem,

“na cidade, no meio da tribo, Apolo, que leva um arco de prata, e Diana matam-nos com suas flechas suaves”.¹³

A Menelau foi augurado que não morreria, mas “nos confins da terra” seria arrebatado para o Elísio: lá, eterna é a primavera, animada pelo murmúrio do vento oeste (*Od.* IV, 565), como no alto do Olimpo (*Od.* VI, 42 e segs.). A Natureza também colabora nos colóquios amorosos dos deuses. Zeus e Hera escondem-se, no cimo do Ida, numa nuvem dourada (*Il.* XIV, 347 e segs.).

“Então a divina Terra criou debaixo deles uma relva nova, lotos orvalhados, açafraão e jacintos espessos e macios, que os levantavam do solo”.¹⁴

Da paisagem de Homero adotaram os pósteros alguns motivos, sólidos remanescentes de uma vasta cadeia tradicional: o sítio ideal da primavera eterna, como teatro da vida bem-aventurada depois da morte, amável nesga da Natureza, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta

12. *Odisséia*, 13, 76 e segs. Trad. de Odorico Mendes. No original, trad. alemã de R. A. Schröder. (N. do T.)

13. Trad. da Revisão.

14. No original, trad. de R. A. Schröder. (N. do T.)

com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores. Nos hinos aos deuses, atribuídos a Homero, encontramos esses motivos acrescidos de variantes. A campina de flores do hino a Deméter apresenta rosas, violetas, íris, açafrão, jacintos e narcisos. Mosco, em seu "epyllion" *Europa* (cerca de 150), ainda emprega as mesmas flores "homéricas". Serve-se igualmente de árvores a *Iliada*, para as cenas épicas. Em Áulis o altar de sacrifício ergue-se ao pé de um plátano (II, 307). No campo de batalha, diante de Tróia, viceja uma faia. À sua sombra, os companheiros deitaram Sarpédon, ferido em combate. (V, 693.) Acha-se na Porta Ceia (VI, 237), e serve de local de encontro para Apolo e Atena (VII, 22), que pousam em seus galhos sob a forma de abutres (VII, 60). Heitor posta-se ao lado da árvore (XI, 170), etc. Há também uma figueira brava (VI, 432 e XI, 167). Mais tarde, tornaremos a tratar dessa técnica de marcação da paisagem (*Markierungstechnik*).

Como em Homero, em toda a poesia da Antiguidade, a Natureza é habitada, seja por divindades ou simples mortais. As ninfas vivem em sítios onde os homens também gostam de estabelecer-se. O indispensável, no caso, é a sombra — cousa da maior importância para os meridionais! E daí, uma árvore ou um bosque; uma fonte borbulhante ou o frescor de um regato, a maciez da relva, ou o refúgio de uma gruta. Sócrates encontra Fedro diante das portas de Atenas e lhe diz: "Vê um lugar onde possamos descansar". Responde-lhe Fedro: "Vês aquêles imponentes plátanos, que se elevam ali atrás? Lá não falta sombra, ar livre e relva para sentar-nos ou, melhor ainda, para deitar-nos". A glória do plátano difundiu-se por toda a Antiguidade (Victor Hehn). À sombra de um plátano, escreve-se, filosofa-se.¹³

"Poetar" sob as árvores (cf. pág. 215, nota 14), num leito de relva, junto da fonte — eis um motivo poético elaborado desde logo pelo próprio helenismo. Para isso, impõe-se um enquadramento sociológico: uma classe profissional, que viva ao ar livre ou no campo, longe da cidade, e tenha lazeres e ensejo de poëtar, possuindo além disso um instrumento musical primitivo. É o que não falta aos pastores. Desfrutem fartos vagares. Seu deus protetor é o espírito do rebanho, Pã, inventor da frauta pastoril de sete canas. Belos pastores (Anquises, Endimião, Ganimedes) foram julgados dignos do amor dos deuses. Já no século VII, Estesícoro celebrava o pastor siciliano Dáfnis, que desdenhara o amor de uma deusa pelo humano amor de pastora. Mas o siracusano Teócrito (primeira metade do terceiro milênio) é o verdadeiro fundador da poesia pastoril. Foi o gênero poético que, depois da epopéia, exerceu mais influência, por várias razões. Em todas as épocas encontramos vida pastoril. É um modo fundamental da existência humana, representado

13. Testemunhos em Ad. Nowacki, *Philistaei fragmenta poetica*, Diss. Münster, 1927, 81.

também no cristianismo pela história do nascimento de Jesus, segundo o *Evangelho de Lucas*. A Sicília, terra de pastores, e depois a Arcádia,¹⁶ forneceu-lhe uma correlação de cenário original — e isto é de suma importância. Conta igualmente com pessoal próprio, (formando em sua articulação um microcosmo social: pastores de gado bovino (de onde vem o nome bucólica), pastores de cabras, pastoras, etc. Enfim, a vida pastoril está ligada à Natureza e ao amor. Pode afirmar-se que, durante dois milênios, atraiu a maioria dos motivos eróticos. A elegia de amor dos romanos sobreviveu poucas décadas. Pouco foi desenvolvida ou renovada. Mas a Arcádia prestava-se a um constante renovo, porque o círculo dos motivos pastorais não estava ligado a nenhum gênero, nem tão pouco à forma poética. Encontrou acesso ao romance grego (Longo), daí passando à Renascença. Do romance, a poesia pastoral podia voltar à égloga ou passar ao drama (*Aminta*, de Tasso; *Pastor Fido*, de Guarini). O mundo dos pastores é tão vasto quanto o da cavalaria. Na *pastourelle* da Idade Média ambos os mundos se encontram. Sim, no mundo dos pastores “convergem” todos os mundos:

*Rebenta a fonte, arroios vão saltando
E córgão, monte, prado reverdecem,
Por sobre mil outeiros divagando,
Os lantígeros gados aparecem.*

*Isolados, prudentes, vagarosos,
Chegam-se os grandes bois té o presépio;
Tecto não falta aos gados numerosos,
O monte em grutas mil se abre proptio.*

*Ali protege-os Pã, ninfas de vida
Nas frescas fendas moram do rochedo,
E aspirando a região subida
Enramado se eleva o arvoredado.*

*Anosos bosques são. Roble potente,
Caprichoso cruzando as hastes, cresce,
De doce seiva o plátano tumente,
Sobe direito ao céu e o péso esquece.*

*E maternal, da sombra na frescura,
Para anho e criança leite corre,
Fruta longe não é, dom da planura,
E do cavado tronco mel escorre.*

16. Bruno Snell, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in Antike und Abendland, Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer*, her. von B. Snell, Hamburg, 1945, 26 e segs.

*Hereditário aqui é o bem-estar,
O rosto e lábios rúbios, ridentes,
Imortal cada um em seu lugar,
Saúde todos têm, vivem contentes.*

*Assim, sob um céu puro, o tenro infante
Foi imitando a robustez paterna,
Que perguntas atônito e hesitante,
São mortais, é de deuses raça eterna?*

*Apolo tanto imitam na figura
Os zagais, que o mais belo é seu rival;
Pois quando em pura esfera obra natura,
Liga os mundos cadencia universal.¹⁷*

O *Fausto* de Goethe é uma “restauração de todas as coisas” (*A. dos Apost.*, 3, 21) no processo universal da literatura — e por conseguinte, da poesia pastoril.

Teócrito ornara a sua poesia com a abundância do verão meridional: “Muitos choupos e olmos balouçam sobre as nossas cabeças. Perto, corre murmura, da gruta das ninfas, uma fonte sagrada. Os grilos, castigados pelo sol, estridulam à porfia sobre ramos ensombrados; as rãs coaxam de longe em arbustos espinhosos; cantam a cotovia e o pintassilgo, e a rola solta seus queixumes; em volta das fontes, adejam as louras abelhas. Tudo cheira ao belo verão” (VII, 135 e segs.). Num hino épico, o poeta conduz os dióscuros a uma floresta selvagem, com árvores de todas as espécies. Ao pé de uma rocha escavada, encontram uma fonte de águas claras. Os seixos brilham como cristal e prata. Ornam o sítio álamos brancos, pinheiros, choupos e flores olorosas (XXII, 36 e segs.). Ouve-se um desafio cantado entre dois pastores, e cada qual propõe um aprazível recanto. O pastor Tírsis: “Pastor de cabras, doce é o ciciar destes pinheiros, que murmuram junto da fonte... junto das ninfas. Queres sentar-te aqui, na encosta dêste monte, debaixo destas tamargueiras, e tocar frauta?” O pastor de cabras: “Sentemo-nos debaixo destes olmos, diante de Príapo e das ninfas da fonte, no assento do pastor e no carvalho!” (I, 1 e segs.). Variação do motivo: um pastor acha mau o sítio preferido pelo outro. — Lacão: “Tu cantarás mais docemente, assentado à sombra destas oliveiras silvestres e do bosque. Aqui corre água fria e eis aqui o leito da relva, aqui ressoa o trilar do grilo.” — Comatas: “Não irei. Aqui há carvalhos e junças e as abelhas zumbem lindamente junto das colmeias. Murmuram duas fontes frescas; os pássaros chilreiam nas árvores; aqui é mais convidativa a sombra do que em teu lugar, e os pinheiros deixam cair as suas pinhas”¹⁸ (V. 31 e segs.).

17. *Fausto*, 2.ª parte, págs. 276-7. Trad. de Agostinho D'Ornellas.

18. As pinhas são comestíveis.

Conforme os dois últimos exemplos, do motivo do cantor bucólico e do desafio poético deriva organicamente a descrição de um sítio pitoresco, muito mais pormenorizada que as descrições homéricas, embora ainda saturada de contemplação.

3. VIRGÍLIO

A poesia pastoril só se tornou sólido remanescente da tradição ocidental porque Virgílio soube adotá-la de Teócrito e desde logo transformá-la. A Sicília, desde há muito província romana, já não era uma terra de sonhos. Virgílio substituiu-a, em quase todas as suas élogas,¹⁹ pela romântica e distante Areádia, que não chegou a conhecer. Já Teócrito ocasionalmente denominara de pastores a si mesmo e a poetas amigos (*Idílio VII*), e Virgílio inclui no seu mundo pastoril o próprio destino, a figura de Otaviano, a estrela de César e também a história de Roma; e, além disso, as idéias religiosas do Salvador e da época de transição.²⁰ Assim, em seu trabalho de estréia, preludia a sua obra principal. Quem só conhece a *Eneida*, não conhece Virgílio. A influência das élogas sobre a posteridade é pouco menos importante do que a da epopéia. Desde o primeiro século da época imperial até ao tempo de Goethe, a educação latina começou com a leitura da primeira écloga. Não é exagerada a afirmação de que falta uma chave da tradição literária da Europa a quem não saiba de cor essa pequena poesia. Assim começa:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena;
Nos patriae fines et dulcia linquimus arva:
Nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
Formosam resonare doces Amaryllida silvas.*²¹

Aqui traz o primeiro verso o “motivo do acampamento bucólico”, que frutificou em numerosa descendência; todavia, em lugar da faia virgiliana, usavam-se um choupo, um olmo, um salgueiro ou uma “árvore em geral”

19. As “poesias pastoris” (*Bucólicas*) de Virgílio constam de dez “élogas”. *Ecloga* significa “trecho escolhido”, torna-se, porém, mais tarde, o nome genérico da poesia pastoril. — Fontenelle, *Poésies Pastorales, avec un Traité sur la nature de l'Églogue et une Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688.

20. Friedr. Klingner, *Böhmische Geisteswelt*, 1943, 154 e segs.

21. “Tu, sob a larga faia reclinado
Silvestre musa em tênue cana entoas:
Nós, Títilo, da pátria os fins deixamos
E a doce lavra, a pátria nós fugimos;
As selvas tu, pousado à sombra, ensinas
Amarilis formosa a ressoarem.”

(*Buc. I, 1-5*. Trad. de Odorico Mendes, *Virgílio Brasileiro*, 1858.)

(*arbore sub quadam...*).²² Eis duas variações virgilianas (*Buc.* III, 55 e V, 1 e segs.):

*Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba.
Et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbor;
Nunc frondent silvae; nunc formosissimus annus.*²³

*"Cur non, Mopse, boni quoniam convenimus ambo
Tu calamos inflare levis, ego dicere versus,
Hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?"
"Tu maior; tibi me est aequum parere, Menalca,*

*Sive sub incertas Zephyris motantibus umbras,
Sive antro potius succedimus. Aspice, ut antrum
Silvestris raris sparsit labrusca racemis."*²⁴

É evidente a aproximação com Teócrito. Mas, em plástica plenitude, em riqueza de tons e aromas, Virgílio não compete com o seu modelo. O classicismo da época de Augusto não permite o colorido helenístico. Só o fim da Antiguidade torna a procurar o colorido, mas já então será o do caleidoscópio.

Os quadros da Natureza, nas *Geórgicas*, pediriam uma análise, a que teremos de renunciar. Da *Eneida* destacamos apenas duas paisagens ideais. Numa floresta "antiquíssima" e "imensurável", são abatidos pinheiros bravos, azinheiros, freixos e olmos, para a incineração de Miseno (VI, 179 e segs.). É um dever de piedade para Enéias e uma condição de sua entrada no Tártaro. Outra condição: quebrará o ramo dourado, da árvore santa, no meio de um denso bosque, cercado por umbroso vale. A derrubada das árvores lembra-lhe isso, e abre caminho para o maravilhoso ramo. Virgílio enche a floresta de horror numinoso: lugar de

22. Alguns exemplos de *arbore sub quadam*: *Florilegium Gottingense* n.º 108 (RF 3, 292). — *SB* München, 1873, 709. — *Arbore sub quadam protoplastus corrui Adam*: *NA* 2, 402. — *Degéring — Festschrift*, pág. 313, n.º 44, 22. — *Arbore sub quadam stetit antiquissimus Adam*: Baudri de Bourgueil n.º 196, 115.

23. "Cantai: verde alcatifa nos convida;
Abrolhando o vergel e a várzea e o prado,
Frondeia o bosque, o ano é mais formoso."

(*Buc.* III. 56-58. Trad. de Odorico Mendes, *Virgílio Brasileiro*, 1858.)

24. "Pois juntos somos, eu na flauta, Mopso,
Tu bom no verso, entre estes mistos olmos,
Porque no aveleiral nos não sentamos?
És mais velho, obedego: ou cá nas sombras,
Que os zéfiros meneiam, descansemos
Ou lá, pastor, na gruta. A gruta, observa,
Lastram labruscas de racimos raros."

(*Id.*, *Ibid.*, V, 1-7)

passagem para o além-túmulo, como em Dante, a sua floresta selvagem é também um vale (*Inf.* 1, 14). Como é notório, para sir James George Frazer (1854-1941) o ramo dourado de Virgílio foi a chave da magia primitiva.²⁵

Em sua viagem ao além-túmulo, chega Enéias ao Elísio (*Eneida*, VI, 638 e segs.):

*Devenere locos laetos et amoena virecta
Fortunatorum nemorum sedesque beatas.
Largior hic campos aether et lumine vestit
Purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.*²⁶

No primeiro verso, emprega-se a palavra *amoenus*, “ameno”, “aprazível”. É o qualificativo constante de Virgílio para “bela” Natureza (por exemplo, *Eneida* V, 734 e VII, 30). O comentador Sérvio relaciona o vocábulo com *amor* (a mesma relação que existe entre “amor” e “amável”). “Lugares amáveis” são os que só servem para o gozo, logo, que não são cultivados para fins utilitários (*loca solius voluptatis plena... unde nullus fructus exsolvitur*). Como “termo técnico” o *locus amenus* aparece no livro XIV da enciclopédia de Isidoro. Trata-se de geografia segundo o esquema: terra, mundo, Ásia, Europa, Líbia (a única parte que se conhecia da África; o Egito era contado como Ásia). Seguem-se, depois, ilhas, promontórios, montanhas e outras denominações de lugares (*locorum vocabula*), como desfiladeiros, bosques, desertos. Nessa enumeração aparecem também os *loca amena*, tais como os entende Sérvio. Em Isidoro, o *locus amenus* é igualmente um conceito da morfologia da configuração do solo. Entretanto, desde Horácio (*Ars Poetica*, 17), era termo técnico retórico da eufrase, e assim foi compreendido na explicação de Virgílio. Com isso, porém, não se esgota seu tributo à formação da paisagem ideal. Na Antiguidade ele era considerado como autor também de obras menores que, com mais ou menos razão, a crítica moderna não lhe atribui. Na epopéia parodiada sobre a morte de um mosquito (*Culex*), há uma floresta mista com nove espécies de árvores, um tabuleiro de relva com dezoito espécies de flores (nas *Bucólicas*, II, 45 e segs. Virgílio limitara-se a oito).

Se, agora, lançarmos um olhar retrospectivo sobre Homero, Teócrito e Virgílio e perguntarmos quais os tipos de paisagem ideal que o fim da Antiguidade e a Idade Média teriam recebido desses poetas, podem in-

25. *The Golden Bough*.

26. “A jucundos vergéis e amenas veigas,
Da bem-aventurança alegres sítios.
Êter mais largo purpureia os campos,
Que alumia outro sol, outras estrêlas.”

(*Eneida*, VI, 656-659. Trad. de Odorico Mendes, *Virgílio Brasileiro*, 1858.)

dicar-se a floresta mista e o *locus amenus* (com campinas de flores *ad libitum*). Essa herança foi esquematizada conceptualmente duas vezes: na retórica do fim da Antiguidade e na dialética do século XII. Ambos os processos operaram no mesmo sentido: no da tecnização e no da intelectualização. Forma-se uma série de *topoi* da Natureza, claramente distintos.

Uma análise completa esclareceria essa evolução. Podemos indicar apenas algumas linhas principais.

4. MOTIVOS RETÓRICOS PARA A DESCRIÇÃO DA NATUREZA

Em seu livro *Virgils epische Technik* (1903), Richard Heinze nega a influência da retórica sobre a *Eneida*. Eduard Norden, ao contrário, em sua explicação do sexto livro, publicado naquele mesmo ano de 1903, observou que no verso 638 (*Devenere locos laetos...*), desse livro, Virgílio “descreve o bosque elísio com todos os meios artísticos dos graciosos λέξις, que na prosa artística eram usuais nas descrições de ἄλση e παράδεισοι”. Teríamos aqui, pois, uma descrição poética que estilisticamente dependia da prosa de formação retórica. Para tudo o mais é, pois, importante esclarecer em que passagens e em que parte do sistema retórico podiam ocorrer indicações para a descrição de paisagens. Encontramos em primeiro lugar o discurso forense. Desde Aristóteles, a teoria das provas distingue entre provas “inartificiais” (isto é, as que o orador já encontra disponíveis²⁷, bastando empregá-las) e as “artificiais”. Estas últimas são criadas pelo próprio orador, que deverá descobri-las. Repousam na reflexão; em linguagem aristotélica, no silogismo. O silogismo retórico chama-se *enthymema*, em latim *argumentum* (Quintiliano, V, 10, 1). Para o descobrimento dessas provas, a retórica oferece categorias gerais ou “lugares de achar”. Esses *loci* são divididos em pessoais e reais. Aqueles (*argumenta a persona*) são: procedência, pátria, sexo, idade, educação, etc. Os *topoi* de coisa (*argumenta a re*, também chamados *attributa*) respondem às perguntas: por quê? onde? quando? como? etc. A divisão desses *topoi* de coisa é, por sua vez, muito sutil. Interessamos somente que para a pergunta *onde?* haja um *argumentum a loco* e para a pergunta *quando?* um *argumentum a tempore*. Aquele (V, 10, 37) procura conseguir provas conforme a natureza do local do crime. Era montanhoso ou plano, situado à beira-mar ou no interior? Cultivado, habitado, deserto? etc. Corresponde ao mesmo critério o *argumentum a tempore*. Quando aconteceu o fato? Em que estação do ano e em que hora do dia? etc. Tanto a eloquência forense como a política foram superadas, no fim da Antiguidade, pela epidítica: mas o seu sistema sobreviveu, o que provocou naturalmente, confusão e mistura dos diversos estilos. Torna-

27. Leis, testemunhos, contratos, confissões, juramentos, etc.

mos a encontrar, na poética medieval, os *argumenta a loco* e *a tempore*. Mas a descrição da paisagem também comportava a teoria dos argumentos retóricos do discurso epidíctico. O tema principal desse gênero de discursos é o elogio. E entre as coisas a serem louvadas, incluem-se as localidades. Podem ser dignas de louvor pela sua beleza, pela sua fertilidade, pela sua salubridade (Quintiliano, III, 7, 27). Na neo-sofística, será então cultivada a descrição (*ἐκφρασις*, *descriptio*) e empregada na paisagem.²⁸

Assim, pois, a descrição da Natureza tanto podia ligar-se à tópica do discurso forense, quanto à do discurso laudatório, aos *topoi* de lugar como aos de tempo. Na teoria medieval,²⁹ a expressão técnica *argumentum a loco, a tempore*, oriunda da tópica da prova forense, é trasladada para o ensino da descrição poética da Natureza — decerto um encantador episódio histórico no grande processo de refundição a que o Ocidente nórdico submeteu a herança da Antiguidade. Mas há outro caso ainda em que a retórica antiga trata da descrição de lugares, a saber: na teoria das figuras, isto é, na parte consagrada à elocução (*elocutio*, *λέξις*), como veremos mais tarde. Por enquanto, consideremos as paisagens poéticas ideais desde Virgílio.

5. O BOSQUE

Em Virgílio a “floresta mista”, “ideal” ou idealizada, ainda se impregna de sentimento poético e se adapta à sucessão das cenas épicas. Já em Ovídio a poesia é dominada pela retórica. Nele e em seus sucessores, as descrições da Natureza tornam-se intermédios de virtuose, verdadeiros exercícios de competição literária. São, ao mesmo tempo, tipificadas e esquematizadas. Ovídio aproveita o motivo da “floresta mista” para engenhosas variações do mesmo tema: em vez de aparecer logo de início, o bosque inesperadamente surge diante de nossos olhos. A princípio, divisa-se uma colina inteiramente desprovida de sombra. Sai então Orfeu dos bastidores e co-

28. Recomendou-se para a paisagem um estilo especial, o *ἀνθηρόν πλάσμα*, o estilo “florido” (Proclo, *Chrestomatie*, em R. Westphal, *Scriptores metrici graeci*, I, 229). Mais pormenores em Erwin Rohde, *Der griechische Roman*, págs. 335 e 512 e em Norden, 285. Entre as coisas que podem ser louvadas e, portanto, “descritas”, estão as estações do ano. A *ἐκφρασις χρόνων* é tratada, para só citar um tecnógrafo, por Hermógenes (Rabe, 22, 14). Encontram-se explicações deste esquema na poesia do fim da Antiguidade, por exemplo em Nono (*Dionysiaka*, 11, 486) ou em Coripo (*In Laudem Justini*, 1, 320) ou na *Anthologia latina* (Buecheler — Riese n.º 116, n.º 567-578, n.º 864). Frequentemente a primavera é tratada sozinha, como por Meleagro (*A. P.* 9, 363), por Ovídio (*Fasti*, 1, 151 e 3, 325), mais tarde por Pentádio (*Anthol. latina* n.º 235), em prosa grega pelo sofista Procópio de Gaza (cerca de 500) e outros. Muitas vezes essas descrições da primavera não vão além de alguns versos, especialmente como intermédio de uma poesia maior (Enódio, ed. Hartel, pág. 512, 13; Teodulfo em *Poetae*, I, 484, 51; *Carm. cart.* n.º 10, estr. 3).

29. Por exemplo, em Mateus de Vendôme (Faral, pág. 146, § 106 e segs.).

meça a ferir as cordas da lira. E logo as árvores acorrem — nada menos de vinte e seis espécies! — e deitam sombras (*Met.* 10, 90-106). Sêneca o Moço oferece, de passagem, um bosque com oito espécies (*Édipo*, 536). Mais bem dotados são os bosques e florestas de Estácio (*Tebaida*, VI, 98) e de Claudiano (*Do Rapto de Proserpina*, II, 107). Enumeram respectivamente treze e nove espécies de árvores. Finalmente, na poesia grega do fim da Antiguidade é digno de menção o jardim de Ematíão de Nono (*Dionisiaca*, III, 140). Trata-se de um “topos” permanente. Esses expedientes artísticos pouco se importam com a observação da Natureza, como as hênças de Ekkerhart nada ficam devendo à cozinha do convento. Os poetas não querem saber se as espécies de árvores enumeradas numa floresta podem medrar juntas, nem precisam preocupar-se com isso — apesar do protesto de um Júlio César Escalígero em seu *Hypercriticus*.³⁰ O ideal dessa poesia do fim da Antiguidade é a riqueza da apresentação, o luxo da nomenclatura. No século XII, Josephus Iscanus (*De Bello Troiano*, I, 507) ainda plantava uma dessas florestas de dez espécies de árvores. Seguem-se os seus compatriotas Chaucer, Spenser (*The Parlement of Foules*, 176 e *The Faerie Queene*, I, 1, 8) e Keats (*The Fall of Hyperion*, 19 e segs.). A “floresta mista” pode também ser considerada uma subespécie do “catálogo”, uma forma primitiva da poesia, que vai remontar até Homero e Hesíodo.

6. O LUGAR AMENO

O *locus amoenus* (lugar ameno), a que agora passamos, até hoje ainda não foi reconhecido em sua essência retórico-poética. E, no entanto, desde a época imperial até ao século XVI, constitui o motivo principal de toda descrição da Natureza. Como vimos, é uma bela e ensombrada nesga da Natureza. Seu mínimo de apresentação consiste numa árvore (ou várias), numa campina e numa fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento. Em Teócrito e Virgílio, essas descrições servem de cenário para a poesia pastoril. Logo, porém, elas se libertam, passando a objeto da descrição retórica. Já Horácio (*Arte Poética*, 17) desaprovava essa tendência. Na poesia latina, encontro essa ecfrase, primeiramente em Petrônio, c. 131:

*Mobilis aestivus platanus diffuderat umbras
Et bacis redimita Daphne tremulaeque cupressus
Et circum tonsae trepidanti vertice pinus.
Has inter ludabat aquis errantibus amnis
Spumeus, et querulo vexabat rore lapillos.
Dignus amore locus: testis silvestris aëdon*

30. Livro VI dos *Poetices libri septem*, 1561.

*Atque urbana Proone, quae circum gramina fusae
Et molles violas cantu sua rura colebant.*³¹

Na poesia latina do fim da Antiguidade, a mais bela amplificação do *locus amoenus* é uma poesia de Tiberiano, do tempo de Constantino:

*Amnis ibat inter herbas valle fusus frigida,
Luce ridens calculorum, flore pictus herbido.
Caeruleas superne laurus et virecta myrtea
Leniter motabat aura blandiente sibilo.
Subtus autem molle gramen flore pulcro creverat;
Et croco solum rubebat et lucebat liliis.
Tum nemus fraglabat omne violarum spiritu.
Inter ista dona veris gemmeasque gratias
Omnium regina odorum vel colorum lucifer
Auriflora praeminebat flamma Diones, rosa.
Roscidum nemus rigeat inter uda gramina:
Fonte crebro murmurabant hinc et inde rivuli,
Quae fluentia labibunda guttis ibant lucidis.
Antra muscus et virentes intus hederæ vixerant.
Has per umbras omnis ales plus canora quam putes
Cantibus vernis strepebat et susurris dulcibus:
His loquentis murmur amnis concinebat frondibus,
Quis melos vocalis auræ musa zephyri moverat.
Sic euntem per virecta pulchra odora et musica
Ales amnis aura lucus flos et umbra iuverat.*³²

Nessa poesia sensualmente encantadora, Tiberiano pintou um *locus amoenus* com a pompa de cores do fim da Antiguidade. Hoje, logo se fala-

31. "O móvel plátano derramara sombras estivais, bem como o loureiro ornado de bagas, o trémulo cipreste e o podado pinheiro com a sua coma ondulante. Entre essas árvores murmurava um espumoso regato e banhava os seixos com quérula umidade. O lugar fora feito para o amor: que o atestem o rouxinol silvestre e a andorinha urbana. Ambos adejam sobre a relva e a terna violeta, e embelezam o lugar com o seu canto." (T. da R.)

32. "Um rio corria no meio da relva de um vale fresco, rindo com a luz das pedrinhas, refletindo as tonalidades das flores. Por cima dele a aragem, com sopro carinhoso, agitava de leve as folhas azuis do loureiro, as moitas de murta. A grama crescia mole, entremeada de lindas flores; a terra corava de açafrão, brilhava de lírios, o bosque todo recendia um perfume de violetas. Entre essas dádivas da primavera e o encanto dos brotos, destacava-se a rainha de todos os odores, a estrela de todas as cores, a rosa de pétalas áureas, chama de Vênus. O bosque orvalhado tremia acima da relva úmida; aqui e ali, riachos corriam, murmurando, de um manancial abundante, ostentando suas gotas luzidias, escorregadias, fugitivas. Havia cavernas, cobertas por dentro de musgo e hera verde. Na sombra daquelas folhagens, um sem-número de passarinhos entoava sua harmoniosa canção primaveril, seus gorjeios suaves. O murmúrio do rio loquaz formava concerto com o sussurro das frondes, que a musa do zéfiro tocava. Quem passava por aquelas moitas, sentia-se feliz com os perfumes, a música, os passarinhos, o rio, a aragem, o bosque, as flores e a sombra." (T. da R.) Texto segundo Buecheler-Riese, *Anthol. Latina* I, 2, n.º 809. O verso 10 está estropeado. Corrige forma *dionis* segundo H. W. Garrod, *The Oxford Book of Latin Verse*, 1912, pág. 372.

ria em impressionismo, sem maior motivo. A poesia é fortemente estruturada. O autor aproveita seis encantos da paisagem, os mesmos que recomenda Libânio (314 a cerca de 393): "As causas da alegria são fontes, plantações, jardins, ares suaves, flores e cantos de pássaros" (ed. Förster, I, 517, § 200). Assim, pois, são dados o tema e o esquema dos números. Mostra-o expressivamente o último verso com o seu resumo. Além disso, o cenário é dividido em parte superior e parte inferior, contando a poesia vinte versos, isto é, um "número redondo", o que indica o princípio da "composição numérica" (Suplemento XV). A exuberância de sensações é submetida a uma ordem ditada por meios conceptuais e formais. A mais bela fruta amadurece nas latadas.

Na Idade Média o *locus amoenus* é registrado pelos lexicógrafos e mestres de estilo como requisito poético.³³ A poesia latina, que floresceu desde 1070, apresenta grande número desses lugares amenos.³⁴ Encontram-se também exemplos nas poéticas que se acumulam desde 1170. Possuímos uma de Mateus de Vendôme (Faral, pág. 148). É uma amplificação retórica, atuando de maneira nova, pela forte trama dialética, que se externa com seca abstração. A pintura reclama sessenta e dois versos, pois cada pensamento é variado de diversas maneiras. Para isso serve de meio o exercício escolar da permutação gramatical. Diz-se, primeiramente: "o pássaro chilreia, o regato murmura, a aragem é tépida"; depois: "pelo seu canto agradam os pássaros, pelo seu murmúrio o regato, pela sua tepidez a aragem", etc. Com a inclusão das frutas, é elevado a sete o número dos encantos da paisagem. Em seguida, estes são repartidos pelos cinco sentidos e pelos quatro elementos. A gíria lógica da dialética penetrou no vocabulário.

A épica filosófica dos fins do século XII inclui o *locus amoenus* e desdobra-o em diferentes formas do paraíso terrestre. No *Anticlaudianus*, Alano de Lille descreve a residência da Natureza como um alto castelo, rodeado de um bosque, que oferece o máximo de beleza natural (SP, II, 275). É "o lugar dos lugares" (*locus ille locorum*), portanto, o que há de melhor em *locus amoenus*. João de Hanville conduz-nos à fabulosa ilha de Thyle, onde, num cenário de primavera eterna, se acham reunidos os filósofos da Antiguidade (SP, I, 326). Aqui o lugar ameno recebeu um novo conforto: uma planície circular (*planities patulum lunatur in orbem*), o que procede da descrição de uma quinta, em Plínio (Ep. V, 6, 7) e foi

33. No léxico de Papias (cerca do ano de 1050): *amoena loca dicta: quod amorem praestant, iocunda viridia*. ("São chamados amenos os lugares agradáveis, verdejantes, porque preservam o amor." T. da R.) Ekkehart, IV, recomenda: *delitius plenus locus appelletur amenus* ("Ameno chame-se um lugar cheio de delícias." *Id.*). *Poetae*, V, 533, 10.

34. Wido de Ivrea Dümmler, pág. 95, 43 e segs. — Baudri de Bourgueil descreve (Abrahams pág. 191) um jardim, servindo-se largamente de Virgílio (*Bucólicas*, II, 45; *Geórgicas*, IV, 30; *Culex*, 309; *Copa*, 10). Há nele quinze espécies de flores e muitas árvores (também o loureiro e a oliveira). Discuti estas e outras passagens em EF, 56, 1942, 219-56. Acrescente-se Walter Map, *Poems*, págs. 237 e segs.

adotado por Galfrid de Vinsauf (Faral, 274, 5), que ainda lhe acrescenta um pórtico.³⁵ Um dos últimos poetas-retóricos do século XII, Pedro Riga († 1209), faz do *locus amoenus* o tema de uma poesia inteira, *Do ornato do Mundo* (*De ornatu mundi*, impresso entre as obras de Hildeberto, PL, 171, 1235 e segs.), onde reaparecem a análise dialética e a simetria (especificação das fontes e gozo, segundo os sentidos, etc.). As “delícias” (*deliciae*) do lugar ameno são enriquecidas com especiarias, bálsamos, mel, vinho, cedro, abelhas. Sobrevêm ornatos mitológicos. O bosque de recreio é a rosa do mundo. Ela, porém, se desvanece: dirigi-vos à rosa do céu.

Creio, assim, ter demonstrado historicamente que o *locus amoenus* é um *topos* bem delimitado da descrição da paisagem. A ele se ligam outros problemas de tópica histórica e estilística. No “encômio” de Teócrito aos dióscuros (XXII, 36 e segs.) é pintado um *locus amoenus* que para espanto se acha situado em plena “floresta selvagem”. A Natureza oferecia essa união de contrastes, num célebre sítio da Hélade, o vale de Tempe. “O vale de Tempe, bela paisagem ideal no sentido dos antigos, reúne, de maneira rara, a graça de um vale fluvial com o ermo e a grandeza de um profundo desfiladeiro rochoso. Aqui entra o rio Peneu por um desfiladeiro de légua e meia, formado pelas encostas dos montes Ossa e Olimpo, as quais se aproximam de seu leito engastado em ambas as margens, em penhascos alcantilados, quase a pique, pitorescamente cobertos de mato verde. As encostas do Olimpo caem em toda parte, abruptamente; na margem esquerda, ao contrário, ergue-se uma orla, geralmente estreita, de terra fértil, que por vezes se alarga em pequenas planícies refrescadas por numerosas fontes, cobertas de viçosa relva e sombreadas por loureiros, plátanos e carvalhos. O curso do rio é constante e tranqüilo; aqui e ali forma uma pequena ilha; ora largo, ora apertado pelos penhascos, comprime-se num leito estreito, coberto por um teto de folhagem de imponentes plátanos, através do qual não penetram os raios do sol.”³⁶ Possuímos descrições antigas de Teopompo, de Plínio o Antigo³⁷ (n. h. IV, 8, XV, 31) e de Eliano (*Var. hist.*, III, 1). Já de há muito se tornara Tempe³⁸ o nome específico de uma variante de *locus amoenus* — um vale fresco entre

35. No verso II deve-se substituir *serta* (Faral) por *septa* (de Marcial, II 14, 5). Os pórticos então também passaram a CB, 59, estr. 2: *In hac valle florida/ Floreus flagratus,/ Inter septa lilia/ Locus purpuratus*. (“Neste vale florido há um lugar florido, cheiroso, no meio de lírios cercados.” T. da R.) — Cite-se ainda o *locus amoenus* de Gervásio de Melkley (*Studi medievali*, 1936, 34).

36. L. Friedlaender, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, I^o, 469.

37. Na descrição de Plínio são mencionadas as altas montanhas que envolvem o vale. Depois: *intus sua luce viridante allabitur Peneus, viridis calculo, amoenus circa rinas gramine, canorus avium concentu*. (Por dentro, com sua luz verde, corre o Peneu, verde pelos seixos, ameno pela grama que lhe cerca as margens, canoro pelo concerto dos pássaros.) (T. da R.) A descrição, aqui, já está embebida em cores poéticas. *Viridis calculo* lembra *luce ridens calculorum* de Tiberiano.

38. Adota-o a poesia latina medieval. Fulcoius de Beauvais († depois de 1083), prólogo à *Vita S. Blandini*, 15: *Dum fontcs, saltus, dum Thessala Tempe reviso*.

ingremes encostas.³⁹ Em louvor da vida campestre, observara Virgílio (*Geórg.*, II, 467) que ao camponês falta o luxo da grande cidade, mas

*At secura quies et nescia fallere vita,
Dives opum variarum, at latis otia fundis,
Speluncae vivique lacus, at frigida Tempe
Mugitusque boum mollesque sub arbore somni
Non absunt...⁴⁰*

Sérvio comentara, nessa passagem, que Tempe é propriamente um *locus amoenus* da Tessália, usado, porém, de modo impróprio, para qualquer lugar aprazível, (*abusive cuiusvis loci amoenitas*). Devemos, contudo, admitir que o motivo especializado de Tempe, tal como o encontramos em Teócrito (lugar ameno, em plena selva bravia) entrou a circular na tradição retórica. Em seus *Exercícios preliminares*, Theon menciona a descrição de Teopompo. Reencontraremos esse motivo na poesia românica.

Como já vimos, ao tema do *locus amoenus* pertencem também as cenas pastoris e, com elas, a poesia erótica. Por isso, também foi adotado pelos chamados "vagantes".⁴¹ Encontramo-lo nas *Carmina Burana*.⁴²

A descrição dos Campos Elísios por Virgílio foi aplicada ao paraíso pelos poetas cristãos.⁴³ O *locus amoenus* também cabe na descrição poética dos jardins.⁴⁴

39. Cf. os exemplos do *Wörterbuch der griechischen Eigennamen* de Pape. Mais: F. Jacoby, *Fr. Gr. H.*, 115, F 78-80. Burgess, 202, A. 1.

40. "Mas tem vida inocente e sossegada,
Vária abundância, em francos prédios ócio,
Amenos Tempes, grutas, vivos lagos,
Bois a mugir, ao fresco brandos sonos."
(*Geórg.* II, 450-453).

41. Sobre o conceito de "vagante" e "poesia dos vagantes", cp. Otto Schumann, *Kommentar zu CB*, I, 82* e segs.

42. Schumann n.º 77, estr. 3, 1: *in virgulto florido stabam et ameno*. ("Estava eu num silvado florido e agradável.") (T. da B.) N.º 79, estr. 1: o poeta repousa debaixo de uma oliveira. Estr. 2: *Erat arbor huc in prato/ Quovis flore picturato./ Herba, fonte, situ grato./ Sed et umbra, flatu dato*. ("Estava essa árvore num prado, colorido de toda espécie de flores, agradável pelo relvado, por uma fonte, pela situação, e também pela sombra e pelo sopro.") (*Id.*). N.º 92, estr. 7 e 8. — N.º 137, estr. 1. — N.º 58. — N.º 145, etc.

43. Sedúlio, I, 53. — Prudêncio, *Cath.*, III, 101 e *Gênesis*, II, 8 e segs. — Dracêncio, *De aludibus dei*, I, 180 a 250; I, 348; III, 752. — *Poetae*, I, 573, n.º LXXIV. — Gibuin de Langres (*SB Berlin*, 1891, 99). — Pedro Riga (*PL*, 171, 1309 D). — *Comendatio mortuorum* do Ritual romano: *constitua te Christus inter paradisi sui semper amoena virentia*. (Coloque-te Cristo entre as moitas sempre verdes de seu paraíso.") (T. da B.) — Em Bonifácio o paraíso chama-se *amoenitatis locus* (*EF*, 2, 1886, 276). — Devendo o paraíso ser representado no palco, havia instruções sobre o cenário, como as do começo da peça anglo-francesa de Adão: *sint in eo* (no paraíso) *diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissimus locus videatur*. ("deverá haver nãle diversas árvores com frutas pendentes, para que pareça um lugar ameníssimo.") *Id.*). No Elísio de Virgílio não existem árvores frutíferas. No paraíso cristão, eram indispensáveis: por causa do fruto proibido.

44. Jardim de Flora em Ovídio (*Fasti*, V, 208). Jardim de Amor em Claudiano, com primavera eterna (*Epithalamium de Nuptiis Honorii*, 49). — *Poetae*, III, 159, n.º XI,

7. PAISAGEM ÉPICA

Conforme indicamos, ocorre também a descrição da Natureza nas figuras de retórica. Impunha-se às vezes necessariamente ao orador, ao poeta, ao historiador a necessidade de esboçar o teatro de um acontecimento, portanto, de “localizar” um sítio — fictício ou real. Isto se chama em grego *τοποθεσία* ou *τοπογραφία* (“pôr” ou “descrever” um lugar). Em latim *positus locorum* (Estácio, *Selvas*, V, 3, 236) ou *situs terrarum* (Horácio, *Epi.* II, 1, 251),⁴⁵ ainda empregado pelos poetas do tempo da dinastia dos Hohenstaufen.⁴⁶ A epopeia medieval costuma apresentar ensinamentos topográficos e geográficos. O poeta do *Waltharius* assim abre a sua obra, ingenuamente:

Tertia pars orbis, fratres, Europa vocatur.

Até o engenhoso Válder de Châtillon emprega esse esquema (*Alexandreida*, I, 396), que remonta à descrição de países por Isidoro (*Et.* XIV, 3, 1). Para o épico, todavia, mais do que a distinção das três partes do mundo, importaria indicar, pela topografia, os diversos teatros da ação. Nos momentos críticos e nos pontos culminantes, os sucessos épicos devem ilustrar-se com a sumária designação da localidade, assim como os acontecimentos dramáticos pedem uma decoração — por mais primitiva — embora reduzida a uma simples tabuleta com a inscrição: “isto é uma floresta”. Já na *Ilíada* encontramos essas “figurações épicas de paisagens”. Na *Canção de Rolando* empregam-se árvores e colinas para cenas de combate e de morte. Realiza-se um conselho de guerra “debaixo de um loureiro, no meio do campo” (2651). Encontramos o mesmo loureiro numa “Co-

estr. 4. Como o paraíso é um jardim, inversamente se pode chamar um jardim paraíso (*Poetae*, V, 275, 411). — Daí o átrio diante do coro ocidental das catedrais romanas (E. Schles, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, 1937, 138). — O. Schissel, *Der byzantinische Garten und seine Darstellung im gleichzeitigen Roman*, SB Wien, 221, 1942, n.º 2.

45. *Topothesia*: Cícero a Atico, I, 13 e I, 16. *Topographia*, Halm 73, 1. — Lucano, X, 177: *Phariae primordia gentis Terrarumque situs volgique edissere mores*. (“Expor as origens do povo egípcio, a situação de suas terras, seus costumes.”) (T. da R.) Aqui se amplia a topografia em etnografia. Igualmente em Sêneca o Antigo: *locorum habitus fluminumque decursus et urbium situs moresque populorum*..., (“a configuração dos lugares, o curso dos rios, a situação das cidades e os costumes dos povos.”) (*Id.*) (*Contr.* II, *praef.*). O aparecimento da descrição de lugar em três diferentes passagens do sistema reflete-se ainda nas poéticas do século XII. Mateus de Vendôme menciona o *locus naturalis* entre as *proprietates quae a Tullio attributa vocantur* (“Propriedades que Tullio chama atributos.”) (*Id.*) (*Faral*, pág. 119, § 41), depois entre os *attributa negotio* (pág. 143, § 94 e pág. 147, § 109), finalmente (pág. 148, § 111) como topografia.

46. *Ligurinus*, II, 57.

lina dos Generais”, em Válder de Châtillon.⁴⁷ Caracteriza-se a colina como *locus amoenus* pelo acréscimo de fontes, regato e relva; o loureiro é adotado pelo *Libro de Alexandre* espanhol (*un lorer anciano*; Willis, 169, 936). O pomar (*verger*: *Canção de Rolando*, 11, 103, 501) é um requisito do cenário épico. A primitiva necessidade de paisagem da epopéia heróica é superada pelo romance cortesão em verso, essa nova criação da França, a contar de 1150. Um de seus motivos principais é a floresta bravia — *una selva selvaggia ed aspra e forte*, como dirá Dante. Perceval cresce numa floresta. Os cavaleiros do rei Artur freqüentemente chegam de suas viagens, através de florestas selvagens. No centro da selva existe às vezes um *locus amoenus* sob a forma de pomar. Assim, no *Romance de Tebas*:

- 2126 *Joste le pié d'une montagne*
En un val entre merveillos
Qui mout ert laiz et tenebros...
 2141 *Mout chevauchent a grant peine,*
Quant aventure les ameine
A un vergier que mout ert genz,
Que onc espice ne pimenz
Que hon peust trover ne dire
De cel vergier ne fu a dire.⁴⁸

Repete-se a mesma cousa na epopéia do Cid. Ponto culminante do poema é o agravo que faz o infante de Carrión à filha do Cid, na floresta de Corpes. O poeta usa, então, um cenário comovedor:

47. *Alexandreida*, II, 308:

Adscendit tumulum modico qui colle tumebat
Castrosum medius, patulis ubi frondea ramis
Laurus odoriferas celabat crinibus herbas.
 (“Subiu a um monte que crescia em ligeira elevação
 no meio do acampamento, onde um loureiro frondoso,
 com seus galhos copados escondia ervas odoríferas
 em suas cabeleiras.” T. da R.)

Explica-se pela retórica medieval que a epopéia desse preferência ao loureiro. Ela distingue três espécies de estilo, que correspondem a determinadas classes, árvores e animais, que se baseiam nas *Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida* de Virgílio. O *stilus humilis* trata de pastores e corresponde à faia. O *stilus mediocris* trata de camponeses e usa árvores frutíferas (*Geórgicas*, II, 426). O *stilus gravis* trata de guerreiros; para ele estão previstos o loureiro e o cedro (*EF*, 13, 1902, 900). O sistema foi extraído do comentário de Virgílio por Élio Donato. Cp. Schanz, IV, 12, pág. 165. Chamava-se na Idade Média *rota Virgilii* (adiante, cap. XIII, 4.ª pág.).

48. “Junto ao pé de uma montanha, entra ele num maravilhoso vale, que era muito feio e tenebroso. Cavalgaram penosamente para a frente, quando a aventura os conduziu a um encantador pomar; não faltava nesse pomar nenhuma especiaria ou pimenta que o homem pode achar e nomear.” (T. da R.)

2698 *Los montes son altos, las ramas pujan con las nuoves,
E las bestias ficras que andan aderredor.
Fallaron un vergel con una limpia fuont.*⁴⁹

Ariosto mostra-nos Angélica fugindo na floresta selvagem (1, 33):

*Fugge tra selve spaventose e scure,
Per lochi inabitati, ermi e selvaggi.*

E, ó maravilha! no meio dessa inóspita floresta descobrem-se *un boschetto* adorno (I, 35) tocado de suave aragem, dois límpidos regatos, selvas, sombras...

Nesses três exemplos da poesia românica,⁵⁰ o *locus amoenus* está intercalado na floresta selvagem do romance de cavalaria.

Essa aliagem foi cunhada no antigo motivo de Tempe. Todas as “harmonias de contrastes” (*puer senex* e quejandas) são fórmulas de *pathos* e, como tais, manifestam vigorosa vitalidade.

A paisagem ideal pode rebrotar em nova primavera.⁵¹

49. Em Corpes não havia, nem há monte. Segundo Menéndez Pidal, *monte*, aqui, deve significar “floresta selvagem” (*arbolado o matorral de un terreno inculto*). E o pomar? Menéndez Pidal observa, um tanto constrangido: *sin duda significa una mancha de floresta (alamos, fresnos, etc.) con pradera o verdegal; desconozco otros textos que usen la palabra en esta acepción*. Resolve-se essa dificuldade, quando se verifica que, no caso, não há descrição realística, mas o mesmo *topos* da paisagem épica do *Romance de Tebas*.

50. A paisagem ideal da poesia românica merece um estudo, que poderia mostrar numerosas relações com a poesia latina, bem como a tentativa de criar algo novo. Berceo, por exemplo, descreve um lugar ameno, cujas fontes são frescas no verão e quentes no inverno (*Milagros de Nuestra Señora, Introducció*n, estr. 3). Essa novidade procede de Isidoro (*Et. XIII*, 13, 10) e de Agostinho (*PL* 41, 718). Guilherme de Lorris traduziu *locus amoenus* por *lieu plaisant* (*Romance da Rosa*, 117). Ele se atém aos preceitos de Mateus de Vendôme, como já observava um leitor da Idade Média (nota de Langlois ao verso 78). Apresenta uma floresta mista (1323-64), etc.

51. Seria interessante comparar as flores dos antigos (acima, pág. 193, 199 200 e 204 nota 34) com as dos modernos. De Sannazaro até Milton, estudou-as C. Ruutz-Rees (*Mélanges Abel Lefranc*. 1936, 75). Keats e Wilde vêm completar a série.

POESIA E FILOSOFIA

1. Homero e a alegoria. — 2. Poesia e filosofia. — 3. A filosofia no fim da Antiguidade pagã. — 4. Filosofia e cristianismo.

1. HOMERO E A ALEGORIA

GOETHE faz Wilhelm Meister responder assim à pergunta sobre o destino do poeta no mundo: “Inata no solo de seu coração, cresce a bela flor da sabedoria; e quando os outros sonham acordados e se afligem com as monstruosas imagens de todos os sentidos, ele vive, desperto, o sonho da vida; e o que sucede de mais extraordinário é, para ele, ao mesmo tempo, passado e futuro. E assim é o poeta, ao mesmo tempo mestre e mago, amigo dos deuses e dos homens”. Aqui vibram pensamentos antigos. Toda a Antiguidade vê, nos poetas, sábios, mestres, educadores. Homero não chega, naturalmente, a formar essa concepção. O cantor homérico, recitando os seus cantos nas cortes principescas da Jônia, deleita e “encanta” os ouvintes (*Od.* XVII, 518 e 11, 344). Ainda ecoa, nessa palavra, a primitiva afinidade entre poesia e magia?¹ Mas o encantamento pode estar no sentido figurado: a palavra denota o mais puro efeito de toda a poesia e indica uma verdade vigente fora do tempo, que transcende a todo conceito pedagógico da poesia.

Mas era justamente este último aspecto que se revestia de grande importância aos olhos dos antigos. Deve a poesia apenas divertir? ou também ser útil? Horácio resumia todas as antigas discussões desse tema na prosaica doutrina de que deve ser a um só tempo ambas as coisas. Mas era útil Homero? Ensinava a verdade? Eis aí questões fundamentais da antiga teoria da literatura, e tiveram grandes consequências históricas. O primeiro ataque a Homero partiu de Hesíodo, que se dirige à camada social inferior da Beócia, critica a nobreza degenerada, faz-se advogado da reforma social e moral. Ao apascentar o rebanho paterno no Hélicon, as Musas consagraram-no como poeta, observando: “Nós sabemos dizer muitas mentiras semelhantes à verdade; mas, quando queremos, sabemos também anunciar a verdade”. As “verdades” de Hesíodo

1. E. E. Sikes, *The Greek View of Poetry*, 1931, 3.

referem-se à origem do mundo e à mitologia, ditando regras sagradas para o processo do metabolismo (*Os trabalhos e os Dias*, 727 e segs.): “Não urines voltado para o sol; aguarda-lhe o ocaso, ou o momento que lhe precede o nascer. Tampouco urines no caminho, nem te descubras. O homem temente aos deuses obra sentado, ao pé do muro do pátio.”²

Hesíodo escreveu tanta coisa instrutiva que, como poeta, nada mais tem a dizer à posteridade. Entretanto, as opiniões sobre a verdade mudam logo. O pensamento de Hesíodo era mítico. Opôs-se-lhe, desde o século VI, o pensamento científico da filosofia natural jônica. É um maravilhoso espetáculo a irrupção da filosofia no espírito grego, a tomar de assalto todas as posições do inimigo. É a revolta do *logos* contra o mito — e também contra a poesia. Hesíodo, em nome da verdade, criticara a epopéia. Agora ele mesmo, juntamente com Homero, será julgado perante o tribunal da filosofia. “Homero deve ser excluído dos jogos e castigado com varas”, declara Heráclito. “Homero e Hesíodo atribuíram aos deuses tudo o que nos homens é ultraje e vergonha: o furto, o adultério, a mentira”, opina Xenófanes. A crítica do filósofo, ao atingir a religião, está de fato visando a poesia: pois os gregos não possuíam documentos religiosos, nem casta sacerdotal, nem “livros santos”. Sua teologia fora obra dos poetas. Os deuses homéricos são movidos por sentimentos demasiado humanos, que dão motivo a episódios facetos em plena epopéia. Igualmente a espoliação de Uranos por Cronos e deste por Zeus, segundo a versão de Hesíodo, feria o sentimento moral. Por isso mesmo, o poeta será expulso do Estado platônico (*Resp.* 398 a e 606/7). A crítica de Platão a Homero é o ponto culminante da polêmica entre filosofia e poesia, que no tempo de Platão já era “coisa velha” (607 c).³ Essa polêmica assenta na estrutura do mundo intelectual. Vale dizer que sempre há de reavivar-se, (o que ainda veremos no *Trecento* italiano) e nesse antigo pleito caberá sempre à filosofia a última palavra, já que a poesia não responde, ciosa das suas próprias razões filosóficas.

Os gregos não queriam renunciar nem a Homero, nem à ciência. Buscaram um compromisso e encontraram-no na interpretação alegórica de Homero, que segue de muito perto a crítica dos pré-socráticos. Começada no século VI, desenvolve diferentes tendências e fases, que não podemos abordar. No fim da Antiguidade, adquire novo poder sobre

2. Wilamowitz (*Hesiods Erga erklärt*, 1928, pág. 124 e segs.) lembra que o acocorar-se é ainda hoje costume oriental e remete a Heródoto, II, 35. Essa “regra de decência asiática” passou para a Hélade, quando o verso foi composto, mas não se fixou. — Não se trata propriamente de decência, porém de um motivado preceito de pureza religiosa, que também se encontra na escola de Pitágoras e em muitas outras (Diógenes Laércio, VIII, 17). Cp. Th. Wächter, *Reinheitsvorschriften im griechischen Kult*, 1910, 134 A. 3.

3. Cf. Stefan Weinstock, *Die platonische Homerkritik und ihre Nachwirkung* (*Philologus*, 82, 1926, 121 e segs.).

os espíritos e é adaptada pelo judeu helenizado Filão ao Antigo Testamento. Desse alegorismo bíblico judaico procede o alegorismo cristão dos Padres da Igreja.⁴ O paganismo agonizante estendeu também a Virgílio a explicação alegórica (Macróbio). O alegorismo bíblico e o virgiliano confluem na Idade Média; daí a alegoria tornar-se, geralmente, a base de qualquer interpretação de texto. Daí nasce tudo o que se pode denominar alegorismo medieval. Expressa-se também na “moralização”, de Ovídio⁵ e de outros autores, pela explicação alegórica; assim como no fato de que as entidades abstratas personificadas — o homem do fim da Antiguidade, como já vimos (pág. 107), inclinava-se a isso — podiam tornar-se atores de criações poéticas: da *Psychomachia* de Prudêncio à épica filosófica do século XII; desta, ao *Romance da Rosa*, a Chaucer, a Spenser, aos dramas sagrados de Calderón. A concepção alegórica de Homero ainda era admitida sem discussão por Erasmo (*Enchiridion*, c. 7) e por Winckelmann. Nos poetas pré-homéricos a verdade ainda estava envolta em enigmas; “finalmente, entre os gregos, a sabedoria começou a humanizar-se e quis comunicar-se a muitos. Lançou fora o manto sob o qual era difícil reconhecê-la, permanecendo, porém, vestida, sem rebuço, de modo que era reconhecível pelos que a buscavam e observavam; sob essa forma, revela-se na obra de poetas conhecidos. Seu grande mestre foi Homero, a quem, entre os antigos, só Aristarco contestou. A *Iliada* devia ser um compêndio para uso de reis e regentes, e a *Odisséia* outro tanto para a vida doméstica; a ira de Aquiles e a aventura de Ulisses são apenas a tessitura do véu. Ele transformou em imagens sensíveis o pensamento da sabedoria sobre as paixões humanas, dando, assim, simultaneamente aos seus conceitos um corpo, animado de encantadoras imagens”.⁶

O alegorismo de Homero, nascido para justificá-lo perante a Filosofia, foi adotado depois pelas escolas desta disciplina, pela historiografia e pelas ciências naturais. Corresponde a uma característica essencial do pensamento religioso grego: a crença de que os deuses se comunicavam de forma enigmática, por meio de oráculos e mistérios.⁷ Incumbia ao homem iniciado penetrar esses véus e invólucros que escondiam aos olhos humanos o segredo, opinião que ainda se fazia sentir em Agostinho (acima pág. 129). Desde o primeiro século de nossa era, o alegorismo ganha terreno. Todas as escolas filosóficas, como assinala Sêneca, mote-

4. Mais pormenores no artigo *Allegoresis* de J. C. Joosen e J. H. Waszink em *RAC*.

5. João de Garlandia, *Integumenta Ovidii*, ed. F. Ghisalberti, 1933. — *Ovide moralisé*, ed. C. de Boer. — Jos. Engels, *Études sur l'Ovide moralisé*, Groningen, 1943. A melhor exposição do assunto encontra-se em E. K. Rand, *Ovid and his Influence*, O. J. (1925), 131 e segs.

6. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie* (1766), ed. Dressel, 1366.

7. O que se segue se apóia em Franz Cumont, *Recherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, 1942, 6 e segs.

jando,⁸ encontram a doutrina em Homero. Papel mais importante desempenham os neopitagóricos. A apologia de Homero transformou-se em apoteose. Torna-se hierofante o poeta, detentor de segredos esotéricos, mesmo para os neoplatônicos. Representa isso a vitória de Homero sobre Platão, ou a conciliação do maior poeta e do mais profundo pensador, com o que o paganismo evanescente apaziguou a “velha polêmica”.

Um platonizante do século XII, João de Salisbury, formulou com pureza e elegância o motivo fundamental do alegorismo antigo:

... *instat*,
Ut sit Mercurio Philologia comes,
Non quia numinibus falsis reverentia detur,
Sed sub verborum tegmine vera latent.
Vera latent rerum variarum tecta figuris,
Nam sacra vulgari publica iura vetant.⁹

Teoricamente separável do alegorismo, mas, praticamente, a ele ligada na maioria dos casos (como na citada passagem de Winckelmann) é a idéia de que a poesia contém e deve conter não só a sabedoria secreta, mas o conhecimento universal. Assegurava Quintiliano (XII, 11, 21) que Homero conhecia todas as ciências. Um escrito considerado de Plutarco atribui-lhe *polimatia*. Segundo Melanchthon, Homero, com a descrição do escudo de Aquiles, fundara a astronomia e a filosofia. Ainda em 1713, Anthony Collins (1676-1729) chama a *Iliada* de *the epitome of all arts and sciences*. Homero planejara-a para a eternidade, “para deleitar e instruir a humanidade” (*to please and instruct mankind*), o que provocou a contradita de Bentley e o levou à sua crítica a Homero.¹⁰

Na segunda florescência do século IV, é a vez de Virgílio. A comprovação de que ele conhecia todas as ciências é o propósito principal de Macróbio. Observa o seu contemporâneo Sérvio, em relação ao livro VI da *Eneida*: “Na verdade, Virgílio é todo cheio de ciência, mas, neste

8. Carta 86, 5.

9. *Entheticus*, 183 e segs.: “Insta que a Filologia se associe a Mercúrio: não para demonstrar reverência aos falsos deuses; mas, sob a capa das palavras, ocultam-se as verdades, encobertas pelas variadas formas das coisas; pois o direito público proíbe que as coisas santas sejam vulgarizadas.” — A interpretação alegórica deu um novo sentido à antiga concepção grega da poesia como mentira: *mendacia poetarum inserviunt veritati*. “As mentiras dos poetas servem à verdade.” (Trad. da Revisão.) (João de Salisbury, *Policraticus* (Webb), I, 186, 12). Teoria exposta circunstanciadamente por Alano (*SP*, II, 465 = *PL*, 210, 451). É nesse sentido que devem ser compreendidos os versos de Alano (*SP*, II, 278): *Virgilii musa mendacia multa colorat/ Et facie veri contexit pallia falsi*. (“A musa de Virgílio colore muitas mentiras e sob o aspecto da verdade compõe um manto de falsidades.” (T. da R.) — A mesma teoria, nos tempos carolíngios, em Teodulfo (*Poetae*, I, 543, 19 e segs.).

10. Melanchthon, *Declamationes*, Hartfelder, 1891, 37. — Collins: R. C. Jebb, *Bentley*, 1882, 146.

livro, ela predomina... Muita coisa é dita simplesmente, às vezes, tirada da história, e ainda da profunda sabedoria dos filósofos, dos teólogos, dos egípcios". Alano oferece a união do alegorismo e da polimatia. No preâmbulo do *Anticlaudianus* (SP, II, 269) declara ele que sua obra pode proporcionar alguma coisa aos estudantes de todos os graus. O sentido literal é acessível ao rapaz, o moral ao estudante adiantado, mas a subtileza da alegoria há de aguçar mesmo o espírito mais perfeitamente educado. As poéticas da época exigem também do poeta conhecimentos enciclopédicos.¹¹

2. POESIA E FILOSOFIA

A alegoria e a polimatia aproximaram a poesia da filosofia. A "polêmica" entre estas fundava-se também no fato de se relacionarem intimamente. Reconhece-o Sêneca, quando escreve: "Quantos poetas dizem coisas, que os filósofos também disseram ou poderiam dizer!" (*Carta* 8). Na Idade Média podia tanto mais a poesia ser equiparada a *sapientia* e *philosophia*, pois ambas as palavras significam simplesmente "erudição". Nos tempos carolíngios, freqüentemente os poetas são distinguidos com o título de *sophista* ou *sophus*. Sob o nome de *moderni philosophi* compreende um autor do século IX os novos metristas. Virgílio é um dos "velhos guias da filosofia". Na *Eneida* encontram-se duas partes essenciais: verdade filosófica e invenção poética (*figmentum*). Na Renascença do século XII é corrente a equiparação da poesia e da filosofia (Baudri de Bourgueil, Válder de Châtillon). As ciências naturais são consideradas partes da filosofia. Lucano é louvado por ter tratado de "questões filosóficas", como o caso da preamar e baixa-mar.¹² Exige-se que o poeta domine a física. Dante conforma-se com essa exigência quando, na *Divina Comédia*, faz digressões sobre as manchas da lua (tema muito popular desde o século XII), sobre embriologia e a formação das chuvas. Ele próprio se intitula *inter vere phylosophantes minimus*¹³ e é glorificado por Giovanni Villani († 1348) como *sommo poeta e filosofo*.

Ao exercício poético pertencem as musas. Freqüentemente se lhes associam ninfas, faunos e outras divindades da Natureza — porque, segundo indicação dos antigos, nos bosques é onde melhor se poeta. Então é convocado Pã e mostra-se, surpreendentemente, como "boa parte da filosofia". Um galês designa poetar como "filosofar". O inglês Alexandre

11. Gervásio de Melkley cita, a propósito, Vitruvius, que exige o mesmo do arquiteto.

12. *Sophista*: exemplos em *Poetae*, IV, 1170 b, sob *artes*. *Moderni philosophi*: *Poetae*, III, 295, n.º III. — Virgílio: Anselmo de Besate, pág. 16, 12. Comentário da *Eneida* de Bernardo Silvestre, pág. 1. — Baudri de Bourgueil (Abrahams) n.º 97, 1 e pág. 272, 45 e segs. — Válder de Châtillon, *Alexandreida*, I, 19 e segs. — Lucano: Gervásio de Melkley (*Studi Medievali*, 9, 1936, 64).

13. *Questio de aqua et terra*, introdução.

Neckam (cerca de 1157-1217), gramático, naturalista, pedagogo e abade, procura, numa série de poesias, dar a prova sempre atual de que a melhor filosofia está no vinho: Baco é um segundo Aristóteles, *dux philosophie*.¹⁴

Na França, desde o fim do século XII, os poetas em língua vulgar querem dar notícia sobre a filosofia antiga. No prólogo de suas fábulas escreve Marie de France:

*Cil qui seivent de letreure
Devreient bien metre lor cure
Es bons livres e es esoris
E es essamples e es diz
Que li philosophe troverent.*¹⁵

Em sua poesia satírica intitulada *Bible*, Guiot de Provins informa largamente sobre êles. Na igreja de São Trofimo, em Arles, ouviu-lhes contar a vida. Menciona "Therades", Platão, Sêneca, Aristóteles, Virgílio, "Cleo o Antigo", Sócrates, Lucano, Diógenes, Prisciano, Aristipo, Ovídio, Estácio, Túlio, Horácio, Pitágoras e outros:

*Cil se garderent de mentir;
Cil vivoient selonc reson;
Hardy furent comme lyon
De bien dire et de bien mostrer
Et des malvais vices blasmer...
Philosophes nomez estoit
Cil qui Deu creoit et amoit...
Li nons fu molt biaux et cortois;
Por ce l'apelent li Grezois
Les ameors de sapience,
Que en aus ot plus de science
Et de reson qu'en autre gent.*¹⁶

Em Jean de Meung poetar é *travailler en philosophie* (*Romance da Rosa*, 18742).

14. Poetar nos bosques: Wilhelm Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 1924, 30. — *Pan, deus Arkadiae, pars est bona philosophiae*: *N.A.*, II, 392, 41. Galês Walter Map, *De Nugis Curialium* (James) pág. 13, 1 e segs. — Poesias de Neckam, ed. Esposito em *English Historical Review*, 30, 1915, 450 e segs. Aí, 454, III, 6 e IV 5; 455, 46 e segs.

15. "Os conhecedores da literatura deveriam interessar-se pelos bons livros e escritos, exemplos e sentenças que os filósofos acharam." (T. da R.)

16. "Evitavam mentir; viviam segundo a razão; e eram animosos como o leão em bem dizer e bem saber e em censurar os maus vícios... Eram chamados filósofos os que em Deus acreditavam e o amavam... Era um nome belo e cortês; por isso os chamam os gregos os amigos da sapiência, pois têm mais ciência e razão do que qualquer outra gente." (T. da R.) (San Marte)

3. A FILOSOFIA NO FIM DA ANTIGUIDADE PAGÃ

A confusão entre poesia e filosofia, desde o fim da Antiguidade, era agravada pelas variações de acepção contidas na própria palavra “filosofia”, que se prestava a diversos significados. Achamo-nos, pois, de novo a braços com uma pesquisa terminológica. Geralmente se considera a história da filosofia, desde Platão até Plotino e Agostinho, como uma série de grandes pensadores e escolas, que de súbito é interrompida. Quando muito é lembrado o nome de Boécio, porque a sua *Consolatio Philosophiae* veio a consagrar-se como obra fundamental de toda a Idade Média. Mas só a contar de Anselmo de Canterbury († 1109), a filosofia medieval torna a despertar o nosso interesse científico, que se concentra na alta escolástica do século XIII.

Desde o século III d. C., começara a tornar-se cada vez mais vago o conceito de filosofia. Embora a filosofia do passado acompanhasse o acervo dos demais conhecimentos, fazia-o em virtude da tradição e da rotina escolar. Não se aprendia mais a filosofar, mas a interpretar os clássicos da filosofia, geralmente em preleções que começavam — sempre de acôrdo com a tradição — dando uma definição da filosofia. Nas escolas do fim da Antiguidade podemos observar lado a lado seis definições:¹⁷ 1) conhecimento do que é e sua maneira de ser; 2) conhecimento das coisas divinas e humanas; 3) preparação para a morte; 4) assimilação do homem a Deus; 5) arte das artes e ciência das ciências; 6) amor da sabedoria. Tornamos a encontrar algumas dessas definições na patrística. Só a primeira não chega a desenvolver-se: era demasiado difícil. A sexta é tão geral e tão divulgada que, historicamente, é indiferente. As quatro restantes são transmitidas, pela patrística, à Idade Média. Além disso, no fim da Antiguidade pagã, encontra-se a palavra “filosofia” empregada no sentido de qualquer conhecimento¹⁸ — renovada assim a significação já usual no tempo dos sofistas áticos. Sob Diocleciano, os engenheiros de minas são denominados *philosophi*.¹⁹ Na enciclopédia de Marciano Capela a gramática é equiparada em parte à filosofia e à “crítica”; nela os poetas e geômetras são chamados filósofos”.²⁰ No mosaico de uma sala de banho a vapor de umas termas na África (Século V), lê-se a inscrição *Filosofi Locus* sobre a representação de um jardim.²¹ Ao lado de *philosophus* é usada a palavra *sophus*. Assim no belo epitáfio do prefeito de ci-

17. Cassiodoro (*PL*, 70, 1167 D) conservou-nos essas definições.

18. Em Bizâncio chama-se *philosophos* ao homem educado, mas também à raposa na epopéia dos animais. F. Dölger interpreta isso como reação do espírito popular, nos últimos tempos de Bizâncio, contra a camarilha dos magnatas “instruídos” (*Festschrift für Th. Voreas*, Atenas, 1939, 125-136.).

19. Friedlaender, *Sittengeschichte*, III^a, 90.

20. Dick, 85, 10; 268 e seg.; 362, 9.

21. *CIL*, VII n.º 10890.

dade Vécio Agécio Pretestato († 384), que é pôsto na boca de sua esposa Paulina, igualmente falecida:

- 8 *Tu namque quidquid lingua utraque est proditum*
Cura soforum, porta quis caeli patet,
 10 *Vel quae periti condidere carmina*
Vel quae solutis vocibus sunt edita,
Meliora reddis quam legendo sumpseras.
Sed ista parva: tu pius mystes sacris
Teletis reperta mentis arcano premis
 15 *Divumque numen multiplex doctus colis...*²²

O homem celebrado era, pois, conhecedor da filosofia, da literatura, dos mistérios, e era filólogo, que corrigia textos deturpados.

Logo, técnica de engenharia, ciência da defesa militar, gramática, crítica dos textos, educação literária, gnose — tudo isso chega a ser filosofia no fim da Antiguidade. Todo conhecimento, toda arte pretende êsse título. Mas o ideal da educação, no fim da Antiguidade, era a retórica, que incluía também a poesia. A assimilação da filosofia à retórica é um produto da neo-sofística. Retórico, filósofo e sofista exprimem igualmente a mesma coisa para o Ocidente latino.²³ Sidônio designa os filósofos gregos (inclusive Platão) de *sophistae* (*Carmina*, II, 156). Em seu *carmen* nupcial para o filósofo Polêmio, trata ele de temas que propriamente se destinavam a “aulas filosóficas” (*scholae sophisticae intromisi materiam*, XIV, 4). No mesmo poema, recapitulam-se as lições dos sete

22. Buecheler, *Carmina Latina Epigraphica*, n.º 111. “Todas as obras gregas e latinas dos sábios, para os quais está aberta a porta do céu, quer escrevessem em verso quer em prosa, trazes tu em melhor forma do que as encontraste na leitura. Mas isso é pouco: como piedoso iniciado encerras, no arcano de teu espírito, o que achaste por santo devotamento e reverências a Divindade com abundante sabedoria.” Era crença na Antiguidade que o saber religioso podia ser atingido por várias vias: *non enim spero totius maiestatis effectorem omniumque rerum patrem vel dominum uno posse quamvis e multis composito nuncupari nomine*. “Não me parece possível designar o criador de toda a majestade e o pai ou senhor de todas as coisas com um nome só, mesmo se composto de muitos.” (T. da R.) (*Asclépio* em *Apuleius de philosophia libri*, Thomas, pág. 56, 1 e segs.). — O autor anônimo, sem data certa (foram sugeridos os séculos de Teodósio até Heráclio), do *De Rebus Bellicis* fecha o seu prefácio com esta sentença: *si quid vero liberius oratio mea pro rerum necessitate protulerit, arstimo venia protegendum, cum mihi promissionis implendae gratia subveniendum est propter philosophiae libertatem*. “Mas se no meu discurso usei de mais liberdade do que o exigia o assunto, julgo merecer perdão, pois, para executar uma promessa, tenho de socorrer-me da liberdade da filosofia.” (*Id.*) Aqui *philosophia* pode significar “investigação”, “ciência”. Mas, na mesma época, a teosofia persa também é denominada filosofia (Lactâncio Plácido a Estácio, *Tebaida*, IV, 516).

23. Segundo F. Henry, nas escolas do século IV, o título *σοφιστής* só cabia a professores nomeados pelo imperador ou por uma cidade. Os mestres que lhes eram subordinados tinham a denominação oficial de *ῥήτωρ* (Karl Gerth em *Bursians Jahresbericht*, 272, 179). O filósofo pode então chamar-se também *orator*: Boécio, *In Isagogen Porphyrii commenta* (Scheppss) pág. 4, 12.

sábios (XV, 45 e segs.) — ou o que então como tal se considerava. Os sete sábios (às vezes doze) são muito populares no fim da Antiguidade, sintoma da decadência da cultura intelectual. Os seus apotegmas são vazados em versos gregos e latinos.²⁴ Informa Gregório de Tours (VI, 9) que um abade parisiense passou uma longa noite em lamentosas orações, porque ouvira dizer que o rei queria elevá-lo a bispo da distante Avinhão; pois temia que, ali, “a sua simplicidade fosse escarnejada entre os sofísticos senadores e o filosofante governador”.²⁵ Aqueles altos funcionários andavam de namôro com a educação retórica, como tantos imperadores romanos e reis germânicos. Eram homens espirituosos e não filósofos.

4. FILOSOFIA E CRISTIANISMO

A patrística recebeu a herança do judaísmo helenizado. Nele, como no mundo de povos helenizados do Oriente, viviam tendências universais, que desligavam do solo pátrio a religião tradicional.²⁶ O judaísmo agora reivindicava missão universal e faz a devida propaganda. Para esta, o mundo cultural greco-romano era um terreno favorável. Muitos eram os pontos de contacto entre a filosofia grega do último período e a doutrina judaica. Especialmente os judeus de fala grega da Diáspora compreenderam o fato e nele fundaram uma apologética muito tendenciosa. Os pagãos educados consideravam os judeus bárbaros incultos, porque os historiadores gregos nada diziam sobre eles; por isso mesmo, os judeus alexandrinos procuravam debilitar essa e outras censuras com o enaltecimento de sua própria tradição, mas sobretudo com a prova de que estavam acordes com a filosofia grega; mais ainda, que esta deve a sua origem aos patriarcas, em primeira linha a Moisés que, para o judaísmo da época se transforma em “a mais importante figura da história da salvação”, o “verdadeiro mestre da humanidade”, o “super-homem”.²⁷ A circunstância explica por que motivo Moisés e Abraão passam por filósofos. Em Eupolêmio (150 a. C.), “Moisés foi o primeiro sábio e o primeiro a transmitir as letras do alfabeto aos judeus; os fenícios receberam-nas dos judeus, e os gregos dos fenícios; Moisés foi também o primeiro a escrever leis para os judeus.”²⁸ Percebe-se o intento que não recua ante invenções e falsificações, o que se revela com redobrada eloquência

24. AP, IX, 366; Ausônio (Peiper) pág. 537, em *sapientes*; Bachrens, *Poetae Latini Minores*, IV, pág. 119 e seg.

25. F. Kiener, *Verfassungsgeschichte der Provence*, 1900, 48.

26. W. Bousset, *Die Religion des Judentums im späthellenistischen Zeitalter*,³ 1926, 53 e segs. e 78.

27. Joachim Jeremias, em Kittel, *Theologischem Wörterbuch zum Neuen Testament*, vol. 4, págs. 854, 6; 855, 17; 680, 15.

28. Texto em P. Riessler, *Altjüdisches Schrifttum ausserhalb der Bibel*, 1928, pág. 328.

em Artapano.²⁹ Refere este autor, primeiramente, que Abraão instruiu os egípcios e os fenícios em astrologia. Depois, é a vez de Moisés: "... os gregos chamam-lhe... Museu. Este Moysos (sic!) foi mestre de Orfeu. Na sua maturidade, brindou os homens com muitas coisas úteis. Inventou navios e máquinas para o transporte de pedras, depois as armas egípcias, as máquinas hidráulicas, instrumentos de guerra e a filosofia". Aqui duas coisas são dignas de nota: a associação de Abraão, Moisés, Musaios e Orfeu como "sábios" ou filósofos; a equiparação da técnica de engenharia (adaptada às condições egípcias — pirâmides e irrigação) à filosofia. Coincide com Artapano o retrato de Moisés por Josefo. Serve de remate a vida de Moisés por Filão,³⁰ que deve ser incluída no gênero das biografias gregas de profetas e filósofos, isto é, dos antigos "romances filosóficos".

A segunda fase é a adoção, pela apologética cristã do século II, dos argumentos judaicos, de modo que passou a ser considerada "filha da apologética judaica". Depois dos apologetas, a terceira etapa do desenvolvimento, a que agora aludimos de caminho, é constituída pelos dois grandes alexandrinos Clemente e Orígenes. Clemente renovou com proveito a antiga equiparação do cristianismo à "verdadeira filosofia". Ensina a entender a filosofia pagã como uma propedêutica concedida por Deus aos gregos; pensamentos que, como o cristianismo platonizante de Orígenes, acabaram rejeitados pelas autoridades eclesiásticas, mas conservaram certa energia criadora.³¹

Para Eusébio, historiador da Igreja, († 330), a filosofia é a fé cristã e a ascese. Não chegara a conhecer o monaquismo. A significação de ascese, entre os seus sucessores, restringiu-se, equiparando a filosofia a anacoretismo ou monaquismo. Para Nilo de Ancira († em cerca de 340), por exemplo, a vida monacal é a filosofia verdadeira, ensinada por Cristo.³²

29. Escreveu "ao mais tardar, na primeira metade do primeiro século precristão" (Bousset, pág. 121). Texto em Riessler, pág. 187.

30. Nas obras de Filão (edição da Academia de Berlim) há passagens principais sobre Moisés como filósofo: III, 66, 16; III, 195, 18; IV, 13, 2; sobre Abraão: I, 167, 8, e 171, 8. — A religião judaica é a *πάτριος φιλοσοφία* dos judeus (VI, 70, 19 e IV, 250, 18).

31. Sob este aspecto, devem também ser classificadas as diversas tentativas — divergindo conforme a procedência, o ambiente e o nível — de fazer dos filósofos e antigos, testemunhos ou profetas da revelação. Foram especialmente reivindicados para esse fim, como é notório, Platão, Virgílio e Sêneca — mas também os sete sábios (Cf. v. Premerstein, *Festschrift der Nationalbibliothek Wien*, 1926, 652 e segs. e *Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher*, 9, 1932, 338).

32. Viller-Rahner, *Askese und Mystik in der Väterzeit*, 1939, 168 e segs.

A equiparação do cristianismo à filosofia passa, depois, à patrística latina.³³ Encontramo-la também na Idade Média latina. Brun de Querfurt (nascido em 973 ou 974, decapitado em 1009 por um príncipe pagão da Prússia) escreve em sua *Vida de Santo Adalberto* (c. 27): *in monasterio quo sanctus iste philosophia Benedicti patris nutritus erat*. Bruno era amigo do imperador Oto III, assim como de Romualdo de Camaldoli, que tencionava renovar no Ocidente o anacoretismo oriental. Daqui partem retrospectivamente os fios da meada que se entretecem no ideal ascético do cristianismo oriental. A comparação do monaquismo com a filosofia continua, entretanto, no Ocidente latino, como testificam João de Salisbury e Wibald de Corvei.³⁴ Assim, por exemplo, dois contemporâneos de Barba-Roxa, um inglês e um alemão, ainda mantêm conceitos que remontam parcialmente aos apologetas, aos teólogos alexandrinos e à antiga história da igreja, ou seja, a complexos ideológicos que ocorrem entre 150 e 350. Belo exemplo da autonomia dos elos de um desenvolvimento histórico, que interfere com a periodização da história. Não prosseguirei neste atalho; lembrarei apenas que Erasmo de Roterdão costumava definir o cristianismo: *philosophia Christi*. De tempos em tempos se ouve dizer que isto não passa de um equívoco dos humanistas, contra o qual Lutero... Quem o afirma, desconhece uma continuidade ideológica que remonta à Igreja antiga.

A alta escolástica pôs fim à mistura de filosofia com poesia, retórica, sabedoria e os variados conhecimentos das escolas. A velha união das artes e da filosofia foi separada de súbito, pois cortante é a sentença de São Tomás: *septem artes liberales non sufficienter dividunt philosophiam theoreticam*.³⁵ Contudo, Leopardi ainda afirma: *La scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima e sottilissima, e tiene a tutti i rami della sapienza*. (Zibaldone, 27728.)

33. Joh. Kollwitz, que aborda, de passagem, a concepção do cristianismo como a "verdadeira filosofia" (*Römische Quartalsschrift*, 1936, pág. 49), dá exemplos somente de Eusébio, Lactância (*Epitome*, 36, Brandt 712), Rufino e Sócrates. Mas Lactância tem apenas: *ad veram religionem sapientiamque veniamus*. ("Cheguemos à verdadeira religião e sabedoria." (T. da R.) Ao contrário, Minúcio Félix tem o "topos" apologético de que muita coisa no cristianismo coincide com a filosofia: *aut nunc Christianos philosophos esse aut philosophos iam tunc fuisse Christianos*. ("Ou os cristãos agora são filósofos, ou os filósofos já então eram cristãos." *Id.*) (20, 1). Tertuliano, aliás, na conclusão de *De Pallio* designa o cristianismo como *melior philosophia*, mas refuta esse conceito pormenorizadamente no *Apologeticum* c. 46, § 2. Parece que até agora não foi aproveitada uma explicação de Arnóbio, *Adversus Nationes* I, c. 38 (Reifferscheid pág. 21), segundo a qual Cristo é o mestre de toda a verdade sobre: a) a essência de Deus; b) a origem do universo; c) a natureza dos corpos celestes; d) a origem dos animais e do homem; e) a essência da alma. Aqui são nomeados os objetos da filosofia antiga, e Cristo surge como o anunciador da verdadeira filosofia; mas a palavra não aparece.

34. João de Salisbury, *Polycraticus* (Webb) I, 100. Wibald em Jaffé, *Bibl. Rec. Germ.* I, 278.

35. "As sete artes liberais não dividem suficientemente a filosofia teórica." (T. da R.) Grahmann, *Mittelalterliches Geistesleben*, I, 190.

POESIA E TEOLOGIA

1. Dante e Giovanni del Virgilio — 2. Albertino Mussato —
3. Auto-interpretação de Dante — 4. Petrarca e Bocácio.

1. DANTE E GIOVANNI DEL VIRGILIO

Nos últimos anos de sua vida, Dante travou relações com o poeta bolonhês e professor universitário Giovanni del Virgilio, assim chamado por causa de sua admiração por Virgílio. Chegou até nós a correspondência poética, em élogos latinas, entre Dante e Giovanni. Depois da morte do grande amigo, compôs Giovanni uma inscrição tumular em latim, que assim começa:

Theologus Dantes, nullius dogmatis exers
Quod foveat claro philosophia sinu,
Gloria Musarum, vulgo gratissimus auctor,
Hic iacet, et fama pulsat utrumque polum:
5 *Qui loca defunctis, gladiis regnumque gemellis*
Distribuit laicis rhetoricisque modis.
Pascua Pieris demum resonabat avenis.¹

O epitáfio é um retrospecto dos trabalhos e da carreira de Dante do ponto de vista de um erudito poeta latino e professor. Sabemos, pela correspondência poética trocada com Dante,² que Giovanni del Virgilio preferia a poesia erudita à produção poética em língua vulgar, pois declara, em nome da casta letrada (*Ecl.* I, 15) que *clerus vulgaria temnit*.³

1. "Aqui jaz o teólogo Dante, a quem não era estranha ciência alguma que a filosofia alimenta em seu seio, glória das musas, predileto dos leitores indoutos. Sua glória penetrou até no céu: aos mortos mostrou a sua morada e a ambas as espadas o seu domínio (na *De Monarchia*, composta em prosa artística latina, *rhetoricis modis*) na língua dos leigos e na língua dos sábios. Por último louvou a paisagem pastoril na flauta das musas (nas élogos latinas)."

2. A melhor edição em Ph. H. Wicksteed e E. A. Gardner, *Dante and Giovanni del Virgilio*, Londres, 1902.

3. "Os eruditos desprezam a poesia em língua vulgar." (Trad. da Revisão)

Conhecemos esse menosprezo aos leigos pela literatura latina da Idade Média.⁴ Que Dante, em seus últimos dias, ainda compusesse élogos latinas parecia a Giovanni del Virgilio um remate satisfatório (*demum*, no verso 7). Notável manifestação, decerto, para um “teólogo” e “filósofo”! Mas *theologus* significa tão pouco “teólogo” como *dogma* “dogma” e *philosophia* “filosofia” e, podíamos acrescentar, — como *commedia*, em Dante, “comédia”. Devemos interpretar a linguagem de Giovanni del Virgilio através de seu ambiente histórico. Nasceu em Bolonha, de pai paduano. Esta intimamente ligado ao círculo de poetas latinos, conhecido por *cenacolo padovano*.

2. ALBERTINO MUSSATO

Entre eles o mais importante era Albertino Mussato (1261-1329). Celebrizou-se como estadista, historiador e poeta latino. Apresenta interesse, também, para a história da Poética. Em recompensa pela sua tragédia latina *Ecerinis* (1315), foi coroado poeta em Pádua, o que lhe deu ensejo a expressar-se em várias epístolas latinas sobre a origem e dignidade da poesia. A poesia é uma ciência procedente do céu e “é de direito divino”:

*Hacc fuit a summo demissa scientia caelo,
Cum simul excelso ius habet illa Deo.*⁵

Os mitos pagãos informam o mesmo que a Escritura Sagrada, mas sob a forma de disfarce enigmático:

*Quae Genesis planis memorat primordia verbis,
Nigmate maiori mystica Musa docet.*⁶

A luta dos gigantes contra Zeus corresponde à história da Torre de Babel, o castigo de Júpiter a Licáon ao banimento de Lúcifer para o inferno. As Escrituras Bíblicas são compostas, em parte, em forma poética; assim são os livros de Moisés e o *Apocalipse*. A poesia pode valer como filosofia, suprimindo Aristóteles.

*Hi ratione carent, quibus est invisus Poesis,
Altera quae quondam Philosophia fuit.*

4. *Animae brutae* são os leigos, em Válder Châtillon (*Moralisch-satirische Gedichte*, ed. Strecker pág. 63, 2, 1). Encontramos também expressões como *laicorum peccus bestiale*.

5. “Esta ciência foi mandada à terra do alto do céu e tem o mesmo direito que o Deus excelso.” (T. da R.)

6. “Os mesmos começos que o *Gênesis* lembra em palavras claras, a Musa mística ensina-os sob maiores enigmas.” (T. da R.)

*Forsan Aristotelis si non videre volumen,
Carmen cur de se jure querantur habent.⁷*

Mussato, entretanto, vai além. Em sua sétima epístola, ensina que os antigos poetas foram núncios de Deus e considera a poesia uma segunda teologia:

*Quidni? Divini per saecula prisca poetae
Esse pium caelis edocuere deum...
Hique alio dici coeperunt nomine vates.
Quisquis erat vates, vas erat ille dei.
Illa igitur nobis stat contemplanda Poesis,
Altera quae quondam Theologia fuit.⁸*

Moisés, Jó, Davi e Salomão eram poetas. Cristo pregava em parábolas, e portanto, numa forma poética.⁹

Essa é a poética bíblica, tal como há muito a conhecemos, e tal como a Idade Média a recebeu de Jerônimo. Aqui, porém, (como em Alano e mais tarde na Espanha do século XVII) tomou a feição de poética teológica. É a mesma que expõe Giovanni del Virgilio. Fundiram-se numa unidade a filosofia, a teologia e a poesia.

A teoria poética de Mussato provocou a objeção do dominicano Giovannino de Mântua, que exclusivamente a esta circunstância deixou ligado o seu nome. Refutou-a com novos argumentos numa carta em prosa a Mussato. Este replicou em prosa e verso (*Ep.* 18), e repisou-se muito essa controvérsia na história da literatura italiana.¹⁰

Concordam todos os críticos com a tese de que Mussato era um humanista e, por conseguinte, um precursor da Renascença, a julgar pelo seu combate contra os inimigos da poesia. Todos os críticos, todavia, deixam de atentar devidamente na tese de Frei Giovannino e, com ela, no ponto essencial da polêmica. De modo algum o frade se volta contra a poesia,

7. "Carecem de razão aqueles que antipatizam com a poesia, que outrora foi filosofia. Se nunca viram um volume de Aristóteles, têm talvez um poema, e assim podem queixar-se de si próprios com razão (!)." (Trad. da Revisão). Esta citação e as anteriores procedem da *Epístola 4.ª*. Cito segundo a edição de 1936 (*Albertini Mussati Historia Augusta Henrici VII. Caesaris et alia quae extant opera, Venetiis, 1636*), que foi reimpressa por J. G. Graevius, *Thesaurus antiquitatum Italiae*, VI, 2, Leida, 1722. — O último verso (*Carmen...*) está adulterado.

8. "Como? Nos séculos mais recuados foram os poetas divinos que afirmaram existir um deus bondoso nos céus... A eles começou-se a chamar, por outro nome, *vates*, por serem vasos de Deus. Devemos, pois, dar apreço à Poesia, que outrora foi uma segunda Teologia." (T. da R.)

9. Cf. *Salmos* 77, 2: *aperiam in parabolis os meum*.

10. Gustav Körting, *Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance*, vol. III, 1, 308 e segs. (1884); Adolf Gaspary, *Geschichte der ital. Literatur*, I, 400 (1885); Karl Vossler, *Poetische Theorien der ital. Frührenaissance* (1900); A. Galletti, *La "ragione poetica" di Albertino Mussato ed i poeti-teologi* (em *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, 1912).

mas contra a opinião de que a poesia seja uma *ars divina*, uma teologia. Sem dúvida, segundo Aristóteles, filósofos teriam sido os mais antigos poetas, inclusive o maior deles, Orfeu, e consideravam a água a suprema divindade. Mas, tratando de deuses falsos, não poderiam transmitir o legado da verdadeira teologia. Impossível conceber-se a poesia como um dom outorgado por Deus aos homens. A exemplo das demais ciências temporais, era fruto da inventiva humana. Depois da passagem do Mar Vermelho, Moisés só compôs em verso o seu cântico de louvor para que pudessem recitá-lo a profetisa Maria (Miriam) acompanhada de um coro de mulheres (*Êxodo*, 15:20). Mesmo que a Bíblia fosse toda vazada em forma poética, ou posta em versos, como já haviam tentado Arátor e Sedúlio, não se poderia considerar divina a poesia, pois qualquer ciência comporta uma versão métrica, sem se transformar por isso em poesia. As Sagradas Escrituras empregam, por certo, metáforas — como a poesia — especialmente nos livros proféticos e no *Apocalipse*, ainda assim com uma grande diferença: a poesia usa metáforas para descrever e deleitar; a Bíblia, porém, para encobrir a verdade divina, de modo a permitir que a investiguem os dignos, sem que a profanem os indignos. Este pensamento deita raiz na Bíblia (Isaías, 6, 9 e Mat. 13, 13 e segs.) e como já vimos (pág. 76), é desenvolvido em Agostinho. Finalmente — prossegue Frei Giovannino — os três poetas mais antigos — Orfeu, Museu e Lino — teriam vivido, muito depois de Moisés, isto é, no tempo dos Juízes. A teologia, portanto, é mais velha do que a poesia; como testificam Agostinho (*Civ. Dei*, 18, 38) e a *Historia Scholastica* de Pedro Coméstor, Adão ou Enoque receberam-na do Criador.

Como se vê, não cogita o dominicano de “atacar” ou “amesquinhar” a poesia, empenha-se apenas em situá-la no sistema das ciências, que a São Tomás devia seu firme fundamento. Ponto cardeal da controvérsia foi a questão da essência da metáfora bíblica. A respeito, manifestara-se Tomás em seu comentário de sentenças (*I Sent. Prol.* 1, 5 c. e *Ad tertium*), onde se formula a seguinte objeção: “Não poderá ter validade um só método para ciências inteiramente diversas. Convém distinguir, pois, rigorosamente, a poesia, com o seu conteúdo mínimo de verdade, (*minimum continet veritatis*) da teologia, a mais verdadeira das ciências. Servindo-se aquela de expressões metafóricas, não o deve fazer a teologia”. Segue-se a resposta: “A ciência da poesia refere-se a coisas que, dada sua falta de verdade (*propter defectum veritatis*), não podem ser compreendidas pela razão; convém seduzir a razão por meio de algumas analogias. À teologia interessa o supra-racional; por isso, o método simbólico é comum a ambas (*modus symbolicus utrique communis est*)”. Nessa passagem se reconhece, pois, o metaforismo como algo de comum à poesia e à teologia. Como ainda veremos, na *Suma Teológica* Tomás abandona essa posição.

Para compreender historicamente o argumento de Frei Giovannino, é preciso consultar o primeiro livro da *Metafísica* aristotélica e mais o

Comentário de Tomás. Aristóteles começa com uma teoria genética da cultura. A sensação e a memória levam, no homem, à experiência; o saber e as artes devem ser considerados como seu resultado. A princípio, pareciam dignos de admiração os inventores de todas as artes. Mais tarde, cresceu o prestígio dos inventores das artes “recreativas”, entre as quais Aristóteles inclui as “poiéticas” (criadoras), e os seus inventores passaram a ser mais considerados que os das artes úteis. O último grau do desenvolvimento produziu as ciências e artes, teóricas. Entre elas, desfruta a primazia a ciência das causas primárias, isto é, a metafísica. Só ela é “saber divino”, aliás num duplo sentido, isto é, por ser a mais digna de Deus e como um saber das coisas divinas. Nasce da admiração que provocam os fenômenos da Natureza e a origem do Universo. Para esses fatos, os primeiros pensadores davam explicações míticas. Por isso, é possível afirmar “que o amador de mitos, em certo sentido, também é um filósofo” (982 b 19).

Será, afinal, acessível ao homem o saber metafísico? Diz o poeta Simônides que está reservado a Deus. Mas os poetas são proverbialmente mentirosos (983a, 3, citação de Sólon). A esse respeito, (983b, 29) emprega Aristóteles a palavra “teólogo”. Refere-se aos que, “nos tempos primitivos, começaram a meditar sobre os deuses” (οἱ πρῶτοι... θεολογήσαντε); consideravam Oceano e Tétis como autores da criação e ensinaram que os deuses juravam pelo Styx. Tales também via na água a causa primeira.” Na *Metafísica* (1000a, 9) refere-se Aristóteles a Hesíodo “e a outros teólogos”. Em outras passagens, nenhum poeta é nomeado, mas Aristóteles menciona os teólogos em conexão com os naturalistas (φυσικοί); (em 1071b, 27; 1075b, 26). Em todos esses passos, “teologia” significa teoria especulativa da origem do Universo; por outras palavras: física antiga. E esta é rejeitada pelo pensador científico Aristóteles. Filosofia e poesia cosmológica são antagonismos incompatíveis. Na *Poética* (1447b) declara-se que Empédocles, — apesar da forma métrica, — é filósofo naturalista (φυσολόγος) e não poeta. Que a poesia seja ou possa ser teologia contrasta com a *Poética* de Aristóteles. Como se sabe, para ele poesia é a “interpretação da vida” (μίμησις). Seu único objeto é a atividade humana (*Poética*, 1448a, 1).

Entre outras coisas, a leitura do *Comentário* de Tomás revelaria a Giovannino que a poesia é uma ciência temporal, inventada pelos homens. Leu também o seguinte: *ista scientia* (a metafísica, que Tomás emprega no mesmo sentido de *theologia* e *prima philosophia*) *est maxime divina: ergo est honorabilissima*.¹² Já essas passagens contradiziam a tese de

11. As indicações sobre Oceano, Tétis e Styx aludem a Homero (*Ilíada*, XIV, 201, e 246; II, 755; 14, 271; XV, 37).

12. “...essa ciência... é a mais divina de todas: é, pois, a mais venerável.” (T. da R.) — *S. Thomae Aquinatis in Metaphysicam Aristotelis commentaria*, ed. M. R. Cathala. Segunda edição. Turim, Marietti, 1926; pág. 21. n.º 64.

Mussato, quando pretende ver na poesia uma *ars divina*. Mas do texto de Aristóteles e do seu comentador cristão ressaltava igualmente a conclusão de que o filósofo não morria de amores pela poesia. De uma feita, chamou mentirosos os poetas: . . . *Sed poetae non solum in hoc, sed in multis aliis mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari.*¹³ Ademais, quando se entregam a meditações filosóficas, dizem coisas falsas. Tomás observa, na passagem sobre os primeiros teólogos, que faziam de Oceano e Tétis criadores do mundo: *ad cuius evidentiam sciendum est, quod apud Graecos primi famosi in scientia fuerunt, sic dicti quia de divinis carmina faciebant.*¹⁴ Acrescenta-lhe uma explicação, sem correspondência no texto aristotélico: *fuerunt autem tres, Orpheus, Musaeus et Linus, quorum Orpheus famosior fuit. Fuerunt autem tempore, quo iudices erant in populo Judeorum. . . Isti autem poetae quibusdam aenigmatibus fabularum aliquid de rerum natura tractaverunt. Dixerunt autem quod Oceanus . . . Ex hoc sub fabulari similitudine dantes intelligere aquam esse generationis principium.*¹⁵ Interessantes essas indicações, já conhecidas pela carta de Frei Giovannino. Aristóteles não menciona os nomes dos três poetas míticos. Tomás tirou os poetas e sua cronologia — evidentemente para exemplificar — de outra tradição, a saber, de Agostinho (*Civ. Dei*, 18, 14 e 18, 37; ed. Dombart, II, 274 e 312, 20 e segs.).

Mussato e seus contemporâneos não precisavam, entretanto, respigar em Aristóteles o conceito do teólogo-poeta. Era corrente na literatura latina, desde Cícero (*Nat. d.* 3, 53). Segundo a informação de Agostinho, Varrão distinguia três gêneros de teologia: a mítica, a natural e a política.

A teologia mítica é a de que se servem os poetas (*Civ. dei*, VI, 5). Lactâncio também se refere aos "mais antigos escritores gregos, que se chamavam teólogos" (*De Ira Dei* 11, 8). A tese da poesia-teologia também foi exposta pelos gramáticos do fim da época imperial e adotada por Isidoro.¹⁶ Repete-se a teoria de Isidoro em tôdas as enciclopédias posteriores (Rabano Mauro, Papias, Vincent de Beauvais). Colhida imediata ou imediatamente em Isidoro, torna-se propriedade de toda a Idade Média.

O *poeta theologus* é, pois, velha criação grega, que, por intermédio dos latinos e da patrística, chegou ao conhecimento da Idade Média, pres-

13. "Os poetas, porém, não somente nisto, mas em muitas outras coisas, mentem, como se afirma no provérbio de língua vulgar." (T. da R.) (*Ibid.*, pág. 21, nº 65.)

14. "Para compreender isso, é preciso saber que entre os gregos foram os primeiros que tiveram fama nas ciências, por terem escrito poesias sobre as coisas divinas." (T. da R.)

15. "Foram três, Orfeu, Museu e Lino, dos quais Orfeu o mais famoso. Viviam na época dos juizes entre o povo dos judeus. . . Esses poetas escreveram alguma coisa sobre a Natureza, sob o disfarce de certas fábulas. Diziam que Oceano. . . Baseados nessa similitude fabulosa, davam a entender que a água era o princípio da criação." (T. da R.) (*Ibid.*, pág. 29, nº 83.)

16. Gramáticos: Mário Plócio Sacerdos (séc. III) em Keil, VI, 502, 15 e segs. — Isidoro, *Et.*, VIII, 7, 9.

tando-se muito à nova interpretação cristã. Não só o *poeta theologus* como a própria palavra *teologia* foi tomada de empréstimo ao paganismo. Aplicaram-na os Padres gregos ao paganismo e à religião cristã; mas em Tertuliano e Agostinho quase somente a esta. Ao associar a poesia à teologia, apegam-se Mussato à sólida tradição medieval, assim como ao equiparar a poesia à filosofia.

A concepção de Mussato encerra, além disso, outros elementos, também de procedência medieval, sobretudo o paralelo entre a história bíblica e a mitologia grega. A apologética judaico-cristã e, a seguir, a escola alexandrina de catequese ensinavam que o Antigo Testamento é mais velho do que os escritos dos poetas e sábios helênicos, que nele teriam haurido ensinamentos, ("prova de antiguidade"). Isso levou ao paralelo entre a doutrina bíblica e os mitos pagãos. Josefo havia comparado os anjos decaídos aos gigantes do mito helênico, no que foi imitado por Tertuliano (*Apol.* 22) e Lactâncio (*Div. inst.* X, 14).¹⁷ O harmonizamento da revelação judaico-cristã com a sabedoria helênica atinge o auge na teologia de Clemente de Alexandria, que descobre referência ao dilúvio em Platão (*Strom.* 5, 9, 5), ensinamento sobre Deus em Empédocles e em Sólon (*Ib.* 5, 81, 1 e seg.). Mostra (*Ib.* 6, 28, 1 e segs.) "não somente que os gregos receberam sua doutrina dos bárbaros, bem como, com suas incríveis narrativas lendárias, imitavam os maravilhosos feitos, que, entre nós, desde tempos remotos, pelo poder de Deus, praticaram homens de vida santa para nossa conversão". Essa harmonia foi inteiramente repudiada pela teologia latina posterior. Entretanto, a sua lembrança não se perdeu de todo. Dela cuidaram não os teólogos, mas os poetas. Em sua epopeia bíblica, Alcimo Avito († 518) compara os gigantes bíblicos com os gigantes gregos (IV, 1-132). Em Aldelmo deparamos a igualdade Hércules = Sansão. A *Ecloga Theoduli* é construída sobre correspondências entre histórias bíblicas e mitos gregos. Comparam-se, assim, o dilúvio de Deucalião e o bíblico, a gigantomaquia e a construção da Torre de Babel (também em Mussato, ver acima, pág. 220). Nas pegadas de Teódulo seguiu Eupolêmio em sua *Messíada* (meado do século XI). O fato de Júpiter, metamorfoseado em touro, ter-se aproximado de Europa, funda-se no bezerro de ouro dos judeus idólatras (I, 502); Hércules é uma imagem de Davi (II, 409); a gigantomaquia é interpretada de maneira semelhante (I, 671); comparam-se o dilúvio de Noé e o de Deucalião (II, 65); e assim muitos outros episódios.

Em sua própria obra literária, afasta-se Mussato inteiramente da poesia teológico-poética. Seus poemas compreendem dezoito epístolas, três elegias (das quais uma é um centão das *Tristes* de Ovídio) e oito poesias de conteúdo eclesiástico (*Soliloquia*). As mais interessantes e vivas são as epístolas. Com poucas exceções, são cartas poéticas a amigos, e tratam,

17. P. Heinisch. *Der Einfluss Philos auf die älteste christliche Exegese* (1908) 171.

na maior parte, de fatos autobiográficos e acontecimentos políticos de atualidade. Outro tema principal é a essência e dignidade da poesia, geralmente ligadas às relações pessoais de Mussato, muitas vezes respondendo a ataques. Versos muito citados da epístola VII, por exemplo, dirigem-se a um crítico, que censurara duas poesias priapescas de Mussato. Não eram, pois, apenas “zelotes monásticos”, que desafiavam Mussato à defesa da poesia; e não deixa de parecer extraordinário o caso de um poeta priapesco arvorado em campeão da poesia considerada como teologia.¹⁸ Outras epístolas tratam de curiosidades das ciências naturais; um peixe com o focinho em forma de espada; uma cadela com seis dedos em cada pé; a questão de saber se as leões parem, quando em cativeiro; um cometa. Se procuramos em Mussato um “poeta-teólogo universal”, a decepção é certa. Já no século XII, só na França poderia encontrar-se um poeta realmente digno dessa denominação, como Bernardo Silvestre ou Alano de Lille, o que de modo algum caberia nas raias do humanismo italiano.

Se em Mussato quisermos ver uma espécie de pré-humanista ou humanista, convém fundamentar essa concepção em sua história, escrita à maneira de Lívio, ou em sua *Ecerinis* — tentativa de renovar o estilo das tragédias de Sêneca. Sua poética, não obstante, e a controvérsia com Frei Giovannino pouco se relacionam com o humanismo do *Trecento*. Como poeta e teorista da poesia, Mussato repisou trilhas há muito abertas pela poesia latina do norte. Na controvérsia, o que ele representa é a tradição ou, se quiserem, a reação. O dominicano, ao contrário, traduz o pensamento moderno de então: ciência e arte na teoria de Tomás de Aquino, e logo se percebe, à sombra desse contraste, a eterna contenda entre o filósofo e o poeta. O tomismo reacendeu a mesma controvérsia. O aristotelismo medieval, que não conhecia a *Poética*, só podia tomar como base da teoria aristotélica da poesia a *Metafísica*; inclinava-se, pois, a interpretá-la como invenção humana e — aquilatada pela filosofia — como uma *infima scientia*. Caía, por conseguinte, em contradição com a “poética teológica”. O protesto de Giovannino de Mântua contra Mussato apresenta um interessante paralelo da mesma época no juízo do dominicano Guido Vernani de Rimini (professor em Bolonha entre 1310 e 1320, falecido, em idade avançada, depois de 1344), autor, entre outros, de um *Tractatus de reprobatione Monarchie composite a Dante*.¹⁹ Na introdução, vê apenas em Dante um poeta extravagante e sofista palavroso, que transvia o leitor do caminho da salvação com as suas quimeras (*conducit fraudulentem ad interitum salutiferæ veritatis*).²⁰

18. Ambas as priapescas foram suprimidas pelos organizadores da edição de 1636 in *gratiam aurium honestarum*. “Em consideração dos ouvidos honestos.” (T. da R.) Sô foram impressas no fim do século XIX.

19. O tratado é de 1329. Nova edição de Thomas Käppeli em *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven*, vol. 28 (Roma, 1937-1938). A passagem citada no texto encontra-se à pág. 123.

20. “Conduz enganosamente à morte da verdade salutar.” (T. da R.)

3. AUTO-INTERPRETAÇÃO DE DANTE

Aconselha Sérvio, ao abrir seu comentário à *Encida*, sejam tratados, na interpretação de um autor, os pontos seguintes: 1) a vida do autor; 2) o título da obra; 3) o gênero de poesia; 4) a intenção do escritor; 5) o número de livros; 6) a ordem dos livros; 7) a explicação. Donato²¹ apresenta o mesmo esquema com modificação sem importância (entre “título” e “intenção”, ele intercala “causa”). Boécio indaga: 1) qual a intenção; 2) qual a utilidade; 3) qual a ordem dos livros; 4) a autenticidade; 5) o título; 6) a parte da filosofia a que a obra pertence. Mais tarde, é o próprio autor quem responde a essas perguntas, aproveitando as suas respostas para introdução à obra. Assim o faz Warnerius de Basel (século XI) em seu poema didático-teológico *Paracletus*. Explica o título, chama a si mesmo “causa eficiente” (*causa efficiens*), a instrução do penitente “causa final” (*causa finalis*) e a “matéria” da obra, “consolação aos penitentes.” Interessa-nos particularmente a sua distinção entre *forma tractatus* e *forma tractandi*. Forma do tratado refere-se à forma literária, neste caso os versos leoninos; a forma de tratar é denominada “persuasão” (*persuasiva*). *Tractare* é termo técnico da filosofia medieval e quer dizer “tratar filosoficamente”. Encontramos a palavra logo no começo da *Divina Comédia*: *ma per trattar del ben ch'io vi trovai...* (*Inf.* 1, 8). O resultado final do ato de tratar é o tratado, termo que Dante usou para designar a sua *Monarchia*.

Dessa velha tradição escolar serve-se Dante, na carta a Can Grande (composta por volta de 1319), que acompanhou a remessa do *Paraíso* e é ao mesmo tempo uma dedicatória. O poeta, no fim de sua vida, concluída a sua obra-prima e em plena posse das suas faculdades, apresenta nessa carta uma introdução à *Comédia*. A carta é uma auto-interpretação, até agora não apreciada, por não ter sido bem compreendida.

21. *Vitae Vergilii* (Brummer), pág. 11. 149 e segs. — O esquema é de procedência grega. Em Boécio, *In Isagogen Porphyrii Commenta* (Schepss) 4, 14 chama-se *didascalica*, depois *accessus* (Traube, II, 165; Manitius, III, 196, 314, 316). — Conrado de Hirsau: *In libris explanandis VII antiqui requirebant: auctorem, titulum operis, carminis qualitatem, scribentis intentionem, ordinem, numerum librorum, explanationem; sed moderni IV requirenda censuerunt: operis materiam scribentis intentionem, finalem causam et cui parti philosophiae subponatur quod scribitur.* “Na explicação dos livros os antigos faziam sete perguntas, respectivamente sobre o autor, o título da obra, a qualidade do poema, a intenção do autor, a ordem e o número dos livros, a explicação; os modernos, porém, indagam quatro coisas: a matéria da obra, a intenção do autor, a causa final e a filosofia a que a obra fica subordinada.” (T. da R.) (*Dialogus super auctores* (Schepss) 27 e segs.). — Mais exemplos: Alberto de Stade, *Troilus* (Merzdorf) pág. 3. — Paul Meyer em *Romania*, 8, 1879, 327. — Nova análise do assunto em Edwin A. Quain, *The medieval accessus ad auctores* na revista *Traditio* (Nova Iorque) 2, 1944, 319-407.

Encerra noventa parágrafos e ocupa onze páginas impressas.²² Destaco apenas um ponto principal. "Por seis coisas convém perguntar, no começo de cada obra doutrinária (*doctrinale opus*); isto é, o objeto, o autor, a forma, o fim, o título e o domínio filosófico" (§ 18). "A forma é dupla: a do tratado e a de tratar... A forma ou maneira de tratar consiste em poesia, ficção, descrição, digressão, metáforas, bem como na definição, divisão, prova, refutação, citação de exemplos" (§ 27). No original: *forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*.

O leitor moderno — e a dantologia — ficam perplexos ante essa exposição — *this curious list*, como diz o distinto estudioso de Dante, o inglês Edward Moore (*Studies in Dante*, III, 288). Tentemos aprofundar o caso. Observa, primeiramente, que *forma tractandi*, já conhecida em Warnerius, deve substituir-se por *modus tractandi*. São nomeados dez desses *modi*. Consistem em duas séries de cinco, unidas e separadas por um *et cum hoc* ("e, ao mesmo tempo"). Correspondem evidentemente a dois aspectos ou intenções da *Comédia*. Ambos são para Dante igualmente importantes. De onde procede o conceito *modus*? Da escolástica.

No século XIII, as sumas teológicas costumam discutir, no princípio, se a teologia é ciência. Dá-se a apresentação das verdades da fé nas Sagradas Escrituras de acordo com as regras da arte, isto é, de maneira científica? Em Alexandre de Hales, *S. th.*, I, 1 (Quaracchi, 1924, 7) indaga-se: *an modus sacrae Scripturae sit artificialis vel scientialis*.²³ *Ars e scientia* não são coisas antinômicas, mas conceitos afins.²⁴ A *ars* é um conhecimento reduzido a regras. Apresenta-se logo a objeção: o *modus* das Sagradas Escrituras não está de acordo com as regras da arte, nem é científico, pois: *omnis modus poeticus est inartificialis sive non scientialis, quia est modus historicus vel transumptus, qui quidem non competunt arti*.²⁵ O sumista responde que a forma de exposição das Sagradas Escrituras, sem dúvida, não é científica, segundo a capacidade da inteligência humana, mas criada por disposição da sabedoria divina, para instruir a alma na ciência da salvação. A sabedoria divina está além da ciência humana, como acima da alternativa poesia ou ciência, em que se apóia a objeção. Em defesa, explica Alexandre: "sem dúvida, a Bíblia se utiliza, aliás muito engenhosamente, da maneira poética. Assim

22. Carta 13 em *Opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*. 1921. A divisão em parágrafos é uma novidade desta edição e facilita as citações. Não se esqueça, porém, que as edições anteriores só trazem a divisão em 33 capítulos. Mas 33 é um número simbólico (Ver adiante, no Suplemento XV).

23. "Se o *modus* das Sagradas Escrituras é artificial ou científico." (T. da R.)

24. Hugo de S. Vitor, *PL*, 176, 751 B.

25. "Toda forma de exposição poética não está de acôrdo com as regras da arte, nem é científica, pois ela é uma forma de exposição histórica ou simbólica; nenhuma das duas compete à arte." (T. da R.)

ocorre porque a nossa razão não alcança as coisas divinas (*in comprehensione divinarum*) e porque o respeito à verdade reclama se oculte aos maus. Continuando, porém, a objeção, o *modus* da ciência é *definitivus, divisivus, collectivus*.²⁶ (o que difere da Bíblia). É preciso, destarte, distinguir entre a sistemática da ciência humana e o saber proporcionado pela graça. O *modus* da ciência humana deve, de fato, ser *definitivus, divisivus, collectivus*; o da sabedoria divina, ao contrário, é *praeceptivus, exemplificativus, exhortativus, relativus, orativus*. Em Alexandre de Hales achamos também grande cópia de *modi tractandi*, dentre os quais cinco dos dez que estão na “curiosa lista” de Dante: *poeticus, transumptus* (em Dante: *transumptivus*), *definitivus, divisivus, exemplificativus* (Dante: *exemplorum positivus*). Estamos nas verdadeiras pegadas.

Na *Summa Theologiae* de Alberto Magno (I, 9, 5, *membrum* 1; edição de Lião, 1651, vol. XVII, pág. 13 a) o método científico é definido, como em Alexandre, como *modus definitivus et divisivus et collectivus*; a Bíblia, ao contrário, ensina por meio de histórias (*historice*), parábolas (*parabolice*) e metáforas (*metaphorice*).²⁷ Notar-se igualmente em Alberto a preocupação de que não fique a Bíblia enquadrada no *modus poeticus*. Uma objeção corrente dizia, com efeito, que o *modus poeticus* é o mais fraco dos *modi* filosóficos; segundo Aristóteles, procede de fábulas e lendas. Resposta: é preciso distinguir entre poesia baseada em ficção humana e poesia de que se serve a sabedoria divina para transmitir a verdade e a certeza absolutas. Subsiste, todavia, uma comunidade formal entre ambas: o uso de símbolos e metáforas. Reconhecera-o também Tomás em seu comentário de sentenças, introduzindo depois, na *Summa Theologiae* (I, 1, 9 *ad* 1) uma distinção: “O poeta serve-se da linguagem figurada para clareza da exposição (*utitur metaphoris propter representationem*). As Sagradas Escrituras servem-se, porém, de imagens e parábolas, por necessidade e utilidade”. Como é notório, cada artigo da *Suma* encerra objeções (*objectiones*) contra a esperada resposta, e que devem conduzir ao problema. Na “objeção” a I, 1, 9, diz-se da poesia que ela é a mais baixa de todas as ciências (*infima inter omnes doctrinas*).²⁸ Já vimos essa objeção em Alberto (*poeticus modus infirmior est inter modos philosophiae*).²⁹ É uma constante da escolástica. Tomás não vê razão para examiná-la. A escolástica não se interessa pela apreciação da poesia; não produziu poética nem teoria da arte. Não tem, pois, sentido, nem objeto, o esforço de extrair do seu sistema uma estética da literatura e das artes,

26. Isto é, o método científico se serve da definição, divide os problemas e resume depois os resultados.

27. É o *modus transumptus* ou *transumptivus*.

28. O menosprezo da poesia está prefigurado em Hugo de S. Vitor (V. Suplemento XI).

29. “O modo poético é o mais fraco dentre os da filosofia.” (T. da R.)

por mais que o hajam tentado historiadores da literatura e da arte.³⁰ A escolástica provinha da dialética do século XII, conservando sua oposição aos *auctores*, à retórica e à poesia. Ao eliminar do aristotelismo a justificação filosófica da poesia, cai necessariamente em contradição com a poética e a poesia de um Mussato e de um Dante. Fenômeno histórico desconhecido até agora. Por quê? Porque a história da literatura se acomoda e, como *infima inter omnes doctrinas*, situa-se aquém de sua missão científica. Por outro lado, os pesquisadores da escolástica esquivam-se com demasiada freqüência aos problemas literários e filológicos. Sucumbem também muitas vezes à tentação de afirmar a existência de uma harmonia providencial entre Dante e Tomás.

Como resultado de nossa pesquisa, anotamos primeiramente que a tabela dos *modi* se aproxima do formulário de Alexandre de Hales e de Alberto. Tomás nada ofereceu de semelhante. Dante propõe seis *modi*, que faltam em Alexandre: *fictivus, descriptivus, digressivus, probativus, improbativus, exemplorum positivus*. Qual a sua fonte? Logo ocorre, naturalmente, o nome de Gentile da Cingoli que, no fim do século XIII, ensinava filosofia na Faculdade de Artistas da Universidade de Bolonha. Com efeito, afirma ele que *Forma tractandi est quintuplex secundum aliquos: diffinitivus (sic), divisivus, probans, improbans, et exemplorum positivus*,³¹ onde encontramos três dos seis *modi* faltantes. Não se devem, entretanto, procurar somente na escolástica. Os termos *fictivus, descriptivus, digressivus* pertencem à retórica. Por volta de 1300, conhecia a retórica italiana *modi* retóricos? Lembremo-nos de Giovanni del Virgilio: *rhetoricisque modis*. Só agora podemos compreender de todo essa expressão. Contamos ainda outros testemunhos, até agora não levados em consideração. Do cardeal Jacobus Gaietani Stefaneschi possuímos um *Opus Metricum* (composto depois de 1297, redigido definitivamente em 1319). No prefácio, vangloria-se o autor com a enumeração dos seguintes *modi*, que empregou: *narrativus, historicus, descriptivus, demonstrativus, exclamativus, prolocutivus, suasivus, dissuasivus... totusque rhetoricus*.³² Deleitar-se com a maior abundância possível de *modi* é, pois, estilo da época. A escolástica e a retórica encontram-se num único terreno: o ensino dos *modi tractandi*.

A criação de Dante é dominada pela tectônica simétrica, o que se revela na sua própria tabela de *modi*. Da profusão de *modi* disponíveis,

30. Quando fala de beleza, a escolástica tem em mente um atributo de Deus. A metafísica da beleza (por exemplo em Plotino) e a teoria da arte nada tem a ver uma com a outra. O homem "moderno" superestima a arte porque perdeu o sentido da beleza inteligível que possuíam o neoplatonismo e a Idade Média. *Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi* "Amei-te tarde, beleza tão antiga e tão nova, amei-te tarde" (T. da R.) — diz Agostinho a Deus (*Conf. X*, 27, 38). Aqui se trata de uma beleza que a estética desconhece.

31. M. Grabmann, *Gentile da Cingoli*, SB München, 1940. Ver aí a citação à pág. 62.

32. F. X. Seppelt, *Monumentu Coelestiniana*, 1921, pág. 5, 15 e segs.

fornece-nos bem ponderada seleção. Encerra dez números: um número perfeito.³³ Divide-se em duas séries de cinco. A primeira, vemos agora, distingue o aspecto poético-retórico e a segunda o aspecto filosófico da obra. A fórmula *et cum hoc* prende as duas de maneira programática, enunciando: *a minha obra oferece poesia, mas ao mesmo tempo também filosofia*. Com isso reclama Dante para a sua poesia a função de ciência, que a escolástica nega à poesia. A tabela de *modi* encerra a atitude autônoma e soberana de Dante na contenda preludiada pela polêmica de Muscato.

4. PETRARCA E BOCÁCIO

Homero é ao mesmo tempo origem e apogeu da poesia grega, o que significa, à uma, felicidade e restrição. Diante de Homero, apagam-se todos — uma das razões da oposição contra ele, da qual participaram, ao lado de filósofos, como Heráclito e Platão, também poetas como Hesíodo, Píndaro, Eurípedes e Calímaco. Igual coincidência só se repetiu uma vez: na Itália. Dante avulta logo a princípio e mantém-se isolado. Com efeito, a literatura italiana começa com ele. Não deixaria, porém, de ter razão quem afirmasse: principia depois dele. Não cabe em seus quadros, em que pese a tentativa do “humanismo em língua vulgar” (*umanesimo volgare*, Toffanin), que trasladou o princípio fundamental do humanismo latino para o exercício da literatura italiana: a imitação dos grandes modelos (*imitatio*). Pietro Bembo agremiou os três grandes toscanos Dante, Petrarca e Bocácio numa triada canônica (*Prose della volgar lingua*, 1525). Deveriam assumir, na poesia italiana, as funções que desempenhava Cícero na prosa latina e Virgílio na poesia. Qual foi o fruto dessa teoria? O petrarquismo, que se difundiu como peste na Itália e na França. Petrarca era imitável. Dante figurava entre os três autores canonizados, embora admitido com restrições. Nele apontaram-se atentados contra o gosto, e carecia de polimento o seu estilo. Como Homero, Dante deu a máxima glória à sua pátria, mas não trouxe felicidade à literatura italiana. Para nós, ombreia com Virgílio e Shakespeare e não com Petrarca e Bocácio. Ambos são interessantes, Dante, porém, é majestoso.

Para o conflito entre a poesia e a filosofia, que escaldava os espíritos, por volta de 1300, Dante achara uma solução intransmissível. Depois dele, retomam-se os antigos argumentos. Petrarca conhecia os Padres da Igreja, por conseguinte a poética bíblica, a metafísica de Aristóteles, a teologia poética. Ao irmão, o cartuxo Gerardo, afirma (*Le Familiari*, X, 4): “A poesia absolutamente não está em contradição com a teologia. Diria que a teologia é uma poesia vinda de Deus. Quando Cristo se

33. Segundo Pitágoras, porque $1 + 2 + 3 + 4 = 10$. O homem tem dez dedos, o catecismo dez mandamentos, etc.

chama ora “leão”, ora “cordeiro”, ora “verme”³⁴ — que é isso senão poesia? ... Que são as parábolas do Salvador senão alegorias?... O objeto, entretanto, é diferente! Quem o negará? A Bíblia trata de Deus e das coisas divinas, a poesia de deuses e de homens, e por esse motivo lemos em Aristóteles que os poetas foram os primeiros a cultivar a teologia...” Petrarca reporta-se a Varrão, Suetônio e Isidoro; a Moisés, Jó, Davi, Salomão, Jeremias, que teriam escrito em hexâmetros. Seguem-se, na série dos testemunhos, Ambrósio, Jerônimo, Agostinho e os escritores didáticos cristãos Prudêncio, Próspero e Sedúlio... A carta conclui com a explicação alegórica da primeira écloga de Petrarca.

Em Bocácio ressurge a poética teológica. Reza a sentença essencial de sua prolixa opinião: *dunque bene appare, non solamente la poesia essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia*.³⁵

Petrarca e Bocácio seguem, pois, a mesma linha de Mussato. Fá-lo-á, depois deles, Coluccio Salutati († 1406). Mas as condições mudaram.³⁶ Tomás de Aquino só era autoridade no ensino para os dominicanos. Os franciscanos atinham-se em parte a Duns Escoto, em parte a Ockham. A obra de Tomás não foi continuada no século XIV. Petrarca não tem contacto algum com a escolástica; apega-se a Cícero e Agostinho. Na Itália do *Quattrocento*, a luta contra a poesia não emana de filósofos, mas de monges rigoristas. Estão na linha que conduz de Pedro Damiano a Savonarola. Precisamente contra essa direção se podia levar a campo a “poética teológica”, pois era necessário legitimar a poesia do ponto de vista cristão. Petrarca e Bocácio, em suas éclogas latinas, continuam a bucólica alegórica da Idade Média. Tasso ainda segue a doutrina de Bocácio.³⁷

O tomismo ainda hoje se vê embaraçado ao situar a poesia em seu sistema. Jacques Maritain, autor de *Art et Scolastique*, criticou o conceito de “arte pura”. A arte pura, que se atém a si mesma, perde o contacto com o homem e as coisas.

Mas com isso destrói-se a arte: *l'art se détruit, car c'est de l'homme, en qui il subsiste, et des choses, dont il se nourrit, que dépend son existence...* *Rappelez lui que “la Poésie est ontologie”*. (Jacques Maritain, *Frontières de la Poésie*, 1935, 12 e seg.). Isto é uma citação de Maurras:

34. Leão: *Apoc.* 5, 5; cordeiro: *Ev. de João* 1, 29; verme: *Sal.* 21, 7, etc. A enumeração e interpretação dos *nomina Christi* formam um *locus theologicus*, já tratado por Isidoro (*Et.* VII, 2) e incorporado à literatura geral por Luís de Leão (*De los nombres de Cristo*, 1583).

35. “De onde bem aparece que não somente a poesia é teologia, mas que a teologia também é poesia.” (T. da R.). Giovanni Bocácio, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. D. Guerri, vol. I, 1918, pág. 43 = *La Vita di Dante*, c.22. Um pouco mudada na edição reduzida, *ib.* págs. 87 e segs.

36. Cp. a respeito E. Gilson, *La philosophie au moyen âge*, 1944, 710 e segs.

37. *Discorsi del poema croico* (Torquato Tasso, *Prose*, ed. Flora, 1935, 355).

Poésie est Théologie, affirme Boccacce . . . Ontologie serait peut-être le vrai nom, car la Poésie porte surtout vers les racines de la connaissance de l'Être. Não deixa de ter graça encontrar Maurras, Maritain e Bocácio reunidos sob o signo de São Tomás. Curioso recordar que o pendão da poética teológica foi tirado do arsenal da Idade Média pelo *Trecento* italiano contra o intelectualismo tomístico, para depois ser alçado pelo neotomismo do século XX.

AS MUSAS

A NOSSA observação partiu da histórica unidade de vida do Ocidente mediterrâneo-nórdico, que desejávamos demonstrar também no tocante à literatura. Cumpria, pois, dar algum relevo a continuidades, até agora esquecidas. Uma técnica de microscopia filológica permitiu-nos descobrir, em textos da mais variada procedência, elementos de estrutura idêntica, que podemos considerar constantes da expressão na literatura européia. Indicam uma teoria e prática gerais e muito divulgadas da expressão literária. Esse denominador comum foi a retórica. A poesia mostra-se freqüentemente entrelaçada com ela, e bem assim, com a filosofia e a teologia. Todos esses complexos foram explanados, um basto-novêlo desemaranhado cuidadosamente. Pesquisamos em cada capítulo um novo aspecto da mesma substância histórica. Em cada um lançamos, por assim dizer, uma nova rede. Esses lanços trouxeram à luz muitas particularidades históricas, grata colheita subsidiária. Nosso interesse capital, não obstante, consistia em extrair da estrutura da matéria literária noções mais exatas por meio de métodos precisos, comprovados ao mesmo tempo, sistemática e empiricamente. Dos conceitos gerais descemos, pelo caminho da análise, aos particulares: da retórica à tópica e desta à tópica do elogio e às outras. Quanto mais se avança nesse caminho, mais cresce a probabilidade de uma aproximação do historicamente concreto. Encontramo-lo no “frutuoso *bathos* da experiência”...

As musas pertencem às constantes de forma “concretas” da tradição literária. Na concepção dos antigos, não se associavam apenas à poesia, mas a todas as formas superiores da vida espiritual. Viver com as musas significa viver humanisticamente, como diz Cícero (*cum Musis, id est, cum humanitate et doctrina; Tusc. V. 23, 66*). Para nós, as musas são figuras fantásticas de uma tradição há muito extinta. Outrora eram potências vitais. Tinham seus sacerdotes, seus servos, sua promessa — e seus adversários. Cada página da literatura européia a elas se reporta.¹

1. Em *ZRPh* 59, 1939, 129-88 escrevi um estudo sobre as musas, desde os tempos de Augusto até cerca de 1100, onde me referi a 25 autores pagãos e 70 cristãos. O tra-

A história da religião vê nas musas divindades fontanárias, ligadas ao culto de Zeus. No santuário piério, supõe-se, cultivou-se poesia, consagrada à vitória de Zeus sobre os deuses do mundo primitivo. Compreender-se-ia, assim, a ligação da poesia às musas.² Homero, naturalmente, nada nos revela sobre essas origens. Suas musas são olímpicas. A missão delas, na epopéia, é inspirar ao poeta o que deve dizer. No começo da *Iliada*, pede Homero à deusa cante a ira de Aquiles; iniciando a *Odisséia*, suplica à musa lhe indique o nome do homem que... Mais ampla invocação consta da *Iliada*, no princípio do catálogo de navios (II, 484 e segs.), onde o poeta apela para as musas, porque não somente dispensam a inspiração, como também dispõem de completo conhecimento dos fatos. Não interessa ao nosso estudo seja ou não esse episódio uma interpolação de outro poeta. Só podemos ler Homero como vem sendo lido no decurso de dois milênios. O catálogo de navios serve de modelo a numerosos catálogos poéticos até aos tempos modernos. Hesíodo, o fundador da poesia didática, também se sente ligado às musas. Nele, como em Píndaro, invocá-las significa legitimar-lhe a missão de preceptor.

As musas não tinham personalidade definida como os deuses do Olimpo. A seu respeito, pouca informação havia. Corporificam um puro princípio espiritual, desprendido do panteão greco-romano. No mundo dos deuses homéricos, a única figura com a qual mantinham relações constantes era Apolo. Já na antiga Hélade, sua imagem não apresenta claros contornos. Nos tempos mais remotos, já reinava confusão acerca do número, origem, domicílio e função das musas. As musas de Hesíodo são

balho é continuado em *ZRPh* 63, 1943, 256-268. O texto do citado capítulo apóia-se nesses estudos, mas lhes aproveita apenas uma parte. Reporte-se a ambos quem quiser conhecer os exemplos ou informar-se exatamente sobre as musas na Idade Média. Para os leitores filólogos acrescento o que se segue. No *Scolasticus* de Válder de Espira (*Poetae*, V, 19, 81), aparece Apolo e depois *Pales Hinnidum plebe secuta*, o que foi incompreensível para o comentador Karl Strecker. Supus (*ZRPh* 58, 1938, 139, nota) que se devia ler *Hymnidum* como "Musas". Entrementes deparei o artigo de H. Chamard, *Une divinité de la Renaissance: les Hymnides (Mélanges Laumonier, 1935, 163)*. Segundo ele, as hinidas são uma classe de ninfas frequentemente mencionadas em textos franceses da primeira metade do século XVI, ao lado das driades e das oréadas. Procedem de Bocácio, *De Genealogia Deorum*, onde, no livro VII, c. 14, se trata *De Nymphis in generali*. Lá se diz: *aliae Hymnides appellantur, ut placet Theodontio, quas dixit pratorum atque florum Nymphas existere*. "Outras chamam-se hinidas, como quer Teodôncio, que as qualifica como ninfas dos prados e das flores." (Trad. da Revisão.) Não se sabe quem é o Teodôncio citado por Bocácio. Cf. Jean Seznec, *La Survivance des Dieux Antiques*, The Warburg Institute, London, 1940, 188 e seg. As hinidas de Bocácio já eram, pois, conhecidas também por Válder de Espira. Mas já na Antiguidade as musas são ocasionalmente equiparadas às ninfas (Virgílio, *Ecl.* 7, 21); mais tarde, em Isidoro, *Et.* VIII, 9, 96. As hinidas não aparecem nem no *Lexikon der Mythologie* de Roscher, nem na *RE*, sob *Nymphai*.

2. Otto Kern, *Die Religion der Griechen*, I, 1926, 208.

outras, que não as de Homero; as de Empédocles, diferentes das de Teócrito. Desde os tempos antigos, são consideradas protetoras da filosofia e da música e não somente da poesia. A escola de Pitágoras, como a de Platão, logo a princípio está enlaçada ao culto das musas. Para a consciência geral, a cultura intelectual superior vive sob o seu signo. Encontramos essa concepção em Cícero, autor erudito e zeloso dos bens culturais. De outra profundidade e plenitude de alma é o apaixonado amor de Virgílio pelas musas. Só numa passagem de sua obra ele o declarou, na poesia sobre a agricultura (*Geórgicas*, II, 475 e segs.). Louvou a vida feliz do lavrador e comparou-a com o objetivo de sua própria vida:

*Me vero primum dulces ante omnia Musae,
Quarum sacra fero ingenti percussus amore,
Accipiant, caelique vias et sidera monstrent,
Defectus solis varios, lunaeque labores,
Unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant
Obicibus ruptis, rursusque in se ipsa residant,
Quid tantum Oceano properent se tingere soles
Hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet.*

*Sin, has ne possim naturae accedere partis,
Frigidus obstiterit circum praecordia sanguis,
Rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes;
Flumina amem silvasque inglorius...
Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
Atque metus omnis et inexorabile fatum
Subjecit pedibus strepitumque Acherontis avari!**

Virgílio não pede às musas os dons da arte poética, mas o conhecimento das leis cósmicas. Desenvolve o poeta associações de pensamento

3. "Sacerdote amoroso e devotado,
As prediletas Musas me agasalhem:
De céu mostrem-me as vias e as estrelas,
Os eclipses Febeus, da Lua as fases;
Como estremece a terra, e o mar tumente
Prisões rompe e de novo entra em si mesmo;
O que a lavar-se no Oceano hibernos
Sóis apressa ou demora estivas noites.
Mas, da natura se a indagar segredos
Me obsta gélido sangue em torno ao peito; *
Na selva inglório, o prado, o arroio, a fonte,
O rio agrade-me. Oh! Taígete às Báquias
Lacenas virgens caro, Esperquias margens!
Do Hemo nevoso oh! ponham-me nos vales,
Os seus ramos sombrosos me protejam!
Feliz quem pôde conhecer as causas,
Vãos medos pisa e o fado inexorável,
De estrondos zomba do Aqueronte avaro!"

* Segundo Empédocles, a sede da faculdade de pensar é o sangue. Virgílio dá também uma elegante perífrase por "débil capacidade de pensar".

Virgílio Brasileiro (Geórg. II, 458-475. Trad. de Manuel Odorico Mendes, 1858.)

em que alguns pretendem ver o estoicismo eclético de Posidônio. Aqui as musas são protetoras da filosofia. Dispensam o saber, que sobreleva o mudo à morte e ao Tártaro. Também na *Eneida*, Virgílio põe um poeta a recitar poesia didática de filosofia natural (I, 740).

Os versos finais das *Geórgicas* (IV, 559, 566) referem-se a Augusto, cujos feitos guerreiros contrastam com a vida do poeta, que assina a obra com o seu nome e liga-a, por meio de uma citação de si mesmo, à poesia pastoril de sua juventude:

*Haec super arborum cultu pecorumque canebam
Et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
Fulminat Euphraten bello, victorque volentis
Per populus dat iura, viamque adfectat Olympo.
Illo Virgilium me tempore dulcis alebat
Parthenope, studiis florentem ignobilis oti,
Carmina qui lusi pastorum, audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.⁴*

A tradição conserva um começo da *Eneida*, que Virgílio cancelou na redação final:

*Ille ego qui quondam gracili modulatus avena
Carmen, et egressus silvis vicina coegi
Ut quamvis avido parerent arva colono,
Gratum opus agricolis: at nunc horrentia Martis...⁵*

Aqui a epopéia está encadeada à poesia pastoril e à poesia didática. Essa disposição da obra virgiliana foi interpretada na Idade Média como uma hierarquia essencialmente baseada em três gêneros de poesia, três classes sociais (pastor, camponês e guerreiro) e três espécies de estilo. Ela estende-se às árvores correspondentes (faia — fruteira — loureiro e cedro), a lugares (várzea — campo — castelo ou cidade), a utensílios (cajado — arado — espada) e animais (ovelha — boi — cavalo). Essas corres-

4. "Eu lavras, gados e árvores cantava,
Ante o Eufrates profundo, enquanto César
Toa, vence, legisla a dóceis povos,
Cobiçando alhanar do Olimpo a estrada.
E Parténope doce então nutria,
Num ócio e baixo estudo, a mim Virgílio;
Que a tanger modular-te ousei mancebo,
Títilo, à copa da espalmada faia."
(*Id., Ibid., IV, 546-553*)
5. "Eu, que entoava na delgada avena
Música rude, e egresso das florestas,
Fiz que as vizinhas lavras contentassem
A avidez do colono, a campesinos
Grata empresa; de Marte ora as horríveis
Armas canto..."
(*Eneida, I, 1-6*)

pondências foram acomodadas num esquema gráfico de círculos concêntricos, que se chamava a *rota Virgilii* (a roda de Virgílio).⁶ Ainda na Renascença inglesa, a poesia pastoril era considerada o primeiro passo para a epopéia (Spenser, Mílton).

As musas não se enquadravam nesse esquema. Mas a poesia pastoril (em honra de Teócrito) associa-se às musas sicilianas. Como vimos, em Virgílio as da poesia didática são protetoras da ciência e da filosofia. As da epopéia, todavia, aproximam-se das de Homero. Revelam a pré-história mitológica dos sofrimentos de Enéias (I, 8), dão notícia do Lácio antigo (VII, 37) e são invocadas no catálogo de tropas⁷ (VII, 641; X, 163). Por meio da *Eneida*, tornam a consolidar-se como elemento estilístico da epopéia ocidental. A épica invocação às musas, repetida em passagens particularmente importantes ou “difíceis”,⁸ serve, em Virgílio e seus sucessores, para afeitar a narrativa e realçar os seus pontos principais.

Horácio consagrou às musas um poema (*Odes*, III, 4) a serviço da restauração moral-religiosa preconizada por Augusto. Não pertence às suas produções mais felizes. Convence mais o exaltado *pathos* com que celebra a sua lírica, posta a serviço das musas, e que o associa aos deuses (*Odes*, I, 1, 30):

*Me doctarum hederæ præmia frontium
Dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum satyris chori
Secernunt populo, si neque tibiis
Euterpe cohibet, nec Polyhymnia
Lesbourn refugit tendere barbiton.**

Em Horácio, o despreço às musas manifesta-se em forma parodística (*Sát.* I, 5, 51); em vez da musa, Tibulo invoca o amigo (II, 1, 35); Propércio a amada (II, 1, 3); Ovídio ironiza as musas (*Ars.* II, 704). A sua própria musa é chamada pelos críticos de “petulante” (*Rem.* 362) e por ele próprio de “jocosa” (*Rem.* 387). Essa *musa iocosa* ovidiana é frequentemente invocada pelos poetas hedonísticos do século XII.

Já sob os primeiros sucessores de Augusto, começam a cair em descrédito a mitologia e a tradição heróica: característicos, a esse respeito, são Manílio e o poeta do *Etna*. A matéria já enfasiava, de tão repisada.

6. Faral, 87.

7. O grande historiador Edward Gibbon (1737-94) ainda consagrou um estudo à questão de saber se o catálogo de tropas é parte essencial de uma epopéia.

8. Daí a “segunda” ou mesmo múltipla *invocatio*. O seu *locus classicus* é Quintiliano, IV, *prooemium*, § 4.

9. “Por mim, a hera que orna a fronte dos poetas eleva-me a par dos deuses. A frescura do arvoredo e as danças ligeiras das ninfas e dos sátiros separam-me do vulgo, contanto que Euterpe não me negue a melodia de sua docaina, e que Polímnia não desdenhe dedilhar o alaúde de Lesbos.” (*Odes* I, 1, 30. Trad. de Francisco-Antônio Picot. Paris, 1893.)

Agravou-se a mesma tendência com a crítica moralista desenvolvida pela filosofia estóico-cínica e reproduzida por Cícero (*De Natura Deorum*, III, 69 e segs.). Enquanto esmaecia o mito helênico, a época imperial introduziu uma novidade do culto: a apoteose dos césares. A invocação ao soberano relegava a um papel inferior a invocação às musas. Foi o que aconteceu pela primeira vez em Virgílio (*Geórgicas*, I, 24 e segs.), depois em Manílio, Ovídio, Sêneca e outros. Estácio reserva as musas para a epopéia, mas, em poesias de ocasião, esforça-se por obter outras soluções, em troca da invocação às musas, no que se revelou amaneirado especialista.

A atitude crítica de Pérsio, ao rejeitar as musas, exerceu influência imediata.¹ (34-63). Ele vinha da filosofia. Sua primeira sátira representa um ataque à poesia e à retórica degenerada de seu tempo, do ponto de vista da ética estóica. No breve prólogo de seu livrinho, apresenta-se como um *outsider* da poesia, que nunca havia bebido na fonte de Hipocrene. É uma espécie de “semileigo” — *semipaganus*: quer dizer, não tem posição definida nas festas de aldeia dos poetas profissionais, (*paganalia*) ou só a meio participa das mesmas.

*Nec fonte labra proluì caballino
Nec in dicipiti somniasse Parnaso
Memini, ut repente sic poeta prodirem
Heliconidasque pallidamque Pirenen
Illis remitto, quorum imagines lambunt
Hederae sequaces: ipse semipaganus
Ad sacra vetum carmen adfero nostrum.*¹⁰

Como interpretaria estes versos um clérigo medieval? Não poderia traduzir *semipaganus* senão como “meio pagão”. E daí, poderia pensar: esse Pérsio, esse contemporâneo de Paulo e do semicristão Sêneca, certamente já havia abjurado a fé herética nos deuses pagãos. Por isso mesmo, não queria mais saber das musas!

Além de invocar as musas, a poesia antiga também cultivava a invocação a Zeus,¹¹ o que permitiu à poesia cristã estabelecer correlações: o paraíso é equiparado ao Olimpo e Deus a Júpiter (ainda em Dante: *sommo Giove*). Por último, o fim da Antiguidade desenvolveu a apóstrofe do poeta ao seu espírito, com precedentes na poesia grega antiga. O Ulisses homérico fala “consigo mesmo, com possante ânimo” (*Od.* 5, 298). Píndaro dirige-se ao seu espírito.¹² No primeiro verso de suas *Matamorfoses*,

10. “Nunca molhei meus lábios na Fonte do Cavalo (Hipocrene), nem me recordo de ter sonhado no alcantilado Parnaso, de modo que subitamente saísse poeta. Deixo as musas do Hélicon e as pálidas musas da fonte de Pirena (perto de Corinto) àqueles cujos bustos cinge a flexível hera; eu próprio, apenas como um intruso, trago os meus versos à festa da consagração dos poetas.” (T. da R.)

11. Píndaro, *Nem.* 2; Teócrito, XVII, 1; Arato; Virgílio (*Bucólicas* II, 60), Ovídio (*Met.* X, 148).

12. *Nem.* 3, 26; *Ol.* 2, 89; *Pyth.* 3, 61.

refere Ovídio que o seu espírito (*animus*) o impele a poetar. Lucano (I, 67) utiliza essa fórmula. Ao lado de *animus* aparecem também expressões enfáticas, com o significado de impulso criador poético.¹³ Prudêncio dirige-se ao seu espírito (Bergman, 54, 82):

*Solve vocem, mens sonora, solve linguam nobilem,
Dic tropaeum passionis...*¹⁴

Aqui entrou o espírito poético na *invocatio*, como sucedâneo das musas.

É característico da poesia da época imperial que as musas retrocedam, acabando depreciadas ou substituídas. Mas, no mesmo período, opera-se uma transformação no pensamento, e o espírito romano evolue do cepticismo à fé na sobrevivência da alma.

Recentemente Franz Cumont estudou essa transformação, que ele foi o primeiro a decifrar nos sarcófagos do I ao IV séculos.¹⁵ As esculturas dessas preciosas obras de mármore representam cenas da mitologia e da tradição heróica, mas compreendidas segundo os princípios do alegorismo filosófico de Homero e dos mitos. A especulação pitagórica interpreta as musas como divindades da esfera celeste. Seu canto produzia a harmonia das esferas. Integraram-se, pois, na escatologia do fim da Antiguidade pagã, tornando-se dispensadoras de imortalidade: — não para todos os homens, mas para os que se haviam consagrado ao seu serviço como poetas, músicos, pesquisadores e pensadores. Virgílio admite no Eliseo sacerdotes piedosos e cantores, bem como os portadores da cultura superior (*Eneida*, VI, 663). A sede de conhecimento — profano ou religioso — é o caminho para a imortalidade e está ligada ao culto das musas.¹⁶ Assim se explicam as musas dos sarcófagos do fim da Antiguidade romana, considerados a princípio túmulos de poetas. Cumont refutou essa opinião, resumindo nestes termos o resultado de suas pesquisas: “As deusas irmãs, que presidem à harmonia das esferas, despertam no apaixonado coração humano o desejo daquela harmonia divina e a nostalgia do céu. Ao mesmo tempo, as filhas de Mnemósina avivam a lembrança das verdades que ela conheceu numa vida anterior. Comunicam-lhe a sabedoria, penhor da imortalidade. Graças a elas, o pensamento sobe ao éter, é iniciado nos segredos da Natureza e compreende o giro do coro das estrelas. Liberta-se dos cuidados da terra, transladada ao

13. Estácio: *Pierius calor, Pierium oestrum* (*Tebaida*, I, 3 e 32); Claudiano: *Mens congesta* (*De raptu Pros.* I, 4).

14. “Solta a voz, espírito sonoro, solta a nobre língua, anuncia o troféu da paixão.” (T. da R.)

15. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942. Sigo no texto esta última obra-prima do grande investigador.

16. Destacam-se entre os muitos testemunhos que apresenta Cumont: Temístio, pág. 234 a; Máximo de Tiro, X; Proclo, *Musen hymnos* (Ludwich, pág. 143). — Inclua-se também o epigrama tumular de Vécio Agorio (acima pág. 217 e segs.).

mundo das idéias e da beleza, e purificada das paixões materiais. E, depois da morte, as virgens celestes da esfera das estrelas chamam a si as almas que se santificaram no seu serviço, para que participem da vida bem-aventurada dos imortais". Só Cumont soube responder a pergunta feita por Bachofen em sua *Gräbersymbolik* (1859) e enredada em teorias fantasiosas; ele abriu-nos uma nova perspectiva sobre a religião do paganismo do fim da Antiguidade.

A significação religiosa das musas no paganismo evanescente é a mais profunda razão pela qual a antiga poesia cristã as rejeitou, omitindo-as. Essa omissão logo passa a constituir um *topos* poético, que pode ser seguido do século IV ao XVII. Serve de índice ao crescimento e decréscimo do rigorismo moral dogmático. Casa-se freqüentemente ao esforço de achar um sucedâneo cristão para as musas antigas, o que estimulava as inovações mais ou menos engenhosas. Todo esse desenvolvimento é da maior importância para a história da literatura, pois evidencia a continuidades e reflete a atmosfera religiosa da época.

Juvêncio, o mais antigo épico cristão, dirige-se ao Espírito Santo, pede-lhe assistência e que o borribe com a água do Jordão que, assim, toma o lugar das fontes das musas. No prefácio métrico de sua obra, Sedúlio refere-se a um ágape de Páscoa, em que apenas se oferecem legumes numa travessa de barro vermelho.¹⁷ No começo do poema (I, 60 e segs.) traz uma invocação a Deus. Não fala das musas e investe contra os poetas pagãos (I, 1 e segs.). Parece ser o primeiro germe do *topos* do "contraste entre a poesia pagã e a cristã", que encontraremos com freqüência. Prudêncio intima as musas a trocarem a sua habitual "coroa de hera" em louvor a Deus pela "coroa mística" (*Cath.* 3, 26). Paulino de Nola († 431) afasta as musas (X, 21):

*Negant Camenis nec patent Apollini
Dicata Christo pectora.*¹⁸

Em lugar de Apolo e das musas, deveria ser Cristo o estimulador e entoador da poesia (XV, 30). Os poetas pagãos proferiram mentiras, o que não assenta bem a um servo de Cristo (XX, 32). Além do protesto contra as musas pagãs, Paulino desenvolve também uma teoria cristológica da inspiração e um conceito de Cristo como músico universal, que lembra a especulação alexandrina de Cristo confundido com Orfeu (ver adiante, pág. 252).

A epopéia hagiográfica oferece, naturalmente, particular ensejo ao protesto contra as musas. Por volta de 470, compõe o bispo Paulino de Périgueux a sua paráfrase métrica da *Vida de São Martinho*, de Sulpício

17. Esta imagem é usada de bom grado na Idade Média; por exemplo em Marbod de Rennes (*PL*, 171, 1548 C). Procède de *II Cor.* 4, 7.

18. "Os corações consagrados a Cristo fecham-se às musas e a Apolo." (T. da R.)

Severo. No livro IV, 245 e seg., traz ele uma peculiar invocação. Refere-se à sua musa pessoal, a quem atribui a dignidade de uma sacerdotisa, e a sua força intelectual. Segue-se depois a impugnação às musas antigas:

... *Vesana loquentes*

Dementes rapiunt furiosa ad pectora Musas:

Nos Martinus agat. Talis mutatio sensus

Grata mihi est, talem sitiunt mea viscera fontem.

Castalias poscant lymphatica pectora lymphas:

Altera pocla decent homines Jordane renatos.¹⁹

Especial devoção por São Martinho alimentava também o italiano Fortunato, o que se compreende, pois se livrara de um mal dos olhos, quando, no altar deste santo, numa igreja de Ravena, untara os olhos com o azeite da lâmpada. Por gratidão visitou-lhe o túmulo em Tours, e depois permaneceu na França. Compôs também uma vida de São Martinho em versos. Mas, em sua poesia profana, nada objeta contra as musas. No prefácio de sua coleção de poesias descreve como, em difícil viagem através dos países do Danúbio, Germânia e Gália, foi inspirado por uma musa — decerto mais fria que exaltada — e, como novo Orfeu, cantou as florestas (Leo, pág. 2, 8). Nêle correm paralelas a poesia religiosa e a profana. Não há dúvida alguma quanto à sinceridade de seu sentimento cristão. Alimenta, contudo, cálida simpatia pela poesia antiga. Descreve-nos (Leo, pág. 161 e seg.) como um peregrino, no verão, encontra um sítio sombrio e depois faz versos; que ele prefira Homero e Virgílio ou o Sáltério — todos encantam os pássaros com suas musas.

O alegorismo patrístico,²⁰ com explicações evemeristas, torna as musas inofensivas e transforma-as em conceitos de música teórica (o que reaparece na poesia das seqüências).

Outro exemplo de repulsa rigorista às musas pagãs, no século VII e na área germânica setentrional é o de Aldelmo, mas em franca divergência com a de Paulino de Nola.

No prólogo de sua coleção de enigmas, o anglo-saxão dirige-se não a Cristo, mas ao Criador todo-poderoso, que formou o Beemot (*Jó*, 40, 10 e segs.). Rejeita as “ninfas castálias” e Apolo. Como Pérsio, ele “não sonhou no Parnasso”. Deus lhe outorgará um canto, pois a Moisés também inspirou “poesias métricas”. Aldelmo combina, assim, a renúncia às musas com a “poética bíblica”. Como prova de que Jeová pode conferir elo-

19. “Que, em sua loucura, atraíam as musas ao seu furioso peito aqueles que falam delirantemente. Seja Martinho o nosso guia. Essa mudança de opinião é para mim bem-vinda; de tal fonte tem sede o meu interior. Que um peito irrefletido peça a água da Castália. Outra bebida convém aos que renasceram no Jordão.” (T. da R.) O Jordão exerce aqui a mesma função que em Juvenco.

20. Clemente, *Protreptikos*, II, c. 31; Agostinho, *De Doctrina Christiana*, II c. 17, segundo Varrão.

qüência, cita-se a burra de Balaão (*Numeri*, 22, 27), motivo muito apreciado,²¹ que já aparece em Sedúlio (*Carmen paschale*, I, 160 e segs.). É uma das aberrações da poética bíblica ou jeovística.

A ligação da poética com o Antigo Testamento, proveniente da interpretação patrística da Bíblia, em nenhum país lançou raízes tão profundas como na Inglaterra. Da sua continuidade poderia concluir-se que a Inglaterra, aliás já a Inglaterra saxã, era particularmente sensível à poesia do Antigo Testamento. Ainda a encontramos em Mílton. No prólogo do *Pilgrim's Progress* (*The Author's Apology*), John Bunyan apóia-se na poética bíblica. A mesma influência estendeu-se também ao pré-romantismo inglês, prelúdio da revolução literária européia do século XVIII. Robert Lowth (1714-87), que de 1741 a 1751 ocupou a cadeira de poesia em Oxford e morreu como bispo de Londres, causou sensação, na época, com a sua obra sobre poesia hebraica.²²

A reabilitação das musas pode ser apontada como uma das manifestações do humanismo carolíngio. O anglo-saxão Alcuíno sentiu-se desanimado na vida de uma corte, cuja expressão mais elevada era a poesia profana de elogio e amizade. Nesse meio, ele acolhia as musas antigas, mas ao mesmo tempo, expulsava-as da poesia religiosa. A mesma distinção encontramos em Angilbert, Teodulfo, Rabano Mauro e Maudoin. Só um severo eclesiástico, como Floro de Lião, conhecido pelas suas obras canônicas e pela sua perseguição aos herejes, representa o rigorismo: se os poetas precisam de montanhas para tema de inspiração, que escolham o Sinai, o Horeb ou o Sião. O humanismo da época favorece também a escola e a poesia didática. Um professor de convento, como Micon de St. Riquier, convida a musa a cantar festas cristãs. Ela pede em recompensa um copo de cerveja, e, para o Natal, vinho. O irlandês Sedúlio Escoto (desde 848 em Liège) presta às musas um culto panegírico, cheio de alegria mundana e de vida; ousa pedir aos róscos lábios da musa bucólica um beijo para a condigna celebração de um bispo. A sua musa é grega e dá-lhe ambrosia a beber. Mas, ocasionalmente, ele também recorre ao Antigo Testamento. Conhece uma musa de pele morena que de-

21. Cf. por exemplo Oriêncio, *Commonitorium*, I, 29 e segs. — Beda, *Vita Cuthberti metrica*, ed. Saager pág. 63, 74. — *Poetae*, III, 308, 18; 509, 37. — Em *Poetae*, III, 7, 34 e segs., são mencionados não só a burra de Balaão como também o verso dos Salmos: *Dilata os tuum, et implebo illud*. (Alarga a tua boca, enchê-la-ei." (T. da R.) (*Sal.* 80, 11) e o Cristo que, como é o *verbum* (*logos*), pode também outorgar *munera linguae*. "Os dotes da língua." (*Id.*) — Odo de Cluny, *Occupatio* págs. 2, 25 e 68, 18. — *Muncra verbi* pede Beda (*Cuthbertvita*, 35) ao Espírito Santo.

22. *De Sacra Poesi Hebraeorum* (Oxonii, 1753). Segundo Lowth, a concepção grega da poesia como dádiva divina é uma recordação do conceito primitivo da poesia que outrora foi comum à humanidade. Os gregos perderam-no na prática, o Antigo Testamento não lo conservou. — A obra influíu muito na época, porque em toda parte se procurava a poesia primitiva. Lowth recebeu o estímulo de Herder. Ver Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, livro II, cap. 10. — Paul van Tieghem, *Le Prérromantisme*, I, (1924), 39.

nomina, segundo a mulher de Moisés (*Numeri*, 12, 1), a “Etiópe”, e que dá um gracioso remate ao pedido de um assado de carneiro. Eis um caso em que a poética anglo-saxã é parodiada por um celta.

Significativo é o aparecimento das musas na poesia de seqüências da França meridional, cujos centros são Saint Martial, em Limoges, e Moissac. De acordo com as pesquisas mais recentes,²³ explica-se a origem da seqüência pelo concurso de dois processos: a penetração da música profana no serviço divino e a importação dos hinos bizantinos pela França, depois do ano de 800. Precisamente na mais antiga poesia de seqüência observam-se elementos profanos — “extravagâncias”, que o processo evolutivo tratava de eliminar “logo que a seqüência era reconhecida oficialmente e passava às mãos dos cantores e poetas de igreja”. A invocação às musas nas seqüências litúrgicas da fase inicial explica-se, pois, pela origem musical da seqüência. As musas devem ser interpretadas aqui como representantes da arte musical e não da arte poética, o que era legitimado pela patrística. Da seqüência nasceu a lírica do Ocidente (ver atrás, pág. 157). Logo, também ao pé do seu berço estão as musas. Na Renascença do século XII reviveu, sob diversas formas, a sua antiga concepção.

Passemos de um salto a Dante. Dizia Carlyle que em Dante criaram voz dez séculos de silêncio. E realmente, sob a roupagem da poesia, propõe a *Comédia* uma *summa* da Idade Média. Dante eleva-se, porém, a uma liberdade e amplitude que a Idade Média não conhecia e que não devem ser interpretadas como prenúncio da Renascença ou da Reforma. Já Petrarca e Bocácio recaem na sujeição medieval. A liberdade de Dante é um caso isolado, é a liberdade de sua alma grande e solitária. Ela permite-lhe julgar papas e imperadores; pôr de lado a interpretação histórica de Agostinho e a ambição totalitária da escolástica; traçar um quadro histórico pessoal como profecia messiânica. A singularidade de Dante está em que ele toma essa liberdade *dentro* do cosmo histórico da hierarquia cristã. É a última vez que o homem nobremente heróico, formador do Ocidente, o consegue.²⁴ Os “dez séculos de silêncio” seja por meio de uma conciliação cautelosa, ou de um duvidoso sincretismo, superaram a tensão entre a Antiguidade e o cristianismo, ou então, reagiram com rigorismo e ascética negação do mundo. A maioria, naturalmente, nem sequer era capaz de sentir o dilema na sua agudeza. Dante, o maior poeta do cristianismo, tomou a liberdade de assinar no além

23. Remeto especialmente aos trabalhos de Hans Spanke (falecido num ataque aéreo a Duisburg) que oferece um resumo em sua obra *Beziehungen zwischen romanischer und mittelalterlicher Lyrik*. Do mesmo, *Aus der Formengeschichte des mittelalterlichen Liedes* (na revista *Geistige Arbeit*, 5 de setembro de 1938). Sobre a polémica da prioridade (França do Sul ou São Gallen?), cf. o mesmo em *Hvjt* 27, 381 e *ZfdA* 1934, 1.

24. Alfred Weber, *Kulturgeschichte als Kulturosoziologie*, Leiden, 1935, 389.

uma região elísia para os poetas e heróis antigos. Fez-se receber no seu círculo, fez-se guiar por Virgílio até ao paraíso terrestre. Não podia afetá-lo o escrúpulo tão mesquinho de perguntar a si mesmo: um poeta cristão tem o direito de se referir às musas? Sem ser uma epopéia no sentido antigo, a *Comédia* adotou a invocação às musas. Para Dante como para Virgílio elas são “nossas amas” (*Purg.* 22, 5), as “santas virgens” (*Purg.* 29, 37), as irmãs castálias do seu último cantar (*Ecl.* I, 54). Elas alimentam os poetas com o seu doce leite (*Par.* 23, 56). Em estrita conformidade ao uso clássico, são invocadas em todos os momentos críticos: *Inferno*, 2, 7 e 23, 10; *Purg.* 1, 8 (*o sante Muse poi che vostro sono*)²⁵ e 29, 37-42. Até no começo do *Paraíso* (2, 8), com Minerva e Apolo, cabe-lhes dispensar a inspiração, tornando a aparecer antes da descrição do céu de Júpiter. Em outras passagens, são também mencionadas amiúde, especialmente Calíope, Clio, Polímnia e Urânia. Uma denominação geral é (*Par.* 18, 82) *diva Pegasea* (o nome aparece também em Válder de Châtillon). A um soneto seu denomina Dante de *sermo Calliopeus* (*Carta* 3, § 4). Apolo é invocado sozinho (no *Par.* 1, 13-27). Compete ao deus grego ajudar o poeta cristão a descrever o reino dos bem-aventurados. O próprio Dante discutiu explicitamente essa *invocatio* na carta a Can Grande, §§ 86 e segs., onde se externa também sobre o prólogo e suas espécies (§§ 45 e segs.), distinguindo *exordium* retórico e poético. Os poetas precisam da *invocatio* porque têm de pedir o “dom divino” às “substâncias superiores”. Entre essas potências superiores estão, para Dante, Apolo e as musas, bem como as constelações. (*Par.* 22, 121). Dante conhece também a apóstrofe ao seu próprio espírito (*Inf.* 2, 8). Na sua prosa, escolhe formas cristãs da *invocatio*. Na *Monarquia* (I, 1, § 6), toma por base o prefácio de Agostinho à *Civitas Dei*, continuando assim ao mesmo tempo a invocação a Deus, tão apreciada na Idade Média. No começo da *De Vulgari Eloquentia*, Dante também introduz uma *invocatio*: *Verbo aspirante de coelis*.²⁶ A invocação de Cristo como Verbo já é corrente no início da Idade Média.²⁷ Era uma das versões cristãs que usualmente substituíam a *invocatio* antiga.

Já Bocácio se julga na obrigação de explicar a invocação às musas em *Inf.* 2, 7, com prolixas e antiquadas elucidações,²⁸ reportando-se a Isidoro, homem tão santo (*christiano e santissimo uomo e pontefice*), a Macróbio e a Fulgêncio. As musas são filhas de Zeus e de Mnemósina, isto é, de Deus Padre e da Memória; pois Deus mostra as verdades racionais de todas as cousas, e suas “demonstrações”, guardadas na memó-

25. “Ó santas musas, pois sou vosso.” (T. da R.)

26. “Ao verbo celeste que inspira.” (T. da R.)

27. Cf. acima pág. 245, nota 21. — Mais exemplos: Esmaragdo (*Poetae*, I, 619) o Arnulfo em suas *Deliciae Cleri* (RF 2, 217). — É desacertado o que diz Marigo em seu comentário à passagem.

28. *Il Commento alla Divina Commedia*, ed. D. Guerri, I, 1918, 198 e segs.

ria, promovem a ciência no homem. É uma reincidência no poento alegorismo das musas, com propósito edificante, ainda mais clara nos quatro hexâmetros que Bocácio compôs para fecho da *Comédia*.²⁹ Nêles se invocam Deus e a Virgem Maria: que concedam aos mortais sofredores o paraíso depois da morte. O comentário a Dante foi escrito durante uma dolorosa enfermidade, pouco antes da morte de Bocácio. Em carta datada do mesmo período, mostra-se arrependido de haver composto o *Decameron*. Medeia um abismo entre a sua concepção e a de Dante a respeito das musas.³⁰ Desde o início, a rejeição das musas pelos poetas cristãos representa apenas sujeição formal ao rigorismo eclesiástico. Quanto mais patética parece, tanto menos logra convencer. Raras vezes deixa de ser um simples *topos* obrigatório. Mas isso corresponde precisamente ao caráter geral da poesia medieva, no tocante às composições métricas de cunho literário. Raras vezes respiram um profundo sentimento religioso. Predominam a intenção didática e o culto de objetivos litúrgicos. Só nos séculos XII e XIII se descobre o tom do *mysterium fascinosum*. Permanece ainda aberta a questão das formas e graus de emoção religiosa na poesia latina da Idade Média. Mas, mesmo o surrado *topos* da rejeição das musas pode reviver na boca de um genuíno poeta. Veio a ter sua mais bela expressãõ nas estrofes de Jorge Manrique (1440?-1478) sobre a morte de seu pai, a poesia mais famosa da literatura espanhola:

*Dexo las invocaciones
De los famosos poetas
Y oradores;
No curo de sus ficciones,
Que traen yervas secretas
Sus sabores.
Aquel solo me encomiendo,
Aquel solo invoco yo
De verdad,
Que en este mundo viviendo,
El mundo no conosco
Su deidad.*

Poderá parecer estranha essa constante preocupação dos poetas cristãos pelas musas. Não teria sido mais natural guardar completo silêncio, em vez de hostilizá-las ou tentar substituições engenhosas (o que,

29. *Opere Latine Minori*, ed. A. F. Massèra, 1928, 99.

30. Na introdução da quarta *Giornata* do *Decameron*, Bocácio escusa-se de tolerar o serviço das musas em seu livro de novelas. "As musas" — diz um dos argumentos — "também são mulheres." Na deficiente sátira do *Corbaccio* aparece o reverso da medalha: decerto as musas são mulheres, *ma non piziano* (ed. Bruscoli, 1940, pág. 218). A dedicação às musas está posta aqui a serviço da misoginia medieval (pág. 222 s.). As relações de Bocácio com as musas apresentam contradições e encerram o ressentimento do clérigo medieval.

aliás, era um modo de atestar que existiam)? Pois não havia o cristianismo vencido? Decerto, mas a tradição da Antiguidade *também vencera*. O domínio da Igreja era incontroverso; com a Inquisição e a perseguição aos herejes, tinha meios de extirpar qualquer oposição, menos uma, a dos *famosos poetas y oradores*, para falar como Jorge Manrique. Seria fácil dar cabo das musas. Elas, porém, não viviam por si sós, e desde Homero e Virgílio, estavam indissolivelmente ligadas à forma épica. Se o Ocidente pôde passar sem drama por mais de mil anos, anteriormente a 1800, não há um século sem epopéia. A epopéia bíblica cristã é mais antiga do que os hinos cristãos. Substituem-na as vidas de santos em verso; como provaram W. P. Ker e Heusler, Virgílio fornece o modelo da poesia heróica da Idade Média românico-germânica. Nos séculos XII, XIII e XIV, a epopéia experimenta uma reflorescência latina, e nos séculos XVI e XVII, produz na Itália, em Portugal e na Inglaterra, obras-primas da literatura universal, afiançadas, teòricamente, pela poética de Aristóteles, que desde 1550 empreende a sua marcha triunfal, como, desde 1200 a filosofia teórica e prática do mesmo pensador. Ainda no século XVIII revivem tardiamente a epopéia bíblica e a histórica em Klopstock e Voltaire. Precisamente então surgem as primeiras ondas da revolução literária. Como a revolução industrial, ela parte da Inglaterra por volta de 1750. Quebra-se o encanto da tradição antiga, ouvem-se as “vozes dos povos”. Já não há lugar para problemas de musas... Sem dúvida, a tradição cristã entra também em crise. A “época das luzes” (*Aufklärung*) chega, no plano filosófico, ao racionalismo, e no plano social, ao rousseauísmo.

A épica medieval francesa e alemã criou obras importantes. Mas nenhuma delas chegou a ser patrimônio vivo da cultura. Por que não? Nenhuma pôde atingir, mesmo de longe, a perfeição e a beleza da *Eneida*. Só a *Comédia* de Dante atingiu o mesmo nível, mas esse poema universal não tem ligação alguma, na forma e conteúdo, com as epopéias heróicas em língua vulgar. Os versos de Virgílio e os de Dante têm sabor de atualidade para todos aqueles que na grande poesia sentem a grandeza. Mas quem — exceto os especialistas — cita *Beowulf*, a *Canção de Rolando*, os *Nibelungen* ou o *Parzifal*? Essa poesia não pode prescindir de um alento artificial, deve adaptar-se a novo meio, para agir sobre o homem moderno. Richard Wagner refundiu parte desse material, sob a forma de ópera, que já hoje atua muito relativamente, e na qual, seja como for, a música importa mais que o texto. Já muito antes, a matéria de Rolando e de Artur fora renovada poeticamente, com brilho, no *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto.

Essa obra, pela sua perfeição de forma, riqueza, melodia e humor, sobrepuja as poesias épicas de Petrarca e de Bocácio. É a única obra de poesia italiana que se pode comparar com a grande pintura do *Cinquecento*. Mas, abstraindo de sua beleza, apresenta igual importância histó-

rica, porque se manteve imune à teoria épica antiga, tanto quanto preservada dos problemas intelectuais do tempo. Ariosto conhece e estima a poesia latina e dela extraiu numerosos motivos. Não quer, todavia, criar uma epopéia virgiliana com invocação às musas e maquinaria mitológica: continua o *Orlando Innamorato* de Boiardo e lhe adota a forma elevada. Neste se enlaçam tendências contraditórias: a seriedade religiosa da luta pela fé; o ideal da casta cavaleiresca (que também podia satisfazer ao nobre pagão); o alto e o baixo amor (*Minne*); o gozo de divertimentos festivos. Ariosto podia conciliar esses contrastes pelo meio que era o privilégio de sua personalidade poética: o encanto da ironia. Ao contrário, numa natureza inarmônica, podiam eles, como caixas de ressonâncias, revigorar conflitos morais e religiosos, nos quais repercutiam os problemas levantados por Lutero e também a antinomia das tradições pagã e cristã. Demonstrou-o Teófilo Folengo, contemporâneo de Ariosto. A sua luta interior reflete-se na forma lingüística que escolheu para a paródia épica de seu *Baldus* (aparecido primeiramente em 1517), o latim macarrônico.³¹ Alimentam-no as suas musas com macarrão e polenta:

*Non mihi Melpomene, mihi non menckiona Thalia,
Non Phoebus grattans chitarrinum carmina dictent;
Panxae namque meae quando ventralia penso,
Non facit ad nostram Parnassi chiacchiara pivam.
Pancificae tantum Musae doctaeque sorellae,
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Tona, Pedrala
Imboccare suum veniant macarone poetam
Dentque polentarum vel quinque vel octo cadinos.*³²

A epopéia macarrônica ficou como um episódio à parte. Ilustra, contudo, a crise espiritual da época, como a epopéia em prosa macarrônica de nossos dias, o *Finnegan's Wake* de Joyce.

A elevação dos três grandes toscanos a modelos de linguagem e o programa de Trissino de uma helenização da literatura italiana cooperaram, daí em diante, com o aristotelismo poético. Em verdade, Aristóteles via na tragédia o mais alto gênero poético. Mas Trissino, que já em 1515 construía uma tragédia segundo o modelo grego, e em vinte anos de trabalho, concluía, em 1548, a primeira epopéia classicista de versos brancos, em italiano (*L'Italia liberata dei Goti*), fazia pensar que, de acordo com o julgamento geral, Virgílio e Homero eram maiores que todos os trágicos. Ele tinha de desaproveitar o *Orlando Furioso*: era um

31. Sobre antigos precursores da poesia macarrônica, cp. W. Heraeus, *Kleine Schriften* (1937) 244 e seg.

32. "Não me ditem poesias, nem Melpômene, nem a estulta Talia, nem Febo roçando a sua cítara, pois, quando examino o cinto da minha barriga, não convém à minha gaita de foles a tagarelise do Parnaso. Que somente as musas ventrificas e suas doutas irmãs, Gosa, Comina, Striax, Mafelina, Tona e Pedrala venham ensinar o seu poeta macarrônico, dando-lhe cinco ou oito pratos de polenta." (T. da R.)

romance (*romanzo*), e não uma epopéia. Replicaram-lhe que o romance de cavalaria rimado constituía um gênero novo. Aristóteles não podia conhecê-lo, portanto, suas regras não lhe podiam ser aplicadas.³³ Seria possível uma acomodação entre o “romântico” e a epopéia aristotélica? Tasso tentou a solução do problema. A sua *Gerusalemme Liberata* liga-se pela matéria e pela forma das estrofes (luta pela fé, em oitava rima) ao romance de cavalaria, mas segue o esquema da epopéia clássica. Começa por afastar as musas antigas e os efêmeros louros do Hélicon, para invocar a musa celeste, que vive entre os bem-aventurados coros do paraíso. Entretanto, usa também a *invocatio* da memória (I, 36) e confia à Musa, que aqui nada tem de cristã, a enumeração dos povos guerreiros (XVII, 3). A teoria poética de Tasso corresponde ao aristotelismo moralizante da Contra-reforma.

Na Inglaterra elisabetana não havia escrúpulo aristotélico nem tridentino que pudesse estorvar os poetas. Edmundo Spenser pode unir-se a Chaucer e ao alegorismo medieval, mas ao mesmo tempo ligar a sua *Faerie Queene* à sucessão de Homero, Virgílio, Ariosto e Tasso. O artístico prólogo traz, na primeira estrofe, uma indicação de temas combinados de Virgílio e de Ariosto; nas estrofes segunda e terceira, a *invocatio*, e na estrofe quarta, a dedicatória à rainha Isabel. Na *invocatio* dirige-se a certa musa, que chama *holy virgin chief of nine*,³⁴ o que é interpretado de maneiras diversas. Pede ainda o auxílio de Vênus, Cupido e Marte. Mais tarde apresenta invocações a Clio, filha de Febo e de Mnemósina (III, 3, 4), à santa filha de Zeus (logo uma das nove musas) que possui o catálogo de todas as divindades do mar e das águas (IV, 11, 10). O sexto livro abre com a “segunda *invocatio*” às musas, porque o poeta sente faltar-lhe a força.

O século XVII traz à Inglaterra a musa protestante de Milton. O artístico, mas também artificioso prólogo do *Paraíso Perdido* encerra: 1) indicação do tema; 2) invocação à musa cristã (davídica); 3) promessa de um tema ainda não tratado; 4) invocação ao Espírito Santo. Aqui a “musa celeste” é derivada (I, 6 e segs.) do Antigo Testamento, potência espiritual no puritanismo. Essa musa hebraica inspirava Moisés no Horeb e no Sinai. Ela deve elevar Milton ao Hélicon. Na “segunda *invocatio*” (7, 1, e segs.) ele a trata de Urânia. Não é, porém, uma das nove musas, não vive no Olimpo, é mais velha do que a terra. Antes da criação, brincava com sua irmã, a Sabedoria, diante do Todo-Poderoso (*Prov.* 8). Ela expulsa Baco e as Mênades. É um ser celeste; as musas antigas, um sonho vão. Retoma, assim, Milton o rigorismo de um Aldelmo. Todavia, tão pouco quanto Tasso ou Prudêncio consegue ele encher de vida a Urânia cristã, como um produto de embaraço. Milton

33. Giraldi Cintio, *Discorso intorno al Comporre dei Romanzi*, 1549.

34. “Sagrada virgem, chefe das nove.” (T. da R.)

e Tasso naufragaram na enganosa ilusão da “epopéia cristã”. O cosmo do cristianismo só pode tornar-se poesia na viagem de Dante ao Além e, depois dele, no teatro sacro de Calderón.

Este último deu uma solução cristã ao problema das musas. Uma tradição apologética da Igreja antiga, reanimada pelos estudos patrísticos do século XVI, ensinava que a mitologia pagã encerra uma revelação primitiva — mais ou menos desfigurada — e muita informação confirmada pela história bíblica. Essa harmonização desenvolve-se na poesia de Calderón. Ele aceita tôda a tradição cristã e a da Antiguidade e concilia-as no sentido da gnose de Clemente de Alexandria, para quem a sabedoria da Grécia era um “segundo” Antigo Testamento. Encontramos claramente expressa essa concepção de Calderón (*Autos sacramentales*, 1717, II, 172):

... la voz de la Escritura
Divina en los profetas
Y humana en los poetas.

Ela penetra todo o sistema de concordância em que Calderón eleva a Deus todas as artes. Nêle o Logos divino é músico, poeta, pintor, arquiteto.³⁵ O “Logos como Poeta” inspirou o drama sacro *El Divino Orfeu*. Aí se expõe de passagem o sistema de concordância (*Autos*, VI, 249 b). As escrituras sagradas da Bíblia (*divinas letras*) e a sabedoria dos antigos (*humanas letras*) são afins pela “consonância”, embora separadas na religião. Quantas vezes estão de acordo profetas e poetas, quando se trata de verdades ocultas! O texto da sabedoria eterna e a harmonia do universo estão ligados por medida e número. Deus é o músico que toca o instrumento do universo. Cristo é o Divino Orfeu,³⁶ sua lira é o madeiro da cruz. Com o seu canto atrai a si a natureza humana. É o *Christus musicus* de Sedúlio e por trás dele está o Cristo órfico de Clemente. No *Sacro Parnaso* continua-se a concordância. A fé reclama que se leiam alguns livros do paganismo e do judaísmo. O último acha a passagem do Salmo: *praevenierunt principes conjunctis psallentibus, in medium juvenicularum tympanistiarum*.³⁷ Essas tocadoras de timbales são para Calderón a correspondência das musas. Mas o musageta é o Cristo, *el verdadero Apolo* (V, 35 a.) Ao Parnaso terrestre corresponde o Paraíso como *sacro Parnaso*.

A Espanha não precisou de Contra-reforma, porque não teve Reforma — tão pouco de uma Renascença do paganismo. Ficou também co-

35. Cf. adiante, Suplemento XXIII.

36. Orfeu como testemunho do cristianismo: Clemente de Alexandria, *Ausgew. Schriften*, trad. de O. Stählin, I (1934), 150 e segs.

37. “Foram adiante os príncipes, juntamente com os que cantavam salmos, no meio das donzelas que tocavam timbales.” (*Sal.* 67, 26)

mo que incólume da tirania do aristotelismo. Por isso a poesia católica do “barroco” espanhol mostra nas suas formas e pensamentos uma liberdade que desconhecera a Itália, estreitada pelo classicismo, e a França, infecionada pelo jansenismo. A angustiosa escrupulosidade literária e moral-religiosa, que obscurecia a alma de um Tasso e fazia um Racine renunciar ao palco, não encontrou acolhida na Espanha. O drama espanhol não criou nenhuma tragédia clássica, mas, como num espelho mágico, alcançou toda a colorida plenitude do teatro universal.

Do *romanzo* poético de Ariosto até ao romance moderno vai um longo e complicado caminho, de que aqui nos afastamos. O primeiro grande romance dos tempos modernos, lido ainda hoje com entusiasmo, é o *Tom Jones* de Fielding (1749). O autor escreve uma “história” e não quer empregar, a respeito, a palavra *romance*. Nos capítulos de introdução dos dezoito livros, estende-se em agradáveis reflexões sobre coisas literárias. O ponto de partida, como o de ataque, é a teoria clássica da literatura (a paródia de uma batalha *in the Homeric style* encontra-se em IV, c. 4). Um capítulo (VIII, 1) é dedicado a uma discussão “Sobre o maravilhoso”. Como esclarecido raciocinador, Fielding rejeita a mitologia de Homero, a não ser que o glorioso poeta tivesse querido escarnecer da superstição do seu tempo. Em todo caso, um escritor cristão torna-se ridículo, preocupando-se com divindades pagãs, há longo tempo destronadas. Nada mais frio e absurdo do que a invocação das musas por um moderno. Então seria melhor — como fez S. Butler em seu *Hudibras* (1663) — invocar um copo de cerveja, que talvez tenha inspirado mais poesia e prosa do que todas as águas de Hipocrene e do Hélicon. (Lembremo-nos de que, já na época dos carolíngios, a musa gostava de fazer honra à cerveja). No ano da morte de Fielding (1754), Thomas Gray (1716-71) compôs uma “ode pindárica” sobre “o progresso da poesia”. É uma apologia das musas antigas. O seu reino é muito mais amplo do que até agora se acreditava. No gélido norte consolam elas os naturais que tremem de frio. Também nas florestas aromáticas do Chile presta ouvidos aos jovens selvagens. Em tais pensamentos sente-se o espírito do pré-romantismo inglês. Mas a sua tentativa de salvar as musas, transplantando-as para a ártica ou para os trópicos, mostra somente que elas estão aposentadas. Deixou de soar a sua música, outrora harmonia das esferas. Estava reservado ao grande William Blake apresentar-lhes a despedida em comovente lamentação:

*Whether on Ida's shady brow
Or in the chamber of the East,
The chambers of the Sun, that now
From ancient melody have ceased;*

*Whether in heaven ye wander fair,
Or the green corners of the earth,*

*Or the blue regions of the air
Where the melodious winds have birth;*

*Whether on crystal rocks ye rove,
Beneath the bosom of the sea,
Wandering in many a coral grove,
Fair Nine, forsaking Poetry;*

*How have you left the ancient love
That bards of old enjoy'd in you!
The languid strings do scarcely move,
The sound is forced, the notes are few.**

38. "Seja que erreis, graciosas, no cimo sombreado do Ida, ou no espaço do Oriente, nos espaços do sol, agora vazios da melodia antiga; seja no céu ou nos cantos verdes da terra ou nas regiões azuis do ar, onde nascem os ventos melodiosos; seja que viajeis em rochedos de cristal, debaixo do seio do oceano, andando de um bosque de coral para outro. ó Nove lindas (Musas), abandonando a poesia; como deixastes o antigo amor, delícia dos bardos de outrora! As cordas lânguidas mal se movem, fraco é o som, escassas as notas." (L. da R.)

CLASSICISMO

1. Gêneros e relações de autores — 2. Os “antigos” e os “modernos”
— 3. Formação do cânon na Igreja — 4. Cânon medieval — 5. Formação do cânon moderno.

Nossa pesquisa sobre as Musas pode servir de exemplo para os temas de uma ciência da literatura européia. Novalis já disse, em duas sentenças, o que é e deve ser essa disciplina: “A filologia em geral é a ciência da literatura” e “a arte literária, tratada como tal, fornece a ciência da arte literária (*scientiam artis litterariae*)”. Esse modo de ver talvez possa contribuir para a compreensão do fenômeno que denominamos classicismo.

1. GÊNEROS E RELAÇÕES DE AUTORES

Desde que existe o ensino da música, existe a ciência da música. Os seus rudimentos (tonalidades, compassos, etc.) já os aprende a criança na aula de piano. A morfologia musical é indispensável para a compreensão de uma sonata ou de uma sinfonia. O ensino da música é rematado com o da composição e inclui também rigorosos exercícios práticos. Quem quer ser músico tem de aprender a escrever uma fuga. Na Idade Média, quem se candidatava a poeta (*dictator*) era obrigado a estudar a *ars dictandi*.¹ Poderíamos ainda insistir no paralelismo. Baste aqui desenvolvê-lo até que nos mostre o seguinte: onde a literatura é matéria escolar, há elementos para sua teoria. É ciência da literatura na forma de programa para principiantes. Quem conhece Homero dos textos escolares, já sabe que a *Iliada* é um poema em verso narrativo (*epos*) e que o verso é uma expressão sujeita a regras. Isto são “rudimentos”, isto é, a primeira instrução dos que ainda são incultos (*rudes*); o seu fim é “desasnar pelo saber” (*eruditio*). Os sofistas deram lições científicas de literatura. Aristóteles contribuiu com a sua *Poética* e a sua *Retórica*. O auge da ciência da literatura na Antiguidade é a filologia alexandrina do século III. Sob o patrocínio dos primeiros Ptolomeus,

1. Quem hoje quer ser poeta, faria bem em aprender o ofício poético pela imitação de formas metrificadas, antes de expressar-se em “versos livres”.

nasceu o mais grandioso dos centros de cultura² do mundo antigo, o *Museion* (do qual os nossos museus só tomaram o nome): na aparência, uma associação religiosa sob a direção de um sacerdote das musas e, de fato, uma academia de sábios, ligada a uma biblioteca de mais de 500.000 volumes. Era mister se reunissem a plenitude de poderes dos príncipes amigos da cultura e a ciência e a filosofia gregas para criar uma instituição que foi um dos pilares do aqueduto da tradição ocidental. Nem Augusto nem Adriano (cujo *Athenaeum* sobrevive ainda apenas no *Athenaeum-Club* e no título de revistas) criaram algo de comparável. Os magnatas das finanças em nosso tempo estabelecem prêmios literários, porém não institutos de literatura.

Tendo crescido sob o patrocínio da filosofia grega, a ciência da literatura chegou à maioria sob a forma da filologia helenística. Competia-lhe classificar a matéria literária — *studiorum materia*, como diz Quintiliano — em duplo sentido: segundo o gênero e segundo os autores.³ A seleção dos autores pressupõe uma discriminação dos gêneros. O sistema de gêneros dos antigos não corresponde ao moderno,⁴ pois, além de gêneros de poesia, como a epopéia, a comédia, a tragédia, consideram-se também, como princípios classificadores, os gêneros de versos (iambo, elegia, etc.). Fixados os gêneros, resta determinar a sua ordem e subordinação. Há gêneros maiores e menores. Qual é a mais elevada: a epopéia ou a tragédia? Quantos são os gêneros menores? Boileau enumera nove, mas exclui a fábula. Com razão? Pode vir a ser clássico o escritor que só cultivava um gênero *menor*, por exemplo, a fábula? A teoria de Boileau era obrigada a negá-lo, e não obstante, La Fontaine impôs-se. Há quem veja nele o mais belo fruto do classicismo francês. Mas, que vem a ser um clássico, afinal, e desde quando há clássicos?

Voltamos com isso à seleção dos autores. Conservaram-se algumas relações de autores dos tempos helenísticos. Num desses catálogos,⁵ são apresentados cinco épicos, três iâmbicos, cinco trágicos, sete representantes de comédia “antiga”, dois da “média” e cinco da “nova”, nove líricos, dez oradores e dez historiadores. Observa-se a preferência por certos números, que têm valor especial (adiante, Suplemento XV).

Com o correr do tempo, reduz-se o número dos escritores modelares. Desprezaremos aqui as razões e etapas desse processo, que teve

2. Não era uma universidade. Os seus membros não tinham a obrigação de fazer preleções.

3. O desenvolvimento dessa dupla classificação ainda não foi pesquisado suficientemente.

4. A divisão da poesia em épica, lírica e dramática é de origem moderna. Cp. Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19 Jh.*, 1940.

5. *Iaterculus Coislinianus*.

posteriormente, por sua vez, efeito sobre a história. O número de trágicos reduziu-se de cinco a três (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes). Sabemos da existência de noventa peças de Ésquilo, cento e vinte e três de Sófocles. De ambos, ao terminar a Antiguidade, só restavam sete. Sêneca e Racine escreveram, cada um, apenas nove tragédias.⁶ Eles se adaptaram ao reduzido cânon da tragédia, e o pequeno número de suas criações trágicas não pode ser explicado apenas pela história do teatro. Os próprios números podem tornar-se exemplares. A *Iliada* e a *Odisséia* encerram, cada uma, vinte e quatro livros. A estrutura da ação de ambas as epopeias foi concentrada por Virgílio em doze livros. O épico número doze é conservado por Estácio e Milton, ao passo que Nono, por oposição consciente, usou o quadruplo para a tumultuosa profusão de sua epopeia dionisíaca, isto é, o número total dos cantos de Homero.

Os filólogos alexandrinos foram os primeiros a preparar uma seleção da literatura anterior como matéria de leitura para as escolas de gramática. A terminologia da divisão da literatura segundo o critério de forma é hesitante. Quintiliano (X, 1, 45) emprega a expressão *genera lectionum*; em lugar de “relação de escritores”, diz êle *ordo a grammaticis datus* (ib. 54). É igualmente hesitante o termo que designa “autores modelares”. Entre os alexandrinos são chamados “os aceitos” (na seleção) *ἐγκρινόμενοι*, *ἐγκριτοί*; em Pólux, 9, 15 *κεκριμένο*). Essa denominação não chegou a ser latinizada. Tão pouco poderia passar às línguas modernas o *genera lectionum* de Quintiliano ou a sua circunstanciada perífrase *ordo (auctores in ordinem redigere* I, 4, 3) e *numerus (in numerum redigere* X, 1, 54). Era preciso achar uma palavra nova e cômoda. Só muito tarde, porém, e apenas uma única vez, assoma o nome *classicus*: em Aulo Gélío (*Noctes Atticae*, XIX, 8, 15). Este célebre compilador dos tempos antoninos discutiu uma multidão de questões gramaticais. Devemos usar *quadriga* e *arena* no plural ou no singular? Para isso devemos ater-nos ao uso de um autor modelar: *e cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius*.⁷ De acordo com a constituição serviana, os cidadãos eram divididos em cinco classes, conforme a sua fortuna. Os da primeira classe chamaram-se, depois, simplesmente *classici*. Já Cícero (*Ac.* II, 73) usa a expressão metafóricamente, quando põe Demócrito acima dos filósofos estoicos, que ele inclui na quinta classe.⁸ O *proletarius*, que Gélío cita para comparação, não per-

6. Deduzidas as duas tragédias bíblicas, que Racine compôs depois de sua “conversão”, por encomenda, para fins eficientes e pedagógicos, o seu ciclo compreende apenas sete peças.

7. “Qualquer orador ou poeta, pelo menos daquele grupo mais antigo, isto é, um escritor de primeira classe e contribuinte, não um proletário.” (Trad. da Revisão)

8. Tratando de assuntos filosóficos, Arnóbio (*Adv. Nat.* II, 29) emprega em outro sentido a metáfora das classes contribuintes.

tence a nenhuma classe que pague imposto. Ao discutir, em 1850, a questão do que seja um clássico, Sainte-Beuve parafraseou o texto de Gélío: *un écrivain de valeur et de marque, un écrivain qui compte, qui a du bien au soleil, et qui n'est pas confondu dans la foule des prolétaires.* (*Causeries de Lundi*, III, 39). Que petisco para uma sociologia marxista da literatura!

A passagem de Gélío é instrutiva. Mostra que, na Antiguidade, o conceito de escritor-modelo obedecia ao critério da correção da linguagem. A história das línguas modernas deveria pesquisar quando e onde penetrou na cultura moderna o termo inteiramente isolado que encontramos em Aulo Gélío.⁹ Que um conceito fundamental de nossa cultura, tão discutido e de que tanto se tem abusado, como o de classicismo, remonte a um autor do fim da Antiguidade romana, hoje apenas conhecido dos especialistas — é mais do que uma encantadora curiosidade filológica. Demonstra o que tantas vezes temos comprovado — o governo do acaso em nossa terminologia literária. Como chegaria a estética moderna a admitir um princípio geral, capaz de abarcar Rafael, Racine, Mozart e Goethe no mesmo conceito, se não tivesse existido Gélío? Imponentes sistemas, que demandaram séculos, jamais teriam surgido, não fossem as classes de contribuintes de Sêrvio Túlio. Mal se poderia discutir sobre classicismo, com a verdadeira compreensão da palavra *classicus*. Entretanto, por ser incompreendida, cercou-se de um nimbo misterioso, que lembra o mármore polido do Apolo do Belvedere. Não podemos mais dispensar o conceito de clássico, nem será necessário desistir dele. Mas tão pouco queremos renunciar ao direito de dilucidar historicamente nossas categorias estéticas. É um alargamento de horizontes que devemos ao historicismo dos séculos XIX e XX.

Comprovamos que o conceito de clássico tem origem muito modesta e prosaica. Nos últimos duzentos anos, foi desmedidamente enfunado. Por volta de 1800 declarou-se “clássica”, englobadamente, a Antiguidade greco-romana; passo importante, mas de valor duvidoso, pois impediu por um século a apreciação histórica e esteticamente imparcial da Antiguidade. Precisamente quem ama a Antiguidade em todas as suas épocas e estilos (um amor decerto mais raro do que se possa pensar) sentirá a

9. Em francês a palavra aparece pela primeira vez em 1548 na *Arte Poética* de Thomas Sebillet: *L'invention et le jugement compris soubz elle, se conferment et enrichissent par la lecture des bons et classiques poètes françois, comme sont entre les vieux Alain Chartier et Jean de Meun*. Há, pois, clássicos na Idade Média francesa. Ronsard e sua escola parecem desconhecer o vocabulo. Gracián escreve: *gran felicidad conocer los primeros autores en su classe* (*Agudeza*, Disc. 63). Na Inglaterra é Pope que emprega a palavra pela primeira vez: *Wholasts a century, can have no flaw / I hold that Wit a classic, good in law*. (“O que dura um século, não pode ter falha; a um tal espirito eu considero um clássico, bom, de lei.” T. da R. — *Imitations of Horace. The First Epistle of the Second Book of Horace*, versos 55 e segs.) (corresponde ao horaciano *est vetus atque probus, centum qui perficit annos*. (“É velho e probo quem completa cem anos.”))

sua elevação a "clássica", como vão e falso pedantismo escolar.¹⁰ O celebrado e consagrador humanismo ginásial, que ainda gosta de ser edificante, é o antípoda do genuíno e ousado humanismo dos espíritos livres. Desejamos um humanismo expurgado de toda pedagogia (e política!) e que saiba gozar a beleza. Nêle haverá também lugar para uma crítica estética, que realce o pensamento, ao falarmos do classicismo de um Virgílio.¹¹

2. OS "ANTIGOS" E OS "MODERNOS"

Retornemos a Gélío. Para apresentar o *scriptor* clássico, reporta-se à *cohors antiquior vel oratorum vel poetarum*. Toca um ponto decisivo. Os escritores clássicos são sempre os "antigos". Pode-se reconhecê-los como protótipos ou rejeitá-los como ultrapassados. Temos então uma *querelle des Anciens et des Modernes*. É um fenômeno constante da história e da sociologia literárias.¹² Em Alexandria, Aristarco contrapõe a Homero os "modernos" (νεώτεροι). A êles pertence Calímaco, que combate a epopéia. Em seus prólogos, costuma Terêncio contrastar as tendências antigas e modernas (*Heautont., Prol. 43; Eun. Prol. 43; Phormio, Prol. I*). No primeiro século d. C. os *poetae novi* ou νεώτεροι (Cícero, *Or.*, 161; *ad Atticum VII*, 2, 1) enfrentam a antiga tendência eniana para serem sucedidos, por sua vez, pela poesia da época de Augusto, que também se julgava "moderna". Sob os Antoninos, surge uma moderna escola de poetas, chamados *neoterici* pelos gramáticos posteriores. Ονεώτερο usado por Cícero foi também latinizado. Quanto mais envelhecia a Antiguidade, mais se necessitava de uma palavra para significar "moderno." Mas ainda não se dispunha da palavra *modernus*. Preenchia-se essa lacuna com *neotericus*,¹³ que originariamente designava certa maneira de estilo ligada à poesia alexandrina. Desde o século IV, se diz "escritor mais novo"; assim se encontra em Jerônimo, Sulpício Severo, Silvano, Claudiano Mamerto e Aurélio Vítor. Os glosadores explicam *neoterici* como *libri novi vel recentes* e também *novicii, minores*. Columbano († 615) sentenciava: *evangeliorum plenitudo, apostolica doctrina, neoterica orthodoxorum auctorum doctrina*.¹⁴ Aqui os Padres da Igreja também se tornam neotéricos. Para Erasmo é Tomás de Aquino *neotericorum omnium diligentissimus*.¹⁵ A palavra de origem grega atrapalhou muitos

10. Mesmo a obra *Das Problem des Klassischen und die Antike, acht Vorträge*, editada por Werner Jäger (1931) não me faz mudar em nada esse parecer.

11. Fê-lo T. S. Eliot em *What is a classic?* (1945).

12. Deu-se também na literatura árabe. — Um precursor da *querelle* francesa é a polémica entre Salutati e Niccoli em 1401 (R. Sabbadini, *Il metodo degli umanisti*, 1920, 49, A. 1).

13. O que se segue é de acordo com J. de Ghellinek, *Neotericus, neoterici* (*ALMA*, 15, 1940, 113-126).

14. *MGH Epistolae*, III, 175, 21.

15. Citado por E. Gilson, *Héloise et Abélard*, 1938, 215 A. 1.

copistas. Encontra-se a forma *neutericus* — influenciada primeiro pela forma, depois também pela significação de *neuter*, “nenhum dos dois”.

A distinção entre velho e novo não implica necessariamente em contraposição. Pode também designar a seqüência de dois estilos ou épocas que se sucedem, como a comédia “velha”, “média” e “nova”, ou os dois testamentos da Igreja cristã. Ainda de outra maneira é evitada a contradição, quando um dos principais representantes da neo-sofística, Filóstrato, declara, por volta de 230, que a “nova” sofística devia antes chamar-se “segunda”, pois já era “velha”, embora tivesse objetivos diferentes da primeira. Aqui se trata de uma renovação e sucessão. No aticismo dos tempos imperiais, Arriano (cêrea de 95-175) pode ser chamado um “novo Xenofonte” porque, na vida e nas obras, era uma imagem do antigo. Os “antigos” são chamados *οἱ παλαιοί*. Esse termo muito indefinido ainda era usado na Idade Média bizantina. Eustácio, arcebispo de Tessalônica e explicador de Homero (século XII), refere-se com essa palavra aos livros de que dispunha, que, porém, “podiam também ser perfeitamente novos”, como demonstrou a pesquisa.¹⁶ A Antiguidade não tinha consciência histórica, em nosso sentido de secções de épocas definidas. E o pouco que possuía não podia exprimi-lo por falta da formação de conceitos históricos¹⁷. É como se nós, em vez de conceitos bem

16. K. Lehrs, *Die Pindarscholien*, 1873, nota 167. — Sobre *antiqui* e termos afins nas obras jurídicas, cf. Fr. Schulz, *History of Roman Legal Science*, 1946, 274, notas 9-12.

17. Diz Fr. Klingner (*Römische Geisteswelt*, 1943, 67) que os romanos “desde o berço se interessavam pela história”. Refere-se ao informe de Políbio (VI, 53) sobre as cerimônias de enterro das grandes famílias, nas quais se patenteava a estreita ligação dos romanos com os seus antepassados. “O passado estende-se efetivamente até o presente.” Isso é convincente. Essa posse do passado como presente significa uma espécie de independência do tempo e em qualquer caso está em contradição com o que chamamos consciência histórica. Que sucede com os historiadores romanos? Lívio não dá “nem um quadro de conjunto da história romana ... nem o conhecimento das causas, nem, em resumo, um trabalho de pensador” (Klingner, 88), mas “uma distinta atitude piedosa diante de coisas elevadas” (89). Em Tácito também não se encontra nenhuma idéia histórica (325). A. Alföldi (*Dic Kontorniaten*, 1943, 58) fala da contração da consciência histórica no século IV e mostra “como a própria história então só era dividida através de vapor e névoa, mesmo pelos portadores da cultura clássica”. Na *Dea Roma* das moedas de donativos, acha ele a consciência republicana, característica do que Roma viria a ser. A idéia de Roma vive “numa abstrata figura dogmática”, separada do império e da atualidade. A historiografia de Simaco “não conhece propriamente progresso. A grandeza de Roma, uma vez conseguida, é eterna, tranqüila e imutável. O curso da história não passa de uma alternativa de declínio e retorno a grandeza e valores antigos”. (W. Hartke, *Geschichte und Politik in spätantiker Rom*, 1940, 141; apud Alföldi, 59). Característica do espírito da codificação Justiniana é a sentença: *tanta nobis antiquitatis habita est reverentia*. (Fritz Schulz, *History of Roman Legal Science*, 1946, 283). Pode-se ver, nas belas estrofes de Sulpício Luperco Servácio Júnior sobre a inconstância, e nas de Focas a Clio, a expressão da experiência do tempo entre os romanos do fim da Antiguidade? Distingue-se ela da experiência romana da Antiguidade remota? Liga-se mentalmente à *pietas romana*? Essa piedosa conservação do passado não exclui, precisamente, um conceito histórico do mundo? Como repercutiu, no quadro histórico, o culto dos antepassados (dos romanos, egípcios e chineses)? Entre os judeus há história. O tempo dos Patriarcas, a era de Moisés, dos Reis, dos Juízes, são sentidos como diferentes, o Exílio como cesura, o Messias como promessa. São para

definidos de Antiguidade, Idade Média e Tempos Modernos, com as suas numerosas subdivisões, só dispuséssomos da palavra "passado". As palavras *αρχαῖος* e *παλαιός*, *antiquus*, *vetus* e *priscus* parecem também não ter diferença essencial de significação.¹⁸ A relatividade do conceito de *antiqui* é discutida por Cícero: vistos de Roma, os oradores áticos são velhos (*senes*); segundo a cronologia ateniense, são novos (*Bruto*, 39). Ele próprio inclui Teofrasto entre os *antiqui* (*Orador*, 218).

Naturalmente a proporção modifica-se de século para século. Horácio queixa-se de que os leitores só admitem os poetas "antigos". Mas, quem é "antigo"? Será aquele que faleceu há cem anos (*Epi.* II, 1, 20 e segs.)? Para Quintiliano, Cícero está entre os *antiqui*. No *Diálogo dos Oradores* de Tácito (caps. 16, 17, 25) é solucionada, em sentidos diversos, a questão da periodização histórica pelo conceito de *antiqui*. Reina unanimidade, entretanto, sobre o fato de que os homens falecidos há cem ou cento e vinte anos não devem ser considerados *antiqui*, porque cento e vinte anos perfazem uma "geração".¹⁹ Parece que a palavra *novi* ("os

os romanos o tempo dos Reis, a República, o século das desordens, épocas distintas, no mesmo sentido? Ou só Agostinho dominou o quadro da história estatal romana? — Schelling elucidou o lado filosófico do problema: "Quão poucos conhecem verdadeiramente o passado! Sem uma rigosa separação do presente, nascida de si mesmo, não há nenhuma. O homem que não é capaz de contrapor-se ao seu passado, não tem nenhum ou antes não sai dele, vive constantemente nêlo" (*Die Weltalter, Urfassungen*, editado por M. Schröter, 1946, 11).

18. Cp. Tácito, *De oratoribus* (Gudeman²) 1914, 287; *priscus, vetus, antiquus* empregados um ao lado do outro em Cícero (*Das Leis*, II, 7, 18); *priscus* tem o sentido acessório de "venerável".

19. No *Dialogus de oratoribus* de Tácito, c. 16, Aper, reportando-se ao *Mortensius* perdido de Cícero, toma por base a cronologia do ano do mundo platônico (= 12954 anos) e calcula depois (c. 17), que desde a morte de Cícero tenham decorrido 120 anos, logo *unius hominis aetas*. — Arnóbio (*Adv. nat.* II, 71) refuta a tese de que o paganismo, pela sua alta Antiguidade, seja superior ao cristianismo. *Nova res est quam gerimus, quandoque et ipsa vetus fiet: vetus quam vos agitis, sed temporibus quibus coepit nova fuit ac repentina*. ("É coisa nova a que trazemos, mesmo que fique antiga; antiga a que defendeis, mas nos tempos em que começou foi nova e repentina." T. da R.) Resulta do cômputo da história romana primitiva que de Pico até Latino decorreram três graus (*gradus*), *ut indicat series. Vultis Faunus, Latinus et Pico annis vixerint vicenis atque centenis? Ultra enim negatur posse hominis vita produci*. — ("como mostra a série. Quereis que Fauno, Latino e Pico tenham vivido cada um cento e vinte anos? Com efeito afirma-se que a vida humana não pode ser prolongada além desse termo." T. da R.) Ao fixar uma geração em 120 anos, depende Arnóbio de Tácito ou seguem ambos uma tradição mais antiga? O cômputo do tempo por gerações, como se sabe, já está em Homer (*γενεή, φυλον*). Originalmente, *saeculum* é o mesmo que *γενεή*. Segundo Wissowa, é a mais longa duração da vida de um homem, de modo que o *saeculum*, iniciado em determinado dia, termina no dia da morte do último dos homens que viviam na sua origem. Varrão (*L. L.* VI, II) fixa o *saeculum* em cem anos. Mas, como período sacro e oficial, o *saeculum* foi fixado, sob Augusto, em 110 anos, sem que esse cálculo fôsse adotado com precisão. Domício celebrou a festa secular em 88 em vez de 94. As festas seculares romanas cruzam-se, depois, com as da fundação da cidade, que são atestadas para os anos de 47, 147, 248 (com o adiamento de um ano). São válidos, ao mesmo tempo, dois cômputos seculares inconciliáveis. — Em Isidoro (*Et.* V, 38) reina completa confusão: *Saecula generationibus constant; et inde saecula, quod se sequantur: abeuntibus enim aliis alia succedunt. Hunc (sic, Lindsay)*

novos”) não comportava um sentido oposto a *antiqui*. Macróbio (cerca do ano de 400) refere-se aos “antigos” *bibliothecae veteris autores* (*Sat.* VI, 1, 3), mas não conhece denominação alguma para os “modernos”. Só no século VI aparece o feliz neologismo *modernus* (de *modo*, “agora”, como *hodiernus* de *hodie*) e então Cassiodoro poderá celebrar em rimas ecnínuas um autor como *antiquorum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor* (*Variae*, IV, 51). A palavra “moderno” (que nada tem a ver com “moda”) foi um dos últimos legados da fase final da língua latina ao mundo moderno. A época de transição de Carlos Magno pode, então, ser chamada *seculum modernum*.²⁰ Mas, note-se bem: a linha divisória entre a Antiguidade e os Tempos Modernos não remonta bem ao princípio da era cristã. Os livros do Novo Testamento e a literatura patrística pertencem antes à Antiguidade.²¹ Ao leitor de hoje pode parecer estranha essa opinião. Quando falamos dos “antigos”, temos em vista os autores pagãos. Para a nossa imaginação, paganismo e cristianismo são domínios separados, para os quais não há denominador comum. A Idade Média pensa de outra maneira. *Veteres* são os autores tanto cristãos como pagãos do passado.²² Nenhum século

quidam quinquagesimum annum dicunt, quem Hebraci iubileum vocant ... Actas plerumque dicitur et pro uno anno, ut in annalibus, et pro septem, ut hominis, et pro centum, et pro quovis tempore ... Aevum est aetas perpetua, cuius neque initium, neque extremum noscitur, quod Graeci vocant αἰῶνας; quod aliquando apud eos pro saeculo, aliquando pro aeterno ponitur. (“Os séculos constam de gerações; e chamam-se séculos por se seguirem e se succederem uns aos outros. O que os judeus chamam de jubileu, alguns denominam cinquentenário ... Idade diz-se geralmente para designar um ano, como nos anais, ou sete anos, como nas idades do homem, ou cem anos ou qualquer outro tempo ... O evo é a idade perpétua, de que não se conhece nem o fim nem o começo e que os gregos chamam de αἰῶνας termo que eles nõem, ora para século, ora para eternidade.” T. da R.) Sérvio (com. da *Eneida*, 8, 508) calcula o *sacculum* em 30 anos. — Domina, pois, na Antiguidade pagã e cristã um indeciso e confuso sentimento do tempo. Por isso não há possibilidade de periodização certa.

20. Walaffrid em *Poetae*, II, 271, XI, e 318, 453.

21. Na poesia dedicatória de um Bruno a um imperador (*Poetae*, V, 378, 21 e segs.), que Strecker atribui ao século X ou ao XI, se lê: *Deciderat studium veterum / Et vigilancia pene patrum / Cecaque secula barbaries / Seva premebat et error iners.* (“Decaíram o antigo estudo e a vigilância dos pais. A selvagem barbárie, o erro inerte opriam os séculos escuros.” T. da R.) A men ver, *veteres* e *patres* são os Padres da Igreja, que Notker Bálbulo, por volta de 890, chama *antiqui patres* (E. Dümmler, *Das Formelbuch des Bischofs Salomo...*, 1857, 64, 17). Não posso ver nisso uma “idéia renascentista” (Strecker). Carl Erdmann, em carta, cita a poesia de Gerbert sobre Boécio (reimpressa por Beeson, *A Primer of Medieval Latin*, 1925, 347) e filia-se entre os que acham que é dirigida a Oto III.

22. Numa lamentação sobre a imoralidade do seu tempo, diz Válder de Châtillon (1929, 97, 2): *Nescimus vestigia veterum moderni, / Ecgni nos cternitas non trahit superni, / Ardentis sed nitimur per viam inferni.* “Nós, modernos, desviamos-nos das pegadas de nossos antepassados; não seguimos mais para o reino da Eternidade, mas sim, para o inferno.” Quando o mesmo poeta quer dizer: “Por que não devo fazer como os poetas pagãos e versejar por dinheiro?” — emprega de novo a imagem das “pegadas dos antigos” (1929, 83, 4): *Cur sequi vestigia veterum refutem / Adipisci rimulis corporis salutem, / Impleri divitiis et curare cutem? / Quod decuit magnos, cur mihi turpe putem?* (“Por que recusaria seguir os vestígios dos antigos, procurando assegurar com minhas riminhas a saúde do corpo, enriquecer-me e tratar da pele?”

sentiu tão fortemente como o XII o contraste entre o presente "moderno" e a Antiguidade pagã-cristã. Está certo o conceito de "Renascença do século XII", introduzido por Haskins.²³ Isso, porém, só se evidencia mediante consulta à própria concepção histórica da época, o que ainda não se verificou.

Tratamos, nos capítulos anteriores, da transformação científica do século XII (Cap. II, § 6.º) e do paralelismo da nova poética, jurisprudência, lógica, metafísica e ética (Cap. VII, § 3.º). Agora podemos relacionar esses dois fenômenos. São aspectos da mesma modificação cultural. Vimos que aquele paralelismo se apoiava, terminologicamente, no uso bíblico dos termos "antigo" e "novo", que seguimos através da história intelectual. A "Renascença" do século XII não podia ser denominada com essa expressão, que foi tomada ao espelhamento da florescência italiana na reflexão histórica do século XIX. Nela nada achamos daquelas especulações filosófico-religiosas sobre uma *vita nova*, nas quais Burdach pretendia ver a célula germinal da Renascença italiana. Achamos, todavia, transluzindo claramente, a consciência de uma época de transição. Mais precisamente: o alvorecer dos *novos* tempos, em comparação com os quais *todas as coisas* anteriores são "velhas": a poética de Horácio, o *Digesto*, a filosofia — e aliás "velhas" no mesmo sentido do Velho Testamento. É a primeira vez que o Ocidente nórdico vive a alvorada de uma nova era intelectual e a expressa. É uma experiência

Por que acharia feio para mim o que foi permitido a grandes poetas?" T. da R.) Strecker compara a propósito o prólogo 10 de Pérsio: *Magister artis ingenique largitor / Venter*. ("O mestre da arte e o subernador do engenho é o ventre." T. da R.) Langosch erra quando, em sua edição do *Registrum* de Hugo de Trimberg, interpreta *veteres* por "autores antigos" em nosso sentido. Disso resulta que a classificação dos *autores* de Hugo está errada. Hugo dividiu a sua obra em três *distinctiones*, cada uma com duas *particulae*. Segundo Langosch (pág. 14) estão "na primeira particula os antigos e na segunda os medievais"; todavia, na pág. 245 (verso 642) tem ele de admitir que dos 18 autores que deviam ser "antigos" só três ou quatro o são: a discrepância corre por conta do intérprete, e não do autor. — Ensina Hugo de Trimberg: os escritores pagãos de valor merecem tanta estima quanto os escritores bíblicos (*hagiographi*). (Is.: *Et*. VI, 1, 7). Ficaram fiéis à "sua fé" e até escreveram muita coisa "teológica". *Forsem dicet aliquis, quod multi gentiles / Multos libros scripserint claros et subtilis, / Qui propter incredulos auctores non damnantur, / Verum a Christianicis adhuc usitantur. / Satis probabiliter tales excusantur, / Ut cum agiographis quousammodo ponantur: / Si fidem catholicam hi non didicerunt, / Tamen fortes in sua fide persistunt / Tantisque virtutibus scribendo floruerunt, / Quod et theologos multociens scripserunt. / Si fidem catholicam plene cognovissent, / Credo quod finitius huic adhesissent.* ("Talvez alguém vá dizer que muitos pagãos escreveram muitos livros famosos e sutis e que, em vez de serem condenados como incrédulos, são ainda utilizados pelos cultores de Cristo. Com muita probabilidade tais pessoas teriam desculpa se de algum modo fossem confrontadas com os hagiógrafos. Pois aqueles, se não aprenderam a fé católica, pelo menos persistiram fortes na própria religião e exibiram tantas virtudes em seus escritos que muitas vezes escreveram teologicamente. Se tivessem conhecido inteiramente a fé católica, creio que teriam aderido a ela, fiéis até o fim." T. da R.)

23. Há ponderosas razões, decerto, contra a multiplicação das "renascenças" (teodossiana, carolíngia, ottoniana, etc.). Haskins, porém, tinha de servir-se de um conceito corrente, pois nunca teve de tornar visível algo percebido como unidade.

de ordem ideal, acompanhada de uma experiência de *bios* (acima, pág. 119). Assim se arredonda e se aprofunda o quadro daquela época.²⁴

3. FORMAÇÃO DO CANON NA IGREJA

O desenvolvimento de um cânon²⁵ serve de garantia a uma tradição. Existe a tradição literária da Escola, a jurídica do Estado, a religiosa da Igreja; são as três potências mundiais da Idade Média: *studium, imperium, sacerdotium*. O período "clássico" da jurisprudência romana compreende o tempo de Augusto até Diocleciano. Segue-se-lhe o período "burocrático", que desaparece ao completar-se a codificação justiniana (534). O cânon dos juristas aos quais cabe "autoridade", já se formara²⁶ desde 426. A Igreja — não sem discrepância em suas próprias fileiras — aceitou

24. A consciência de época do século XII explica as afirmações de Wálter Map, em sua obra *De Nugis Curialium* (composta entre 1180 e 1192, edição de M. R. James, Oxford, 1914) sobre *modernitas*: *nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cuius adhuc nunc ultime partes extant, cuius totius in his que notabilia sunt satis est recens et manifesta memoria, cum adhuc aliqui supersint centennes, et infiniti filii qui ex patrum et avorum relacionibus certissime teneant que non viderunt. Centum annos qui effluerunt dico rationis secundum propinquitatem: quoniam ad narrationem pertinent preterita, ad divinationem futura. Hoc tempore huius centennii primum invaluerunt ad summum robur Templarii...* ("Chamo atualidade o nosso tempo, isto é, o espaço destes cem anos, do qual ainda existe a parte final agora, e de cuja totalidade ainda subsiste uma lembrança recente e manifesta, no tocante às coisas notáveis, pois ainda vivem algumas pessoas centenárias e um número infinito de filhos, que, pelos relatos dos pais e dos avós, sabem o que não viram. Chamo os cem anos que decorreram, a nossa modernidade e não os que vêm, embora sejam do mesmo caráter pela sua proximidade: porque as coisas passadas formam o assunto da narração, as futuras da divinação. Foi no período deste centênio que a força do Templário chegou, pela primeira vez, ao auge." T. da R.) Nesse trecho, o conceito "duração da vida" (Tácio, Arnóbio) aparece, pois, combinado com o sentido moderno de século; mas a este se chama "centênio". Na mesma obra, pág. 158, 15 e segs., observa o autor que um escrito composto por ele só será estimado depois de sua morte: *scio quid fiet post me. Cum enim putuerim, tum primo sal accipiet, totusque sibi supplebitur decessu meo defectus, et in remotissima posteritate mihi faciet auctoritatem antiquitas, quod tunc ut nunc vetustum cuprum preferetur ouro novello. Simiarum tempus erit, ut nunc, non hominum; quod presencia sibi deridebunt, non habentes ad bonos pacienciam. Omnibus seculis sua displicuit modernitas, et quevis etas a prima preteritam sibi pretulit.* ("Sei o que acontecerá depois de mim. Quando eu tiver apodrecido, só então os homens de espírito me aceitarão, e todas as minhas falhas serão compensadas pela minha partida, e, até a posteridade mais remota, ser antigo dar-me-á autoridade, pois então, como agora, o cobre velho será preferido ao ouro novo. Será uma época de macacos, não de homens, pois hão de rir do que existir então, não tendo paciência para os bons. A todos os séculos desagradou a sua modernidade, e qualquer época, desde a primeira, preferiu a si mesma a anterior." Trad. da Revisão.) Digna de nota é, aqui, a comparação da Antiguidade ao cobre e da Modernidade ao ouro; o inverso, pois, da escala dos metais, que Hesíodo empregou em relação às idades do mundo. Quanto a *simiarum tempore*, cp. adiante, Suplemento XIX.

25. Até agora tenho evitado esta palavra, porque ela ocorre, pela primeira vez, no século IV d. C., no sentido de "relação de escritores"; e, aliás, em referência à literatura cristã. Foi o grande filólogo David Ruhnken (1723-98), da Pomerânia, desde 1744 na Holanda, que introduziu o conceito de cânon na filologia. Cp. H. Oppel, *Κανον*, 1937, 70 e segs.

26. Fritz Schulz, *History of Roman Legal Science*.

em seu cânon as escrituras sagradas dos judeus como Antigo Testamento. O cânon judaico compreende a *Lei* (os cinco livros de Moisés), os *Profetas* (aos quais são acrescidos como profetas "anteriores" os livros históricos mais velhos) e os *Escritos* (*Ketubim*), que Jerônimo, segundo o precedente da *Septuaginta*, denomina *hagiographa* (escritos sagrados), no *Prologus galeatus* da *Vulgata*. No judaísmo e no cristianismo antigo havia, porém, numerosos livros que eram excluídos da leitura no serviço divino e por isso se chamavam "ocultos" (*ἀπόκρυφτοι*). No Concílio de Trento foi fixado dogmaticamente o Antigo Testamento. Foram-lhe, entretanto, ajuntados três livros apócrifos, por serem citados pelos Padres da Igreja. Diz Lutero dos livros apócrifos que "não são considerados iguais às Sagradas Escrituras, todavia são úteis e dignos de leitura". O conceito de canônico, já na antiga Igreja, teve de alargar-se consideravelmente, por ser esta uma instituição jurídica. Tôdas as resoluções jurídicas dos órgãos eclesiásticos se chamavam cânones, em contraposição às leis profanas (*leges*). Com o decurso dos séculos, os cânones tornaram-se um caos de contradições. Na Itália, onde nunca se estancou o espírito do direito romano e onde Irnério de Bolonha († 1130) o renovou, Gratian produziu, por volta de 1140, a *Concordia Discordantium Canonum* que, com fontes jurídicas eclesiásticas posteriores, se tornou o fundamento do chamado *Corpus Iuris Canonici*, em 1580.²⁷ A obra de Gratian também tem o título de *Decretum*. Depois de Gratian, denominam-se *decretais* (*epistulae decretales*) as coleções de leis eclesiásticas. Dante censura essa laicização da Igreja com as palavras (*Par.* 9, 133 e segs.)

*Per questo l'Evangelio e i dottor magni
Son derelitti; e solo ai Decretali
Si studia sì che pare ai lor vivagni*²⁸

Entre os bem-aventurados do céu do sol aparece também Gratian (*Par.* 10, 130 e segs.) ao lado de Domingos, Alberto, Tomás, Salomão, Vítor e Siger de Brabant:

*Quell'altro fiammeggiar esce dal riso
Di Graziam che l'uno e l'altro foro
Aiutò sì che piacque in Paradiso.*²⁹

27. O desenvolvimento progressivo do direito eclesiástico depois de 1580 impôs uma nova codificação, aparecida em 1917 como *Codex Iuris Canonici*.

28. "O Evangelho por ela abandonando
E os Doutores, às páginas usadas
Das Decretais estão muito se aplicando."
(Trad. de J. P. Xavier Pinheiro; ed. Leia, S. Paulo, 1946)

29. "Nesse esplendor sorri-se jubiloso
Graciano que num e noutro foro
Di'no se fêz de ser no céu ditoso." (*Ibid.*)

Chama-se *canon missae* a parte imutável da missa, desde Gregório o Grande. Originariamente, são chamados *canônicos*³⁰ os investidos segundo as leis eclesiásticas e, mais tarde, os sacerdotes de um capítulo de catedral, que fazem preces corais em comum. A canonização é precedida de um processo canônico (o único que não pode ser perdido).³¹ Termina pela inclusão do processado na lista (cânon) dos santos (canonização). O direito da Igreja também estabelece graus de idade para funções eclesiásticas. Só as cozinheiras de padres escapam à fixação. Para elas basta uma "idade avançada", *provecior aetas*. Toda a vida eclesiástica se acha impregnada de espírito jurídico: *ecclesia vivit lege romana*.³² Da formação da liturgia também participaram juristas romanos.³³

O cristianismo tornou-se a religião de um livro, mas não teve caráter livresco desde o início, como o Islam. As epístolas de Paulo são mais antigas do que os Evangelhos. Anteriores a essas epístolas são as palavras sacramentais da Ceia, que Paulo "transmite" aos coríntios, tais como êle próprio as "recebera" (*I Cor.* 11, 23 e segs.) e a confissão (*I Cor.* 15, 3 e segs.) que remonta à primitiva comunidade de Jerusalém. São, pois, uma fórmula sacramental e uma fórmula confessória. Os mais antigos documentos da revelação que podemos alcançar. Palavras do Senhor, não escritas (*ἄγραφα*), transmitiram-se oralmente e, ainda no princípio do século II, o bispo frígio Papias, consultava os presbíteros sobre as palavras dos discípulos do Senhor, julgando mais proveitosa a "voz viva" do que os livros. Os escritos canônicos do Novo Testamento estavam cercados de grande quantidade de apócrifos: Evangelhos, Atos dos Apóstolos, Epístolas e Apocalipse. Dessa classe é o *Pastor de Hermas*, que vem a lume pouco antes do ano de 150 e passa a gozar de grande nomeada.³⁴ Seguem-se os chamados "apolo-

30. Em português: cônego, do latim *canonicus*. Fica na tradução *canônico*, para não quebrar a ordem de considerações que o Autor faz a propósito de "cânon" e "canônico". (N. do T.)

31. Em todo caso, pode ser interrompido. Em 1650 e 1655, Filipe IV iniciou um processo de canonização do cardeal Jiménez, que, até hoje, não chegou a concluir-se.

32. "A Igreja vive em conformidade com a lei romana." (T. da R.) *Lex Ribuaria*, LVIII, 1, sobre a libertação eclesiástica: *episcopus archidiacono jubent, ut ei tabulas secundum legem Romanam, quam ecclesia vivit scribere faciant*. ("Mande o bispo ao arceidiacono que lhe façam escrever tabelas conforme a lei romana, por que a Igreja vive." T. da R.) Para negócios jurídicos da Igreja — não para os sacerdotes individualmente — valia o direito romano. Mais tarde, mesmo para os sacerdotes, o direito romano será o seu direito pessoal (*MG Leges*, IV pág. 539: *ut omnis ordo ecclesiarum secundum legem Romanam vivat*). ("Para que toda a ordem da Igreja viva conforme à lei romana." T. da R.) H. Brunner, *Deutsche Rechtsgeschichte*, I^o, 1906, 395. — Muratori, *Scriptores* II b, 1002 do ano de 1086: *sicut in lege scriptum est, omnis ordo ecclesiarum secundum legem romanam vivat et faciant, ego... sic facio*. ("Conforme está escrito na lei, toda a ordem da Igreja viva e aja conforme à lei romana; eu faço assim." T. da R.)

33. Mary Gonzaga Haessly, *rhetoric in the Sunday Collects of the Roman Missal*. Cleveland, Ohio, 1938.

34. Notker Bálbulo inclui-o nas *passiones sanctorum*, explicação devida a embaraço.

getas gregos" do século II, os escritos dos "herejes", os dos gnósticos e seus adversários e muitos outros que pertencem à história da antiga literatura cristã. No sistema da teologia católica, tudo isso é matéria pertinente à disciplina teológica da patrologia,³⁵ que examina os antigos autores cristãos quanto ao seu valor testemunhal de fé, e hoje está em vias de transformar-se numa disciplina histórica. Seu principal interesse concentra-se nos "Padres da Igreja". Mas desde quando passaram eles a conquistar essa relevância? Vimos que Columbano ainda os não conhece; apenas estabelece distinção entre os Evangelhos, a doutrina dos apóstolos (as epístolas do Novo Testamento) e a doutrina dos modernos escritores ortodoxos. Na antiga literatura cristã, Sidônio distingue *authentici*³⁶ (isto é, escritores bíblicos) e *disputatores* (autores de "tratados"), e Cassiodoro *introductores, expositores, magistri, patres*. Não há maior necessidade de aprofundarmos o assunto.³⁷ Cito apenas esses testemunhos, para mostrar como a Igreja, depois do cânon bíblico, teve de instituir um cânon teológico e como foram indecisos os primeiros passos em tal sentido. O primeiro autor de uma *Patrologia* foi o protestante Johann Gerhard.³⁸ Ainda no século XIX o conceito de patrologia compreendia toda a literatura eclesiástico-teológica até cerca de 1200, às vezes até à Reforma.

O leitor tem encontrado tantas vezes aqui a sigla *PL*, que não podemos deixar de mencionar o mais emérito patrólogo do século XIX, notável menos pela pesquisa, do que pelos seus trabalhos difundindo as obras dos Padres: é o abade Jacques-Paul Migne (1800-1875), "escritor de espírito medíocre e editor de espantosa atividade", como o define, com certa inflexão agrídoce, uma enciclopédia eclesiástica. Por quê? "Em consequência de conduta comercial anticanônica (sempre o cânon!), com a qual procurou restabelecer a sua empresa, danificada por um incêndio em 1858, Migne, em 1874, incorreu em suspensão, pelo arcebispo de Paris.³⁹ O *Patrologiae Cursus Completus* compreende, em sua *Series Latina* (a nossa *PL*), 221 volumes (1844-55) e em sua *Series Graeca* (*PG*) 162 volumes (1857-66). É tão indispensável ao fi-

35. B. Altaner, *Patrologie*, 1938. — Idem, *Der Stand der patrologischen Wissenschaft und das Problem einer altchristlichen Literaturgeschichte*. (*Miscellanea Giovanni Mercati*, 1946, I, 483.)

36. O termo ("por seu próprio punho, fidedigno") foi tomado à jurisprudência e mais tarde, como *sententiae* ("decisões jurídicas"), passou à escolástica.

37. Mais pormenores, adiante, no Suplemento IV.

38. Gerhard (1582-1637) era "o arquiteólogo, mestre e dogmático modelar da ortodoxia luterana, decerto o maior dentre os heróis do luteranismo ortodoxo" (*ADB* 8, 767). Obras principais: *Loci Theologici* (1610-22), *Doctrina Catholica et Evangelica* (1633-37), em que a Igreja evangélica é apresentada como a verdadeiramente católica. Postumamente apareceu, em 1653, a *Patrologia*.

39. *Lexikon für Theologie und Kirche*, de Buchberger. Já em 1833 Migne tivera dificuldades com as autoridades eclesiásticas, por causa da brochura *De la tiocratie, par un prêtre*. Mais pormenores no *Grand Dictionnaire Universel du 19^e siècle* de Pierre Larousse, volume 11, 1874.

corpus, no qual, em estranha aliança, se uniram a ciência eclesiástica e a iniciativa de uma empresa capitalista privada, merece o nosso maior agradecimento, apesar dos muitos defeitos.

Para a formação de um cânon literário, procede-se a uma seleção de clássicos. Para os escritores eclesiásticos, os Padres da Igreja são os clássicos. São ao mesmo tempo *antiqui*. E ainda entre eles operou-se uma rigorosa seleção. A Igreja oriental antecipou-se, destacando Basílio o Grande († 379), Gregório de Nazianzo († 389/90) e João Crisóstomo († 404) como os três “grandes mestres ecumênicos”. O Ocidente ainda lhes acrescentou Atanásio (373). Desde o século VIII consideram-se como os quatro grandes doutores da Igreja — Ambrósio, Jerônimo, Agostinho e Gregório o Grande.⁴⁰ A colossal estrutura da *Cathedra Petri*, de Bernini, na abside da igreja de São Pedro, é sustentada, em extático transporte, por Ambrósio e Agostinho, Atanásio e Crisóstomo, agrupando-se assim os quatro maiores doutores da Igreja do Oriente e do Ocidente. Mas, por sua vez, os doutores representam uma seleção entre os Padres da Igreja. Não é indispensável, aliás, que sejam Padres da Igreja. A definição de Padre da Igreja inclui, além de ortodoxia, santidade e reconhecimento eclesiástico, também a característica da *antiquitas*. O cânon dos Padres está encerrado. Mas, na Idade Média, a Escolástica entra a competir com a literatura patrística, como florescência da teologia. Com o Tridentino começa, depois, uma nova consolidação e ampliação do poder da Igreja. Numa nova fornada de pares, conquistam o título de doutores da Igreja os grandes modernos Tomás, Anselmo, Bernardo de Claraval, Afonso de Ligório e Francisco de Sales (ambos sob Pio IX), João da Cruz, Belarmino e Alberto Magno, sob Pio XI. Os *doctores ecclesiae* formam uma corporação santa, na qual estão pacificamente reunidos *antiqui* e *moderni* e onde provavelmente os antigos têm muito que aprender dos modernos. O nosso conhecido Isidoro foi promovido em 1722 a doutor da Igreja. Até então não havia contado com nenhum a monarquia espanhola.

O cânon bíblico e o patrístico de modo algum compreendem toda a literatura cristã. A Bíblia era tão pouco acessível aos fiéis como os livros litúrgicos e as obras dos Padres da Igreja, destinados apenas ao escol intelectual do clero secular e regular. Mas a vida da Igreja criava novos gêneros literários. Por necessidades do culto — só no século IV — se originou a poesia dos hinos. As perseguições aos cristãos produziram os atos dos mártires. Seguiram-se-lhes as vidas de santos. Esses novos gêneros podiam enquadrar-se no sistema de formas da literatura pagã. Poesias bíblicas e vidas de santos revestiram assim a forma da epopéia latina. Observamos (acima, pág. 157 e seg.) o fenómeno do cruzamento de estilo medieval. Mas os gêneros também se

40. O número quatro é imitado dos Evangelistas.

cruzam, o que significa, ao mesmo tempo, o cruzamento do cânon pagão com o cristão.

4. CANON MEDIEVAL

No começo do nosso estudo (acima, pág. 51 e seg.) apresentamos algumas listas de autores para dar ao leitor uma primeira idéia do sistema escolar da Idade Média. Chegamos agora a um ponto em que é possível uma compreensão mais profunda. Por volta de 890, Notker Bálbulo, recusando os poetas pagãos, recomenda os cristãos Prudêncio, Avito, Juvenco e Sedúlio. Por outro lado, cem anos mais tarde, eram lidos na escola catedral de Espira: "Homero", Marciano Capela, Horácio, Pérsio, Juvenal, Estácio, Terêncio e Lucano; e, dos cristãos, somente Boécio. Se avançarmos mais um século, encontraremos Winrich como mestre da escola catedral de Treves (cerca de 1075). Contra sua vontade, foi transferido da escola para a cozinha. Queixa-se disso, num poema que encerra também um catálogo de autores. Dos pagãos aparecem: Catão, Camilo (?), Túlio, Boécio, Lucano, Virgílio, Estácio, Salústio e Terêncio. A estes nove correspondem outros tantos cristãos: Agostinho, Gregório, Jerônimo, Próspero, Arátor, Prudêncio, Sedúlio, Juvenco e Eusébio. Aqui (*ἐγκρινωμένοι*) os poetas cristãos estimados em São Gallen, e que passaram a Espira, foram, pois, incluídos no cânon. Encontramo-los também em Conrado de Hirsau, mas aumentados com a écloga de Teódulo. Examinando-se o catálogo de autores de Conrado, vê-se que os números 1 a 4 formam, por si, uma classe, a das leituras iniciais. Os números 5 a 10 incluem os poetas cristãos. Seguem-se três prosadores, entre os quais o cristão Boécio, depois os poetas pagãos, sendo Terêncio substituído por Ovídio. Tirando-se dos vinte e um os quatro autores elementares, restam dezessete: seis poetas cristãos e oito pagãos, um prosador cristão e dois pagãos. É evidente o esforço de equilibrar o número de cristãos e pagãos. É um plano de estudos amadurecido: do que há de melhor no cânon pagão e no cristão formou-se um *cânon escolar medieval*, mantido como esqueleto dos catálogos muito ampliados do século XIII.

O mais notável acréscimo de Conrado de Hirsau é a écloga espiritual de Teódulo.⁴¹ O emprego da forma virgiliana da écloga para a discussão de assuntos cristãos já se encontra no século IV; no centão virgiliano de Pompônio, que por outra coisa não é conhecido, e que introduz como interlocutores Títilo e Melibeu, pastores virgilianos. Teódulo teve a excelente idéia de substituí-los pelas figuras alegóricas Pseustis ("Mentiroso") e Alithia ("Verdade"), sendo que esta representa o cristianismo e aquêle o paganismo. É designada para árbitro da porfia poética

41. O nome Teódulo foi interpretado, antes, como tradução de Godescale (805-866 ou 869). Strecker demonstrou o erro e colocou a obra no século X.

Fronesia ("Inteligência") — personificação introduzida por Marciano Capela, e que ainda se encontra no século XII. Pseustis vem de Atenas e conta histórias da mitologia, Alithia desce de Davi e replica com exemplos contrários do Antigo Testamento. Sai, naturalmente, vitoriosa. Suponho que a obra foi composta por um educador com fins pedagógicos; é apropriadíssima para, ao mesmo tempo, difundir a mitologia e imunizar contra a mesma. No cânon medieval, defrontavam-se os autores pagãos e cristãos em pé de igualdade. Faltava a emenda cristã: ofereceu-a o autor com o pseudônimo sob a forma de graciosa ficção. Ter-se-ia de inventar um tal autor escolar, se não aparecesse no momento oportuno; tornou-se por isso parte essencial do cânon medieval, a cuja decadência sobreviveu.⁴²

Essa decadência é o reverso do brilhante período científico, iniciado com as universidades. Ainda por volta de 1150, a dialética é a única inimiga do estudo dos autores. Já antes de 1200, formam ao seu lado a jurisprudência, a medicina e a teologia. Na primeira metade do século XIII, ainda atua em Paris João de Garlandia, mas parece que ali não encontrou sucessor. Contam-se ainda professores de literatura — agora chamados autoristas — que se tornaram, porém, muito modestos. Como *auctoristas*,⁴³ distingue-se o mestre-escola Hugo de Trimberg, de Bamberg, no *Registrum Multorum Auctorum*. Entretanto, despretensiosamente, põe a sua especialidade na mais baixa posição:

*Qui perfectus fieri nequeat artista
Vel propter penuriam rerum decretista,
Saltem illud appetat ut sit auctorista!
Sicque non inglorius erit latinista.*

*Sibique grammatica sit nota regularis,
In qua studens sedulo proficiat scholaris,
Ut prodesset valeat pluribus ignaris;
Tamen se non preferat doctoribus elaris!*⁴⁴

42. Acerca de Teódulo na antiga literatura francesa, cf. Gröber, *Grundriss*, II, 755 e 1067. Não me foi acessível a dissertação de G. L. Hamilton sobre Teódulo na Idade Média (*Modern Philology*, 7, 1909, 169). Teódulo aparece como Theodolet em Rabelais (*Gargantua* c. 14). A obra forma uma das partes dos *Auctores Octo Morales*, texto escolar usado até meado do século XVI. Representa o passo final no desaparecimento do cânon medieval de autores. A forma diminutiva (Theodolet) é usual, na Idade Média, quando se trata de autores elementares; por exemplo, Catunculus em vez de Cato.

43. Sobre *auctorista*, *theologus*, *decretista* e *logicus*, cf. H. Denifle, *Die Universitäten des Mittelalters*, I, 1475, nota. — A citação seguinte forma, na edição de Langosch, os versos 43 e segs. *Ibidem*, verso 822, fala-se em *artes lucrativas*, em contraposição à literatura. *Auctorista* aparece como *autoristre* em Henri d'Andeli (séc. XIII).

44. "Quem não pode tornar-se um artista perfeito, nem decretista, por causa da sua penúria, possa chegar ao menos a autorista! Assim, poderá ser um latinista não inglório. Conheça bem a gramática regular; estudando-a com zelo, progreda em seus conhecimentos de modo a poder ajudar a maior número de ignorantes; nem por isso, porém, se julgue superior aos doutores famosos." (T. da R.)

A literatura não rende mais nada, não pertence às *artes lucrativae*, como a teologia, a jurisprudência e a medicina.

Vimos que Dante destacou do número dos autores a *bella scuola* dos cinco maiores poetas antigos. Eles são apenas um escol dentro de um escol, como os doutores da Igreja entre os Padres da Igreja. Entre os habitantes do *nobile castello*, Dante nomeia ainda Aristóteles, Sócrates, Platão, Demócrito, Anaxágoras, Tales, Empédocles, Heráclito, Zenão, Dioscórides, Orfeu, Cícero, Lino, Sêneca o Moço, Euclides, Ptolomeu, Hipócrates, Avicena, Galeno e Averróis, reunindo assim filósofos, naturalistas, geômetras e médicos com os poetas míticos anteriores a Homero (*Inf.* 4, 131 e seg.). Mais tarde, aproveita o encontro de Estácio com Virgílio (*Purgatório*, 22) para admitir Juvenal, Terêncio, Cecílio, Plauto, Vário, Pérsio, Eurípedes, Antífonte, Simônides e Agatão ao número dos autores aprovados. Ao lado dos latinos, encontramos em Dante árabes e gregos, que ele podia ler tão pouco quanto os seus contemporâneos, conhecendo seus nomes, porém, através da tradição.⁴⁵

Chaucer possui dois catálogos de autores. Na Casa da Fama, vemos sobre pilastras — o que é genuinamente medieval — os mais célebres escritores (versos 1419 e segs.). O poeta mistura nesse trecho dois ou três princípios de classificação. Josefo está sozinho como representante do judaísmo. Um número estranhamente misturado de sete autoridades da guerra de Tróia compreende Estácio (por causa da *Aquileida*), Homero, Dares, Díctis, Lólio (nome não identificado), Guido delle Colonne e Galfrid de Monmouth. Aham-se todos sobre pilastras de ferro (= Marte), ou ferro e chumbo (chumbo = Saturno). Virgílio está sozinho sobre claro ferro estanhado, Ovídio sobre cobre, Lucano sobre ferro, Claudiano sobre enxôfre (por ter falado de Plutão, de Proserpina e do Inferno). Como se vê, um princípio de classificação segundo a matéria histórica — não aplicado, porém, a Virgílio, Ovídio e Claudiano; princípio de classificação segundo a escala dos metais — em que faltam, entretanto, a prata e o ouro;⁴⁶ harmonização de metais com planetas e tipos anímicos — mas somente para o ferro e o chumbo. O poeta não fez trabalho limpo: é a *ful confus matere* (verso 1517). Muito mais satisfatória é a conclusão do *Troilus*, em que o poeta despede a sua obra (Livro V, versos 1789 e segs.):

*But lited book, no making thou n'envyc,
But subgit be to alle poesyc;
And kis the steppes, wher-as thou seest pacē*

45. Isidoro conhece Simônides e Eurípedes. Para o conhecimento do árabe: Ugo Monneret de Villard, *Lo studio dell'Islâm in Europa nel XII e nel XIII secolo*, 1944 (= *Studi e Testi*, 110).

46. Sobre a escala de metais, cf. adiante, Suplemento VI.

*Virgile, Ovyde, Omer, Lucan and Stace.*⁴⁷

Aqui Chaucer se recordou da conclusão da *Tebaida* (XII, 816 e seg.):

*Vive, precor; nec tu divinam Aeneida tempta,
Sed longe sequere et vestigia semper adora.*⁴⁸

Da abóbada turva e sufocante da Fama saiu Chaucer para o céu ensolarado da Itália. O mestre-escola Francis Meris, em sua *Palladis Tamia* (1598), a que devemos a primeira lista das obras de Shakespeare, designa como os maiores poetas latinos, Virgílio, Ovídio, Horácio, Lucano, Lucrécio, Ausônio, Claudiano e Sílio Itálico!⁴⁹ A inovação não era feliz. Mas os isabelinos parecem ter tido opiniões confusas sobre a poesia da Antiguidade. Informa William Webbe em 1586 (*A Discourse of English Poetrie*) que Homero é mais novo do que Píndaro. Numa longa lista de autores, designa a Sílio e Lucano como *Hystorical Poets*, *no lesse profitable then delightsome to bee read*. Enumera também Boécio, Lucrécio, Estácio, Valério Flaco, Manílio, Ausônio, Claudiano, João Batista Mantuano e outros neolatinos. A Idade Média mal conheceu Sílio, descoberto só em 1417 por Poggio e introduzido, depois na Inglaterra pelo humanismo italiano. Seria uma tarefa útil para a ciência da literatura determinar como se transformou, de 1500 até ao presente, o cânon dos autores antigos, isto é, como se foi restringindo.⁵⁰ No auge do classicismo francês, consideravam-se ainda dignos de leitura autores hoje apenas conhecidos dos especialistas. Para instrução do herdeiro do trono da França (*in usum Delphini*), Pierre Daniel Huet mandou editar, então, uma biblioteca de clássicos, da qual, de 1674 a 1691, apareceram vinte e dois volumes. Entre eles figuram Manílio, Floro, Aurélio Vítor, Eutrópio, Dídimo e outros. Já observamos (acima, pág. 40, nota 7) que se teve em vista dar uma edição de Marciano Capella por Leibniz. Huet considerava todos esses autores como representantes da "pura latinidade"⁵¹, o que é apenas outra prova de que

47. "Porém, livrinho, não sejas invejoso, mas humilde diante de toda poesia; e beija os vestígios, onde quer que os vejas passar, de Virgílio, Ovídio, Homero, Lucano e Estácio." (T. da R.)

48. "Vive, peço-te, não procures, porém, contender com a divina *Eneida*; segue-a de longe e adora-lhe sempre os passos." (T. da R.)

49. Em seu diário Macaulay anotou com alívio o dia em que terminou a leitura desse árido épico. René Pinchon chama-lhe *un écrivain tout à fait classique dans le mauvais sens du mot* (*Histoire de la Littérature Latine*, 1898).

50. Para a estimação dos autores por volta de 1500, cf. B. Botfield, *Praefationes et Epistolae Editionibus Principibus Auctorum Veterum Praepositae*. Cambridge, 1861.

51. *Memoirs of the Life of Peter Daniel Huet, written by himself and translated by John Aikin, M. D.*, vol. 2.º, London, 1810, pág. 168.

ainda por volta de 1680 — no auge do classicismo francês — se persistia num cânon de autores, baseado completamente no de Hugo de Trimberg (1280). Parece que só com o neo-humanismo alemão, por volta de 1800, ocorreram a separação e a proserição da “latinidade de prata”.⁵² Frederico o Grande ainda desejava que Quintiliano fosse lido nas escolas. Desde quando já não eram lidos nas escolas da Alemanha, França e Inglaterra as *Bucólicas* e as *Geórgicas* de Virgílio, as obras de Pérsio, Lucano, Estácio, Marcial, Juvenal e Quintiliano?

5. FORMAÇÃO DO CÂNON MODERNO

A literatura italiana foi, entre as modernas, a primeira a formar um cânon, o que se explica pela situação cultural da Itália por volta de 1500. O estudo dos antigos e a poesia neolatina eram ali tão florescentes, que faziam séria concorrência à poesia em língua vulgar. Se esta devia prosperar, precisava legitimar-se por meio de autores modelares, que servissem de escala para a prática artística italiana, como Virgílio o era para a latina. Complicava-se a situação pelo fato de não haver na Itália uma língua literária comum. Dante já se preocupara com esse problema (*De Vulgari Eloquentia*) (a chamada *questione della lingua*), uma constante da história intelectual italiana até Manzoni e mesmo depois. Nenhuma das outras grandes nações conhece algo de comparável. Qualquer tentativa de caracterizar as literaturas modernas pelas suas diferenças deverá desenvolver esse tema. Foi Pietro Bembo que elaborou uma teoria da língua italiana para servir de norma à poesia em língua vulgar. Os três grandes toscanos do século XIV (e Dante com fortes restrições) foram elevados a modelos de linguagem. As tendências classicistas do *Cinquecento* esgotaram-se em tediosas discussões sobre a poética de Aristóteles, das quais ninguém dirá terem sido úteis à poesia italiana. Encontraram eco na França, na escola de Ronsard, denominada por Sainte-Beuve *notre première poésie classique avortée*.

No quadro de conjunto da moderna literatura européia, as tendências do *Cinquecento* italiano desfrutaram apenas de uma importância indireta, pela sua irradiação sobre a teoria francesa dos séculos XVI e XVII. Não há sistema “clássico” fechado da literatura italiana. Dante, Petrarca, Bocácio, Ariosto e Tasso são grandes autores, para os quais não há denominador comum. As relações de cada um dos cinco com a Antiguidade são diferentes.

Só a França possui um sistema clássico de literatura, no pleno sentido da palavra. A vontade de regular *sistematicamente* é, de fato, um distintivo do século XVII na França. Boileau elevou Malherbe acima

52. Entretanto, na Itália, já na primeira metade do século XVIII se encontra uma reação classicista, por exemplo, nos discursos escolares latinos de Jacopo Facciolati (1682-1769).

de Villon e Ronsard, por ser, supostamente, o primeiro que escreveu versos corretos:

Et réduisit la Muse aux règles du devoir.

Pobre musa! Até Boileau, esse medíocre,⁵³ podia arvorar-se em legislador do Parnaso. Como um Horácio francês, produziu sátiras, epístolas, uma *ars poetica*, odes. Recomendou o bom senso (*tout doit tendre au bon sens!*) e a “razão”, degradou a poesia à rima correta e fixou a tragédia nas supostas regras do aristotelismo italiano. O sistema não se imporia se não correspondera às tendências do espírito francês, que, precisamente então, sob Luís XIV, chegava a exprimir-se com vigor, apoiado pela supremacia nacional na Europa. O classicismo francês não é uma imitação artificial dos modelos antigos (para os quais, apoderando-se deles, apenas lança um olhar), mas a expressão de um elemento nacional próprio, em que predomina o traço essencial do espírito francês. Que a França, então e durante gerações, se tenha esforçado em fazer passar a forma do espírito nacional como obrigatoriamente universal, corresponde a uma característica encontradíssima em toda a sua história.

Não posso seguir, aqui, a variação do conceito de classicismo na França durante os últimos duzentos anos. O parecer de Fénelon, em seu discurso acadêmico de 1693, constitui um marco miliário: *on a enfin compris, Messieurs, qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussins ont peint*. Aqui, pela primeira vez, o ideal clássico é concebido como comum a todas as artes; e, por se enlaçar à pintura da Renascença, é afastado das disputas dos eruditos, dos teóricos da estética, dos partidários e adversários dos antigos. É o “grande” estilo da arte moderna, nascido na Roma de Júlio II e de Leão X.

Apontou-se, assim, o caminho da concepção histórica. Em seu *Siècle de Louis XIV* (1751), tratou Voltaire da literatura clássica no capítulo *Des beaux arts*, onde se lê: *le siècle de Louis XIV a donc en tout la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre*.⁵⁴ O classicismo do tempo de Péricles ainda não é conhecido. Os períodos de florescência

53. A história da literatura e a crítica francesas sustentam, ainda hoje, que Boileau era um grande crítico. Em contraposição, remeto o leitor a George Saintsbury, que em sua obra *History of Criticism* (volume II, 1902, 280 e segs.) analisou cuidadosamente a obra de Boileau e declara, ao concluir (pág. 300): *I am not conscious of any unfairness or omission... in this survey; and after in I think we may go back to the general question, may ask, Is this a great or even a good critic? and may answer it in the negative.* (“Não tenho consciência de nenhuma tendenciosidade ou omissão...; e agora, parece-me, podemos voltar à questão principal: a de se saber se ele é um grande, ou mesmo um bom crítico, e responder pela negativa.” T. da R.)

54. Sobre o julgamento dos clássicos por Voltaire cf. Raymond Naves, *Le Goût de Voltaire* (Paris, sem data). Compare-se o capítulo “Les Idées et les Lettres” em Paul Hazard, *La Pensée Européenne au XVIII^e siècle*, vol. I, 1946, 293 e segs.

novo conceito histórico, independente da palavra clássico. A um Augusto, das artes coincidem com os grandes soberanos. Com isso se forma um a um Luís XIV a Inglaterra contrapõe as suas rainhas: Isabel, Ana, Vitória. Ela cunhou o conceito de *Augustan Age*, nome dado por Goldsmith à era da rainha Ana, em seu ensaio *The Augustan Age in England*,⁵⁵ cuja duração é geralmente calculada de 1700 a 1740. Mas, com o Dr. Johnson († 1748) e Gibbon († 1794), o gosto clássico predomina ainda nas próximas décadas. O século XVIII é uma das épocas em que a substância "latina" se manifesta na Inglaterra (acima, pág. 37).

Visava Goethe ao enraizamento nacional-estatal do classicismo francês, quando, em 1795, externou o seu importante juízo sobre a essência do classicismo, que considerava impossível na Alemanha.⁵⁶ Para a tradição cultural francesa o sistema clássico representa, ainda hoje, o mais firme apoio. Nesse sentido foi de grande vantagem que, desde 1820, ele fosse atacado pelo romantismo. Só nesses debates se tornou usual a palavra *classicisme*, que em 1823 Stendhal (*Racine et Shakespeare*) acoima de neologismo.⁵⁷ Tornou-se, desde então, o paládio da intelectualidade francesa na política cultural. Em termos sempre renovados, a essência do clássico é definida, destilada, modernizada. Mesmo a concepção francesa de um espírito tão sutil como Paul Valéry desemboca, no final de contas, no mesmo conformismo. Poder-se-ia, talvez, perguntar por quanto tempo ainda atuará ele de maneira convincente em outros povos e culturas. Muito deve a França ao seu classicismo, mas por ele pagou um alto preço: a vinculação a formas de consciência demasiado estreitas para o espírito europeu. Gide é a sublime exceção.

Também no que diz respeito à formação do cânon e da designação da época, a Espanha afasta-se do resto da Europa. Depois, a história da literatura espanhola apresenta outra peculiaridade: registra um romantismo, mas nenhum classicismo.⁵⁸ É ainda digno de nota que os

55. O classicismo inglês é menos prezado pela crítica francesa (assim por Hazard, em seu citado livro sobre o século XVIII). Em face disso, é curioso observar que Coleridge (*Biographia literaria* c.1) denomina a escola de Pope como *that school of French poetry, condensed and invigorated by English understanding*. ("Aquela escola de poesia francesa, condensada e reforçada pela inteligência inglesa." T. da R.)

56. No antigo *Literarischer Sansculottismus* (*Jubiläums-Ausgabe*, 36, 140 e seg.).

57. "*Romantico!* Para os italianos é uma palavra rara, ainda desconhecida em Nápoles e na feliz Campânia; usual, em todo caso, entre os artistas alemães em Roma; causa grande sensação, desde algum tempo, na Lombardia, especialmente em Milão. O público divide-se em dois partidos: estão prontos para a luta; e se nós, alemães, às vezes nos servimos tranquilamente do adjetivo, lá as expressões romantismo e criticismo designam duas seitas inconciliáveis... Entre nós, alemães, o romantismo foi introduzido por uma formação de sentimentos religiosos cristãos, tomada primeiro aos antigos e, depois, aos franceses, e favorecida e fortalecida por nebulosas lendas heróicas nórdicas." Goethe, 1820 (*Jubil. Ausgabe*, 37, 118 e seg.). O *Racine et Shakespeare* do Stendhal liga-se às contendas italianas.

58. Várias histórias da literatura situam o século XVIII como período "clássico" ou "neoclássico"; essa, porém, é uma época de decadência. A Espanha não teve nenhum Addison, nenhum Pope, nenhum Dr. Johnson, nenhum Gibbon.

lólogo como ao historiador, ao filósofo como ao teólogo. O gigantesco autores ibéricos da época imperial romana sejam incluídos na literatura nacional: os dois Sênecas, Lucano, Marcial, Quintiliano, Pompônio Mela, Juvenco, Prudêncio, Merobaudes, Orósio, Isidoro e outros aparecem nos mais divulgados compêndios, que nisso seguem fielmente o uso da Idade Média e da Renascença. Em sua poética, o Marquês de Santillana (século XV) parte de Isidoro e Cassiodoro. Em sua nênia sobre Henrique de Villena († 1433) apresenta um catálogo de autores, compreendendo os seguintes nomes: Lívio, Virgílio, Macróbio, Valério Flaco, Salústio, Sêneca, Túlio, Cassalino (?), Alano, Boécio, Petrarca, Fulgêncio, Dante, Galfrid de Vinsauf, Terêncio, Juvenal, Estácio e Quintiliano. Que significa isso? Santillana representa a primeira onda do italianismo na Espanha, mas conserva, ao mesmo tempo, a concepção medieval dos autores: todos são igualmente bons, todos estão fora do tempo e da história. Por esta idéia se afina ainda Baltasar Gracián, ao advertir, no intróito de seu *Crítico* (1651), que em sua obra imita as excelências dos seguintes *autores de buen genio*: Homero (as alegorias), Esopo (as ficções), Sêneca (didática), Luciano (discernimento), Apuleio (descrição), Plutarco (moralização), Heliodoro (enredos), Ariosto (suspensões emocionantes), Boccacini (crítica literária) e Barclay (polêmica mordaz).⁵⁹ Embora escreva no declínio da florescência espanhola, Gracián considera a literatura mundial, desde Homero até ao presente, com o mesmo universalismo anacrônico de Calderón em relação à história universal, desde Semíramis até o assédio de Breda. Nem o Humanismo, nem a Renascença, nem a Antiguidade, nem a Idade Média significam secções da tradição literária total para os súditos dos últimos Habsburgos. A Espanha tem o seu próprio sentimento do tempo, como possui uma consciência nacional própria. Os reis visigodos, como Vamba, são ali tão celebrados quanto os imperadores de origem hispânica: Trajano, Adriano, Teodósio. Tudo o que se passa no solo espanhol é atribuído à grandeza espanhola, até, recentemente, a cultura islâmica do sul. As perspectivas universal e nacional coincidem. Para Gracián (*El Discreto*, c. 25), o latim e o espanhol são “as duas línguas universais, as chaves do mundo”, ao passo que o grego, o italiano, o francês, o inglês e o alemão são “línguas particulares”, que se equivalem.

A Espanha não denomina a sua florescência literária de “clássica”, nem a prende ao nome de um monarca, mas chama-lhe “idade áurea” (*el siglo de oro*). Começa por Garcilaso de la Vega († 1536), acaba em Calderón († 1681). Inclui todos os contrastes: o tom popular do “romancero” e o hermetismo de Góngora; o realismo cáustico do romance picaresco e as altas especulações místicas; a clássica justa proporção de um Luís de Leão e as extravagâncias do conceitismo, os maiores, mais sábios

59. O romance latino *Argenis* de John Barclay (1582-1621) foi um dos sucessos de livreria do século XVII.

e mais alegres romances da literatura moderna e um teatro universal de mil peças.⁶⁰ A lírica do *siglo de oro* é, nas palavras de Valery Larbaud, *la seule, de toute la Romania, qui nous rapproche un peu du paradis perdu de la lyrique latine*. Só a inglesa de 1590 a 1650 pode ombrear com ela. A abundância e originalidade do *siglo de oro* seriam historicamente incompreensíveis, se não nos recordássemos de que, na época dos “conquistadores” e do império transatlântico, confluíam a força e a seiva de toda a Idade Média, inclusive da latina e da islâmica. Costuma-se interpretar os contrastes da “idade áurea” como peculiaridade do caráter espanhol. Mas essa explicação psicológica não basta. O sistema da literatura espanhola conserva o cruzamento dos estilos, dos gêneros e das tradições que encontramos como característica da Idade Média. No sentido das nações nórdicas, a Itália não teve Idade Média;⁶¹ a França rompeu com a sua por volta de 1550. A Espanha conservou a sua e incorporou-a à tradição nacional. As ondas de italianismo, que fluíram para a Espanha nos séculos XV e XVI, produziram estímulos formais, deixando, todavia, intacta a substância espanhola. Os teóricos da literatura do *Cinquecento* italiano estranharam a falta de um “clássico” da literatura espanhola,⁶² mas felizmente não puderam mudar o curso das coisas. A continuidade inglesa de Chaucer a Spenser é a primeira a oferecer uma analogia do ininterrupto desenvolvimento da literatura espanhola, embora com a importante restrição de serem ambos os poetas muito mais influenciados pelo italianismo que os espanhóis entre 1400 e 1650. A literatura espanhola não pode ser medida com escala “clássica” (poder-se-ia dizer: com escala “européia”). O seu futuro repousa sobre o desenvolvimento cultural e o prestígio internacional das nações de língua espanhola.

“Idade Áurea” — uma criação latina, um conceito em que se espelha a Roma da época de Augusto. Nesse sentido o compreendeu Schlegel: “Nisso os modernos seguiram os romanos; o que sucedeu sob Augusto e Mecenas era um augúrio dos *cinquecentistas*”⁶³ da Itália. Luís XIV tentou forçar, na França, a mesma primavera do espírito; os ingleses concordaram que o melhor gosto era o do tempo da rainha Ana, e, depois, ne-

60. De mais de 2.000 peças de Lope conservaram-se 468; das 400 de Tirso de Molina somente umas oitenta. Os mesmos números valem para Vélez de Guevara. De Calderón temos duzentas peças.

61. A sua contribuição para a “Idade Média latina” é, até 1200, muito modesta.

62. Cf. J. F. Montesinos em sua edição de Juan de Valdés, *Diálogo de la Lengua* (Clássicos de “La Lectura”, 1928), pág. LXIV, n.º 1, com remissão a Crose, *La Spagna nella Vita Italiana durante la Rinascenza*, 1922, 170 e segs. — No tratado de Valdés são indiciados como autores dignos de leitura: Juan de Mena, Jorge Manrique, Juan del Encina, Boécio e Erasmo, Catarina de Sena, João Climaco (cerca de 579, a cerca de 649), Lívio, César, Valério Máximo, Quinto Cúrcio e... romances de cavalaria (*Amadís*, *Palmerín* e *Primaleón*). Isso é apenas uma seleção!

63. A era de Leão X tornou-se aqui o *Cinquecento*. A periodização italiana por séculos remonta à história da arte. Pussou para a literatura. A literatura moderna chama-se *Novcecento*. A periodização tem grandes vantagens: por exemplo, marchou automaticamente e não alude a valores.

nhuma nação queria ficar sem a sua idade áurea; cada idade seguinte era mais vazia e pior que a precedente; e a dignidade desta exposição proíbe caracterizar de mais perto o que os alemães enfim adotaram como “áureo” (*Gespräch über die Poesie*, 1800). O que calou na última sentença, expressou Schlegel em 1812 em sua preleção em Viena sobre *Geschichte der Alten und Neuen Literatur*: “Confirma o exemplo de um escritor quanto é relativo o conceito de “idade áurea”, pelo menos em relação à nossa literatura, por mais que nos inclinemos a fazê-la recuar no tempo. Numa de suas poesias, Gottsched recua esse feliz tempo de ouro até à época de Frederico, primeiro rei da Prússia. Os escritores que louva como clássicos naquele tempo... são sobretudo Besser, Neukirch e Pietsch”. Gottsched tinha diante dos olhos a França de Boileau, como Opitz a de Ronsard. Precipitadamente abriu êle um compartimento alemão no Parnaso com candidatos inadequados. Ainda em vida assistiu ao desmoronamento de suas normas ante os ataques dos “zuriquenses”⁶⁴ e de Lessing. Nas opiniões de Schlegel ressoa o eco dessas lutas. São a resposta da crítica romântica à razão chã da *Aufklärung* germânica.

- Classicismo e romantismo! A disputa em torno dessas palavras e do sentido essencial que lhes é atribuído é uma das formas mais recentes da antinomia entre os “antigos” e os “modernos”. Para apreciá-la acertadamente, basta meditar sobre alguns fatos singelos.

- A literatura francesa possui um classicismo claramente definido e codificado. O mesmo acontece com o romantismo. O romantismo diverge de todos os outros pelo fato de ser um consciente anticlassicismo. Na França, romântico e clássico defrontam-se como Revolução e *Ancien Régime*. A Espanha e a Inglaterra têm romantismo, porém não classicismo. A Alemanha possui ambos, mas com uma importante modificação: o romantismo e o classicismo vivem no mesmo tempo e em parte no mesmo lugar. O romantismo de Iena de 1798 é reflexo, “conscientização” (*Bewusstmachung*) em parte também crítica ao classicismo de Weimar de 1795. Por outro lado, muita coisa de romântico se observa nos últimos anos de Goethe. Mas há também grandes autores de nossa época clássica — Jean Paul, Hölderlin, Kleist — que não podem ser incluídos nem num partido, nem no outro. A florescência alemã de 1750 a 1832 não é separável pelo divisor clássico-romântico. Que acontece com a Itália? Será ainda sensato, hoje, contrapor o “clássico” Leopardi ao “romântico” Manzoni?⁶⁵ Contradições de escola, que, se por volta de 1830 tinham ainda alguma significação, um século depois se tornaram apenas um eco vão. A única literatura moderna e a única história literária em que elas são rigida-

64. *Die Zürcher* — “os zuriquenses” — é a denominação de um grupo literário da Suíça, de que faziam parte o crítico Johann Jakob Breitinger (1701-1776) e o poeta e crítico Johann Jakob Bodmer (1698-1783). Ambos combateram as idéias de Gottsched. (N. do T.)

65. Cf. as oportunas observações de Guido Mazzoni, *L'Ottocento*,³ 1934, I, 566.

mente conservadas, como se se tratasse de essências metafísicas, é a francesa, o que é psicologicamente compreensível pelo ancilosoamento e fossilização do sistema clássico na França, em que têm trabalhado gerações de críticos doutrinários, desde La Harpe e Nisard até Brunetière, e que se fortaleceram pela amalgamação com ideologias políticas (por exemplo, *L'Action Française*). Sob esse signo o romantismo francês teve de tomar a forma de uma revolta, que travou "batalhas" com a ordem existente (*la Bataille d'Hernani*), como Napoleão com os reacionários da Europa.

Esse quadro branco-negro foi matizado pela recente crítica francesa, quando se descobriu nos grandes autores do século XVIII (Rousseau, Diderot, etc.) um prenúncio da revolução romântica. Impôs-se assim uma leve mudança na periodização histórico-literária: entre o classicismo e o romantismo intercalou-se a época do "pré-romantismo" (*préromantisme*).⁶⁶ Por idênticas considerações, a crítica italiana introduziu, ultimamente, um "pré-humanismo" (*preumanesimo*) do século XIII. É muito insignificante o valor informativo desse retoque nas denominações de períodos. Eventualmente podem prestar serviços práticos como construções auxiliares; mas, abusando-se delas como hipóstases de conceito, podem prejudicar e transviar. Resultará completa e grosseira distorção do quadro histórico, se o desenvolvimento de todas as literaturas européias desde 1500 for comprimido em tão mesquinho esquema, retirado unicamente da marcha da literatura francesa. Infelizmente a literatura francesa comparada elevou esse erro a uma doutrina oficial.

Paul Van Tieghem, que conquistou grandes méritos com as suas pesquisas sobre o pré-romantismo do século XVIII, constrói a sua *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours* (1941) sobre o seguinte plano: renascença, classicismo, romantismo, realismo, presente. Aí o pré-romantismo é incluído no classicismo, o que leva a muitos inconvenientes. Como o teatro espanhol não é clássico, pertence à Renascença: esta última vai, pois, na Espanha, até 1681, ano da morte de Calderón. Pertencem ao classicismo, entre outros, Brockes, a epopéia brasileira *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão, Hölderlin e o abade Delille († 1813). Goethe e Schiller são "pré-românticos" como Bilderdijk, Csokor, Vitéz e Niemcewicz. São assim acomodados uns 1400 autores, divididos por 35 línguas e 37 nações. Muitas dessas nações, naturalmente, só nasceram depois de 1800 (o Brasil e os demais Estados sul-americanos) ou mesmo só em 1919. Essa ciência literária faz a ingênua tentativa de impor à literatura européia o esquema de tempo conveniente para a França, mas só para a França (século XVII = classicismo, século XVIII = classicismo e pré-romantismo, século XIX = romantismo, etc.) e combina-o com o mapa político do tratado de paz após a primeira guerra mundial. É democrático quanto a gozarem todas as literaturas direitos iguais. Na Liga

66. D. Mornet, *Le Romantisme en France au 18^e siècle*, 1912. — P. Van Tieghem, *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*. 2 vols. (1924 e 1930).

das Nações em Genebra não os possuíam. Torna-se, todavia, quase inevitável distinguir entre as 35 ou 37 literaturas grandes e pequenas.

O sistema da literatura francesa rompeu-se com o descobrimento da Inglaterra (Voltaire, 1734), da Alemanha (Madame de Staël, 1813) e da Ásia (Burnouf, Renan). Em 1850 declarava Sainte-Beuve que o *Templo do Gosto* devia ser reconstruído como *Panthéon de tous les nobles humains*. Ele acolheu Valmiki e Vyasa (o que não custava muito), *et pourquoi pas Confucius lui-même?* Shakespeare foi admitido (ἐγκριόμενος) como *le plus grand des classiques sans le savoir*. Goethe não. Isso acontecia precisamente em 1858, quando Sainte-Beuve declarava: *Goethe agrandit le Parnasse, il l'étage, il le peuple à chaque station, à chaque sommet, à chaque angle de rocher; il le fait pareil, trop pareil peut-être, au Mont-Serrat de Catalogne (ce mont plus dentelé qu'arrondi); il ne le détruit pas*. É verdade que em seus escritos publicados postumamente observa: *Je ne me figure pas qu'on dise: les classiques allemands*.

O conceito da literatura universal tinha de quebrar o cânon francês. Sainte-Beuve sentiu o dilema, mas não o resolveu. Dele até Van Tieghem o apego francês ao classicismo do século XVII tem-se mostrado como uma posição de combate firmemente mantida contra o europeísmo. Hoje ela só atua anacronicamente. Foi quebrada por escritores franceses das últimas décadas, que tiveram experiência da vastidão e variedade do espírito europeu (e americano). Nenhum deles consagrou ao cosmopolitismo literário observações tão finas e competentes como Valéry Larbaud, observações cuja significação só as gerações vindouras apreciarão plenamente.⁶⁷ Ele reprova a trasladação de conceitos políticos à literatura (o que ainda encontramos em Van Tieghem): *Il y a une grande différence entre la carte politique et la carte intellectuelle du monde. La première change d'aspect tous les cinquante ans; elle est couverte de divisions arbitraires et incertaines, et ses centres prépondérants sont très mobiles. Au contraire, la carte intellectuelle se modifie très lentement et ses divisions présentent une grande stabilité, car ce sont les mêmes qui figurent sur la carte que connaissent les philologues et où il n'est question ni de nations ni de puissances, mais seulement de domaines linguistiques... Il existe un triple domaine central: français-allemand-italien, et une ceinture de domaines extérieurs, de "marches": scandinaves, slaves, roumain, grec, espagnol, catalan, portugais et anglais, dont les plus importants, par leur antiquité et à cause de leurs immenses rallonges d'outre-Atlantique, sont les domaines espagnol et anglais.*⁶⁸ Esse modo de ver leva Larbaud ao programa de uma política intelectual, que acaba com as pretensões a hegemonia⁶⁹ e se restringe a facilitar e a acelerar a permuta dos bens intelectuais.

67. Consagrei-lhe um estudo em meu livro *Französischer Geist im Neuen Europa* (1925).

68. Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture...* 1925, 46 e seg.

69. "Uma política que, com o fim da dominação do "gosto francês", superou a fase dos açambarcamentos, do imperialismo." (Valéry Larbaud, o. c.)

MANEIRISMO

1. Classicismo e maneirismo — 2. Retórica e maneirismo — 3. Maneirismos formais — 4. Recapitulação — 5. Epigrama e estilo epigráfico — 6. Baltasar Gracián.

1. CLASSICISMO E MANEIRISMO

O CLASSICISMO de Rafael ou de Fídias dá-nos a impressão da Natureza elevada à idealidade. Naturalmente, qualquer tentativa de circunscrever abstratamente a essência da grande arte não passa de um expediente. A mesma fórmula poderia também atingir de algum modo o que nos afeta como “clássico” em Sófocles, Virgílio, Racine e Goethe. A arte clássica, nesse alto sentido, medra apenas em breves períodos de florescência. Já no fim do período de Rafael, descobre a história da arte o germe do que denomina maneirismo, e o explica como degenerescência do classicismo. Certa “maneira” artística, que pode expressar-se nas mais variadas formas, sufoca a norma clássica. Cabe ao gosto do indivíduo apreciar essa mudança. Quem prefere Tintoretto a Rafael, pode aduzir boas razões. Não se discute aqui se a palavra “maneirismo” é bem escolhida como designação de uma época na história da arte, e até que ponto é justificada. Devemos adotá-la porque é adequada para preencher uma lacuna na terminologia da ciência da literatura. Para esse fim temos, naturalmente, de esvaziar a palavra de todos os significados que lhe são atribuídos na história da arte, ampliando a sua significação, de modo que sirva de denominador comum a todas as tendências literárias opostas ao classicismo, sejam elas pré-clássicas ou pós-clássicas ou contemporâneas de qualquer classicismo. Entendido em tal sentido, o maneirismo é uma constante da literatura européia. É o fenômeno complementar do classicismo de todas as épocas. Acabamos de verificar que o binômio Classicismo-Romantismo é de alcance muito relativo. A oposição de classicismo e maneirismo é, como instrumento conceptual, de muito mais largo emprego e pode esclarecer relações facilmente omitidas. Muito do que denominaremos maneirismo é hoje qualificado de “barroco”. Essa palavra tem, contudo, suscitado tanta confusão, que é melhor excluí-la. O vocábulo “maneirismo” merece também a preferência porque, comparado com “barroco”, encerra um mínimo de associações históricas. Os conceitos, nas ciências filosófi-

cas, devem ser formados de modo a oferecer o mínimo de pretextos para abuso.

Convém igualmente introduzir nova divisão no conceito de “classicismo”. O que designamos como períodos de florescência clássica são píncaros isolados; que só para fins práticos podemos considerar como “classicismo ideal”. Dominam os extensos planaltos do “classicismo normal”,¹ isto é, todos os autores e épocas que escrevem com correção e clareza, segundo as regras da arte, sem que representem valores máximos humanos e artísticos. A título de exemplo: Xenofonte, Cícero, Quintiliano, Boileau, Pope, Wieland. O classicismo normal pode ser imitado e assimilado. É vantajoso para a economia de uma literatura, quando há abundância dessas reservas. Torna-se perigoso, todavia, quando na consciência dessa literatura não está firmada a distinção das culminâncias (o que ao mesmo tempo é uma distinção essencial), tarefa que deve ser atribuída à crítica. O classicismo francês não evitou esse perigo, não soube vê-lo, talvez. Isso se aplica também ao grande Sainte-Beuve. No seu *Temple du Goût*, reserva, depois de Shakespeare, um lugar para o *tout dernier des classiques en diminutif*,² a saber, a Andrieux.

O clássico normal diz o que tem a dizer, em forma natural, acomodada ao assunto. Decerto, segundo a tradição retórica comprovada, não deixará de “ornar” a oração, isto é, dar-lhe-á *ornatus*. Um dos riscos do sistema está em que, nas épocas maneirísticas, o *ornatus* é amontoado sem escolha e sem sentido. Na própria retórica oculta-se um germe do maneirismo, que proliferou no fim da Antiguidade e na Idade Média.

2. RETÓRICA E MANEIRISMO

Espero poder elucidar meu pensamento com um mínimo de exemplos.

1. Chama-se hipérbato (*transgressio, transcencio*) uma colocação mais livre dos termos, em que a ordem gramatical é rompida por palavras intercaladas. Um caso simples: *animadverti omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes*³ (Cícero), em vez de *in duas partes divisas*

1. “O sumo grau da forma ou exposição, como clássico, pode ser considerado erradamente de duas maneiras. O vulgo (que sabe ler e escrever), insensível à perfeição poética e à exposição, saltando das obras em línguas mortas, em que cada palavra decide e impera, para as línguas vivas — gosta de tornar obras gramaticalmente corretas em insígnias do clássico. Nesse caso, ninguém seria clássico, ninguém gênio, salvo algum professor da língua ou mestre-escola; então a maioria dos franceses são clássicos, excetuando poucos, como Rousseau e Montaigne, e cada um poderia aprender a ser clássico.” Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik, Dritte, Abtheilung, Misserikordias* — *Verlesung für Stylistiker*, 4.º capítulo; *Sämtliche Werke*, 1841, 19, 28 e seg.

2. *Causeries du Lundi*, III, 50.

3. “Notei que toda oração do acusador está dividida em duas partes.” (Trad. da Revisão)

esse. É um hipérbato curto e normal: só duas palavras são intercaladas. Mas, logo que se começa a jogar com essa figura, não demora a tornar-se cada vez mais longa. Já Plínio o Moço pergunta afetadamente: *num potui longius hyperbaton facere?*⁴ (Ep. VIII, 7) Na verdade, Isidoro (Et. II, 20, 2) advertia ainda contra os hipérbatos demasiado longos, por dificultarem a compreensão do período; Beda (Halm 614, 29 e seg.) louvava, entretanto, o hipérbato *ex omni parte confusum* de uma passagem de Salmo (68, 14). Como latinismo estilístico, aparece o hipérbato no classicista Garcilaso (soneto 16, 8):

Por manos de Vulcano artificiosas.

Em Gôngora, como se sabe, o hipérbato chega a ser maneira.

2. A *perífrase* é uma figura corrente desde a Antiguidade. Goethe *perífraseia* Veneza com as palavras:

*Jene neptunische Stadt, allwo man geflügelte löwen
Göttlich verehrt...*⁵

Os exemplos mais antigos encontram-se em Hesíodo, na linguagem dos oráculos e depois em Píndaro, que diz “o trabalho alveolado das abelhas”, em vez de “mel”. A solene linguagem artística da tragédia ática lança mão de formações raras, expressões veladas e *perifrásticas*. Talvez se possam ver, nessas formas mais antigas, reminiscências da linguagem do culto. Pode ter origem sacra a *perífrase* de que mais tarde tanto se abusou. Quintiliano (VIII, 6, 59) distingue dois empregos da *perífrase* (*circuitus eloquendi*): o eufemístico (para guarda da decência) e o decorativo. Acrescenta que esse adorno facilmente pode degenerar em defeito. Virgílio gosta de *perífrasear* as indicações de tempo. Por “anoitecerá” diz êle (*Eneida* I, 374):

*Ante diem clauso componct Vesper Olympo.*⁶

“Rompeu o dia seguinte” (IV, 6 e seg.):

*Postera Phoebæ lustrabat lampade terras
Umentemque Aurora polo dimoverat umbram.*⁷

4. “Podia eu ter feito hipérbato mais longo?” (T. da R.)

5. “Essa cidade neptúnia, onde se tributam honras divinas a leões alados...”

6. “A estrela da tarde terá fechado antes o dia e o Olimpo.” (T. da R.)

7. “A Aurora seguinte alumia as terras com a lâmpada de Febo, tendo removido do céu as sombras.” (T. da R.)

“Ao romper do dia” (IV, 118 e seg.):

... ubi primos crastinus ortus
Extulerit Titan⁸ radiisque retexerit orbem.⁹

Essas perífrases mantêm-se nos limites do bom gosto e são até exigidas nas indicações de tempo. Quintiliano (I, 4, 4) observa que são necessários conhecimentos astronômicos para a compreensão dos poetas, pois estes *totiens ortu occasuque signorum in declarandis temporibus utantur*.¹⁰ Sêneca critica essa maneira (*Ep.* 122, 11 e segs.) e a parodia na forma da “dupla indicação de tempo”, remoque literário muito apreciado desde a Antiguidade.¹¹ A perífrase astronômica era usual também na poesia do latim medieval (*Gesta Friderici Metrice*, 1797 e seg.) e é recomendada na poética de Gervásio de Melkley (cerca de 1210; *Stud. med.* 9, 1936, 64): *perfecto versificatori non hyemet, non estuet, non noctescat, non diescat sine astronomia*.¹²

Dante usou-a largamente,¹³ Shakespeare a parodia na cena representada pelos comediantes, no *Hamlet*:

*Full thirty times hath Phoebus' cart gone round
Neptunc's salt wash and Tellus' orb'd ground,
And thirty dozen moons with borrow'd sheen
About the world have times twelve thirties been,¹⁴*

8. A sucessão das sílabas *rit — ti* é um atentado contra a eufonia.

9. “Logo que Titã tiver cumprido seu levantar de amanhã e coberto o mundo de seus raios.” (T. da R.)

10. “Para indicar a hora, servem-se tantas vezes do surgir e do pôr dos astros.” (T. da R.)

11. Otto Weinreich, *Phöbus, Aurora, Kalender und Uhr*, 1937. Aqui o assunto é seguido desde 54 d. C. (Sêneca) até 1931 (Roberto Musil).

12. “Para o perfeito versificador, não há inverno nem verão, nem noite, nem dia sem astronomia.” (T. da R.)

13. Ele emprega perífrase para o tempo da guerra de Tróia (*Inf.* 21, 108); “na idade infantil” (*Purg.* 11, 105); “antes do decurso de quinze anos” (*Purg.* 23, 110, e seg.); “antes do decurso de cinquenta meses” (*Inf.* 10, 79, e seg.); “antes do decurso de uma época mui distante” (*Par.* 27, 142, e seg.); “na última lua cheia” (*Purg.* 23, 119 e seg.); “no inverno” (*Inf.* 15,9); “no verão” (*Inf.* 26, 26 e seg., e 32, 32 e seg.); “no começo do ano” (*Inf.* 24, 1, e segs.); “transição da aurora para o nascimento do sol” (*Purg.* 2, 7 e segs.); “a hora mais fria da noite” (*Purg.* 19, 1 e segs.); “antes do nascimento do sol” (*Purg.* 27, 94); “de manhã cedo” (*Purg.* 9, 13, e segs.); “onze horas da manhã” (*Purg.* 22, 118); “doze horas do dia” (*Purg.* 12, 80 e seg.); “uma hora da tarde” (*Purg.* 26, 141 e seg.); “duas horas da tarde” (*Purg.* 25, e seg.); “três horas da tarde” (*Purg.* 15, 1 e seg.); “pôr do sol” (*Purg.* 27, 1 e seg.); “ao escurecer” (*Inf.* 26, 28).

14. “Trinta vezes ao todo o carro de Febo deu a volta à água salgada de Netuno e ao cúbico solo de Telus, e trinta dúzias de luas com sua luz tomada de empréstimo deram doze vezes trinta voltas em redor do mundo.” (T. da R.)

O abuso da perífrase começa com Estácio. Se alguém tem de subir uma escada, ele dirá: (*Tebaida*, I, 841 e seg.):

*Innumerosque gradus, gemina latus arbore clusos,
Acrium sibi portat iter...*¹⁵

Vaidosamente diz Ausônio (*Epist.* XVI, 2, 7 e segs., Schenkl, pág. 175):

*Possem absolute dicere,
Sed dulcius circumloquar
Diuque fando perfruar.*¹⁶

Claudio (c. *min.* XXX, 147 e segs.) assim perifraseia “a leitura de Homero e Virgílio”:

*...quos Smyrna dedit, quos Mantua libros
Percurrens...*¹⁷

Sidônio (c. II, 184 e segs.) imita-o e acrescenta Cícero e Demóstenes:

*Mantua quas acies pelagique pericula luit
Zmyrnaeas imitata tubas, quacunque loquendi
Arpinas dat consul opem, sine fine secutus
Fabro progenitum...*¹⁸

As poéticas da Idade Média latina subordinavam a perífrase à teoria da *amplificatio* (amplificação artística da dicção); assim a de Galfrid de Vinsauf (*Faral*, 204, 229 e segs.):

*Longius ut sit opus, ne ponas nomina rerum.
Pone notas alias: nec plane detege, sed rem
Innue per notulas, nec sermo perambulet in re,
Sed rem circuiens longis ambagibus ambi
Quod breviter dicturus eras...*¹⁹

15. “Um caminho aéreo traz inúmeros degraus, cercados por árvores de ambos os lados...” (T. da R.)

16. “Eu podia falar diretamente, mas prefiro circunlóquios e deleito-me em alongar o discurso.” (T. da R.)

17. “... ao ler os livros que nos ofereceram Esmirna e Mântua...” (T. da R.)

18. “A poesia de Mântua cantou as ordens da batalha e os perigos do mar, imitando as tubas de Esmirna; o cônsul natural de Arpinum, sucessor daquele que foi gerado pelo ferreiro (o pai de Demóstenes possuía uma oficina de armas) oferece auxílio ao orador.” (T. da R.)

19. “Para alongar a obra, evita nomear as coisas pelos seus nomes. Traze outras denominações; não reveles uma coisa inteiramente, faze-a, porém compreensível por meio de alusão (*innue*, cf. o inglês *innuendo*). O discurso não deve ser objetivo, antes deve contornar a coisa com longos circunlóquios em vez de expressá-la brevemente.”

Dante aceitou conscientemente a prescrição estilística. Numa carta a Cam Grande, § 66, explica o verso (*Par.* 1, 4):

Nel ciel che più della sua luce prende

com as palavras *prosequitur . . . circumloquens paradisum*.²⁰ Encontram-se na *Divina Comédia* mais de ceneo e cinqüenta perífrases.²¹ São particularmente preferidas as perífrases geográficas²² e astronômicas.²³ A perífrase, para Dante, parecia ser ornato obrigatório da linguagem poética. Chega, às vezes, a crasso maneirismo. Para expressar o pensamento: "Se a tua vã presunção não tivesse endurecido e ofuscado o teu espírito", diz Dante (*Purg.* 33, 67 e segs.):

*... se stati non fossero acqua d'Elsa
Li pensier tuoi intorno alla tua mente,
E'l piacer loro un Piramo a la gelsa ...*²⁴

Uma tortura para o tradutor!

20. "Prossegue... descrevendo o paraíso com circunlóquios." (T. da R.)

21. Relativas a personalidades antigas: Apolo (*Par.* 1, 31 e seg.); Apolo e Diana como o sol e a lua (*Purg.* 20, 132); Aurora (*Purg.* 9, 11); Circe (*Par.* 28, 137); Láquesis (*Purg.* 21, 25); os centauros (*Purg.* 124, 121 e segs.); Iris (*Purg.* 21, 50); Minotauro (*Inf.* 12, 12); Progne (*Purg.* 17, 19 e seg.); Dédalo (*Par.* 8, 125 e seg.); os sete contra Tebas (*Purg.* 22, 55 e seg.); Hipsípila (*Purg.* 22, 112); Anfiarau (*Inf.* 20, 31 e seg.); Faetonte (*Par.* 27, 3); Enéias (*Inf.* 1, 73 e seg. e 2, 13; *Par.* 6, 3); Dido (*Inf.* 5, 61 e *Par.* 9, 97); Homero (*Purg.* 22, 101 e seg.); Aristóteles (*Inf.* 4, 131 e *Par.* 26, 38 e segs.); Virgílio (*Par.* 15, 26; *Inf.* 8, 7; *Purg.* 18, 82 e seg., 22, 57); Trajano (*Purg.* 10, 73 e segs.) — Bíblia: Gabriel (*Purg.* 10, 34 e seg.); Rafael (*Par.* 4, 48); Lúcifer (*Inf.* 34, 18; *Purg.* 12, 25 e seg.); Adão (*Par.* 7, 26; 13, 37 e segs.; 32, 136); Eva (*Purg.* 11, 63 e 32, 32; *Par.* 32, 4 e segs.); a mulher de Putifar (*Inf.* 30, 9); Davi (*Purg.* 10, 65); Elias (*Inf.* 26, 34); Maria (*Purg.* 20, 97); Paulo (*Inf.* 2, 28 e *Par.* 21, 127 e seg.). Personalidades modernas: Bertran de Born (*Inf.* 29, 29); Giraut de Bornelh (*Purg.* 26, 120); Celestino V. (*Inf.* 3, 59 e seg.); Henrique IV (*Par.* 3, 125); Filipe o Belo (*Purg.* 7, 109 e 20, 91; *Par.* 19, 120); príncipe Henrique (*Inf.* 12, 120). *Nomina sacra*. Deus (*Purg.* 25, 70; *Par.* 1, 1; *Inf.* 2, 16 e 7, 73; *Purg.* 3, 36 e 120; *Purg.* 8, 68; 10, 94; 13, 108; 15, 67; 28, 91, 31, 23 e seg.); Cristo (*Inf.* 12, 38 e seg.; *Purg.* 32, 73 e seg.; *Par.* 2, 41 e seg.; 22, 41 e seg.; 25, 113; 27, 36). O céu (*Inf.* 3, 95 e seg.; 5, 28 e seg.; *Purg.* 8, 72; 32, 102).

22. *Inf.* 34, 45; *Purg.* 31, 72; *Par.* 8, 58 e 65 e seg.; *Purg.* 7, 98; 16, 115; *Par.* 19, 131 e seg.; *Purg.* 9, 21 e seg. e 14, 32; *Inf.* 33, 30 e 28, 74 e seg., *Purg.* 5, 97 e 14; 17; *Inf.* 13, 9 e 13, 143; *Purg.* 12, 102; 13, 131 e seg.; 15, 97 e seg.; *Par.* 31, 31.

23. *Inf.* 1, 17; *Par.* 10, 28; *Purg.* 15, 2 e seg.; *Par.* 1, 38; *Par.* 22, 142; *Purg.* 29, 78; *Inf.* 20, 126; *Purg.* 8, 86; *Par.* 8, 11 e seg.; 10, 14; *Purg.* 32, 53 e seg.; *Purg.* 9, 5 e seg.; *Inf.* 2, 78; *Par.* 21, 25 e seg.; *Purg.* 11, 108; 28, 104; 33, 90; *Par.* 23, 112 e seg.; 1, 4; 2, 112; *Purg.* 8, 114; 30, 52, 24, 15. — Acrescento perífrases do corpo humano e de partes do corpo: *Purg.* 9, 11; 11, 44; 16, 37; *Inf.* 31, 66; 32, 34 e 139; 25, 85 e 110; *Purg.* 7, 13, 25, 43 e seg.; *Inf.* 28, 24.

24. *Se da água d'Elsa não trouxesse o efeito.*

O teu vão cogitar sobre essa mente,

Que escurece, qual sangue à amora o aspeito...

(*Purg.* 23, 67-69. Trad. de J. P. Xavier Pinheiro, Ed. Leia, S. Paulo, 1946.)

Para compreendê-lo é preciso saber-se: 1) que os componentes minerais do rio Elsa, na Toscana, cobrem de uma crosta os objetos nele mergulhados; 2) que a amora ficou tingida de escuro pelo sangue de Piramo.²⁵ Aqui e em muitos casos (como também na poesia grega antiga ou nos *Kenningar* nórdicos antigos) a perífrase passa à linguagem enigmática (*γρίφος*). Por vezes Dante sente que ela é de difícil compreensão (*Par.* 11, 73):

*Ma perch'io non proceda troppo chiuso*²⁶

3) Por *annominatio* (*παρήχσις* ou *παρονομασία* ou *παρωνυμία*) compreende a retórica antiga a acumulação de diversas formas de flexão da mesma palavra e de suas derivações, mas também de palavras homófonas e assonantes. A *Retórica a Herênio* (c. IV 21, §§ 29 e segs.) dá os exemplos seguintes: 1) *āvium dulcedo ducit ad āvium*.²⁷ os dois *avium* são homônimos salvo quanto à quantidade do *a*; 2) *hic sibi posset temperare, nisi amorī mallet obtemperare*:²⁸ emprego de palavras simples e compostas na mesma sentença; 3) *Deligere oportet quem velis diligere*.²⁹ A *Retórica a Herênio* recomenda o emprego parcimonioso da *annominatio*. Virgílio deu-se ao gracejo de empregar o primeiro exemplo poético (*Geórgicas*, II, 328):

Avia tum resonant avibus virgulta canoris.³⁰

Outros exemplos, colhidos na *Eneida*:

a) *Discolor unde auri per ramos aura refulsit*³¹

(VI, 204)

b) *Nunc etiam Manis — hanc intemptata manebat
Sors rerum — movet ...*³²

(X, 39)

c) *Murmura venturos nautis prodentia ventos*³³

(X, 99)

25. Acresce o jogo intencional da rima difícil.

26. "Mas para eu não proceder excessivamente fechado (difícil de entender." (T. da R. Alusão ao provençal *trobar clus*. — Uma perífrase particularmente engenhosa para designar Marselha é posta na boca do trovador Folquet (*Par* 9, 82-93).

27. "O doce canto das aves (*āvium*) conduz a um lugar deserto (*āvium*). Censurado por Quintiliano IX, 3, 66. (T. da R.)

28. "Este poderia moderar-se (*temperare*), se não preferisse obedecer (*obtemperare*) ao amor." (T. da R.)

29. "É preciso escolheres (*deligere*) a quem queres amar (*diligere*)" (T. da R.)

30. "Então as moitas ermas ressoam do canto harmonioso dos pássaros." (T. da R.)

31. "Onde resplandeceu, através dos galhos, o brilho diferente do ouro." (T. da R.)

32. "Agora recorre também aos manes — único meio que permanecia inexplorado." (T. da R.)

33. "Murmúrios que anunciam aos marinheiros os ventos vindouros." (T. da R.)

- d) *Nec Turnum segnis retinet mora, sed rapit acer
Totam aciem in Teucros ...*³⁴
(X, 308 e seg.)

O maneirismo do fim da Antiguidade e da Idade Média latina aprecia a *annominatio* acumulada; exemplos em:

- a) Sidônio (*Carmina*, II, 3 e seg.):

*Annum pande novum consul vetus, ac sine fastu
Scribere bis fastis; quamquam diademate crinem
Fastigatus eas ...*³⁵

- b) Alano (*SP* II, 278 e 279):

*Mores suo Seneca mores ratione monetat,
Optimus exsculptor morum ...
Militis excedit legem, plus milite milcs
Aiax, militiaeque modus decurrit in iram.*³⁶

- c) Válder de Châtillon:

*Tanto viro locuturi,
Studeamus esse puri,
Set et loqui sobrie,*

*Carum care venerari,
Et ut simus caro cari,
Careamus carie ...*³⁷

Nas poéticas da Idade Média latina é recomendada a *annominatio*. Marbod dá como exemplo (*PL* 171, 1687 B):

*Cur illum curas qui multum dat tibi curas?*³⁸

34. "A demora preguiçosa não detém Turno; pelo contrário, rápido, arrebatada toda a linha de batalha contra os Troianos." (T. da R.)

35. "Cônsul antigo, abre o ano novo, e faz com que te inscrevam duas vezes nos fastos, sem orgulho, embora tenhas os cabelos exalçados pelo diadema." (T. da R.)

36. "Conforme seu costume, Sêneca, ótimo plasmador dos costumes... Ajax, mais soldado do que os soldados, excede a lei do soldado e a maneira militar transforma-se em ira." (T. da R.)

37. "Destinados a falar com tamanho homem, procuremos ser puros e falar com sobriedade, venerar condignamente a pessoa cara e, para lhe sermos também caros, careçamos de mau gosto." (T. da R.)

38. "Por que cuidas de quem te dá muitos cuidados?" (T. da R.)

Mateus de Vendôme (Faral, 169, § 9) :

*Fama famem pretii parit amentis nec amantis;
Est pretium vitae depretiare dccus.*³⁹

Nesse dístico há dois pares de palavras assonantes e uma tripla flexão da mesma raiz de palavra hãbilmente disposta. Galfrid de Vinsauf (Faral, 323) cita também como exemplo *forma deformis*, ou uma forma limitada a dois membros. A *annominatio* logo penetra na poesia em língua vulgar. Encontramo-la, entre outros, em Chrétien de Troyes, em Rutebeuf e nos trovadores posteriores.⁴⁰ Dante emprega-a em suas *Rimas*, mas sobretudo na *Comédia*. Logo no começo (*Inf.* 1, 5 e 36) estranha o leitor moderno *selva selvaggia* e *più volte volto*. Pomposa *annominatio* (de vários membros) emprega Dante nos momentos retóricos culminantes, como por exemplo no encontro com os poetas da Antiguidade (*Inf.* 4, 72-80) : *orrevol — onori — onranza — onrata — onorato*. Ou como homenagem à latinidade de Pier della Vigna (*Inf.* 13, 67 e segs.) : *infiammò — infiammati — infiammar*. É freqüente em toda parte a *annominatio* de dois membros. Contei no *Inferno* cinqüenta e seis casos, no *Purgatório* sessenta e cinco e no *Paraíso* setenta e oito: quer dizer, em número redondo, duzentos nos cem cantos.⁴¹ O emprego aumenta de uma parte do poema para outra. Comparando-se o uso de Dante com o dos poetas da Idade Média latina, franceses antigos e provençais, vemos que ele emprega o expediente com tanta discrição, que só em poucas passagens dá na vista dos comentadores. Mas nenhum deles o reconheceu como *annominatio*. Contentam-se com denominações falsas (“aliteração”) ou inexatas (*artifizi, bisticci*). Daí não ser compreendida a ligação estilístico-histórica de Dante com a Idade Média. Naturalmente a *annominatio* também ocorre em massa no maneirismo espanhol; assim em Calderón (Keil, IV, 202 B) :

*Granjas tengo en Balafor;
Cajas fueron de placer,
Ya son casas de dolor.*

A prosa de Gracián é semeada dessas figuras sonoras. Na *Torre* de Hofmannsthal achamos uma feliz imitação: (Anton a Julian) : “*Das bedeutet doch nicht mehr und nicht weniger, als dass man Sie zurückholt an den Hof, dass man Ihnen aufdrängt die Ehren, soll heissen die Besch-*

39. “A fama do demente e não do amante produz a fome do dinheiro; é uma honra desprezar as recompensas da vida.” (T. da R.)

40. Exemplos em RF 60, 1947, 275.

41. *Ibidem*, pág. 277 e segs.

weren, die Würden, soll heissen die Bürden, die Vertrauensstellen, die Sinekuren und Sekkaturen...."⁴²

4. *Metaforismo amaneirado*. Limito-me a duas metáforas de muito valor como curiosidade. A palavra *hydrops* e o derivado *hydropicus* são empregados na latinidade dos séculos IV e V no sentido de "presunção intelectual". O *Thesaurus Linguae Latinae* consigna exemplos de Agostinho, Pedro Crisólogo (que tornaremos a encontrar em Gracián como modelos de estilo) e Sidônio. Torna a ser moda no século XII, passando *hydrops* a significar "sede mórbida"; exemplos:

a) Abelardo (*Ad Astralabium filium*, pág. 168, 21):

*Hydropico similis nemo est ut dives avarus,
Ex lucro lucri multiplicando sitim.*⁴³

b) Alano (*SP II*, 491):

*Dum stomachum mentis hydropicat ardor habendi,
Mens potando sitit ...*⁴⁴

c) Válder de Châtillon (1929, 67, 18):

*Nam sicut ydropicus, qui semper arescit,
Crescit amor nummi, quantum ipsa pecunia crescit.*⁴⁵

Na poesia espanhola (Gôngora, Calderón) e na prosa (Gracián) do século XVII é freqüente a metáfora;⁴⁶ exemplos de Gôngora (*Soledad*, I, 108 e seg.):

*No en ti la ambición mora
Hidrópica de viento;*

Calderón (*La vida es sueño*, ato I, cena 4.^a, Keil I, 2 b):

42. "Significa nem mais, nem menos, do que o que se vos reserva na corte, quando vos impõem honrarias, quer se chamem enfados ou dignidades, fardos ou postos de confiança, sinecuras ou maçadas..."

43. "Ninguém se parece tanto com o hidrópico como o rico avarento, multiplicando a sua sede do lucro pelo lucro." (T. da R.)

44. "Se o ardor de possuir atormenta o humor do espírito, este sente sede enquanto bebe..." (T. da R.)

45. "Pois como o hidrópico, que se torna seco, cresce o amor ao dinheiro à medida que o dinheiro cresce." (T. da R.)

46. Cf. Gracián, *El Criticón*, ed. Romera-Navarro, I, 136, A. 36.

*Con cada vez que te veo
Nueva admiración me das,
Y cuando te miro más,
Aun más mirarte deseo:
Ojos hidrópicos creo
Que mis ojos deben ser...*

Hydroptic é também palavra predileta de Donne, que podia colhê-la em fontes medievais e espanholas.⁴⁷

A metáfora de “música de cítara” em vez de “canto de pássaro” é outro maneirismo do século XII.

a) Em Alano (SP II, 276): os pássaros são *cytharistae veris*.

b) O mesmo (SP II, 438): O cisne canta o seu canto fúnebre: *melitae citharizationis organo*.

c) Igualmente em Válder Map (*Poems*, 238, 39): *cignus citharizat*.

d) Pedro Riga (atribuído erradamente a Hildeberto, PL, 171, 1236 B e 1289 C):

Rivus garrit, olor citharizat, pavo superbit
e:
*Vernat humus, garrit fons, citharizat avis.*⁴⁸

e) João de Garlândia (RF 13, 1902, 894):

Cum citharizat avis...

Tornamos a encontrá-lo em Gôngora (*Soledad*, I, 556):

*Pintadas aves, cítaras de pluma*⁴⁹

De Calderón um exemplo que vale por muitos (*El Mágico prodigioso*, II, cena 19.⁵):

*El ave, que liberal
Vestir matices presume,
Veloz cítara de pluma ...*

Se dois espanhóis do século XVII empregam metáforas tão sutis e rebuscadas como “hidropisia” e “cítara-ave” e se assim também o

47. E legou-a a Browning. Cp. H. Heuer, *Englische Studien*, 72, 1938, 227-244.

48. “O regato palra, o cisne toca cítara, o pavão anda orgulhoso” e “O chão floresce, a fonte palra, a ave toca cítara.” (T. da R.)

49. Variações: *aladas musas, que de pluma leve / enganada su oculta lira corva...*; *aquel violín que vuela*, etc. Cp. Eunice Joiner Gates, *The Metaphors of Luis de Góngora*, Filadélfia, 1933, 95 e seg. Soneto 337 (*Obras*, ed. de Millé y Giménez pág. 521).

fazem os poetas latinos do século XII, bastam esses fatos para demonstrar que o "barroco" espanhol procede da teoria e prática do latim medieval. Formulei essa tese em 1941;⁵⁰ confirmá-la-ão os estudos que se seguem. Alcançaremos uma satisfatória compreensão história e estilística do cultismo e do conceitismo, quando se inventariarem todos os artifícios e metáforas da poesia latina desde 1100 até 1230, estabelecendo-se, depois, um inventário correspondente da poesia espanhola de 1580 a 1680. Ver-se-á da comparação de ambos os inventários que o maneirismo espanhol aproveitou e exagerou o maneirismo medieval. Nessa exageração se poderá ver a peculiaridade do "barroco" espanhol. Pesquisas correspondentes poderiam comparar o metaforismo dos *metaphysical poets* com o dos conceitistas espanhóis. Aqui se oferecem à filologia problemas, cuja solução teria conseqüências na história literária.

3. MANEIRISMOS FORMAIS

O maneirista não pretende respeitar as formas normais de expressão. Prefere o artificioso e o rebuscado ao natural. Quer surpreender, assombrar, deslumbrar. Enquanto há só um modo de dizer as coisas naturalmente, há mil modos desnaturais. Por isso, a redução do maneirismo a sistema, como tantas vezes se tem feito, carece de bom aviso e utilidade. Como conseqüência, surgem quando muito sistemas concorrentes e contraditórios, que se obstinam em estéreis controvérsias. Com essas controvérsias, o conhecimento dos fatos torna-se mais confuso do que esclarecido. Ante a situação atual da ciência da literatura, tão pouco segura e ainda não firmada metodicamente, parece-me conveniente deixar de lado tais tentativas de sistematização e, em lugar delas, coligir novo material concreto para a história do maneirismo, processo tanto mais recomendável porque o desmembramento da literatura européia em áreas nacionais lingüísticas e a divisão em diversos períodos excessivamente curtos também exerceram má influência neste domínio.

O maneirismo pode manifestar-se na forma lingüística ou no conteúdo intelectual; nas suas fases de florescência, em ambas as coisas. Vejamos alguns maneirismos formais.

1. O mais antigo artifício sistemático que conheço é referido pelo poeta e músico Lasos (meado do século VI), que foi mestre de Píndaro. Ele compôs poesias em que não aparecia nenhum σ . Nada sabemos das origens históricas destes jogos verbais; foram, contudo, renovados no fim da Antiguidade. Em cada um dos livros da *Iliada* composta por certo Nestor de Laranda, de Lícia (século III), uma das letras do alfabeto era omitida. O egípcio Trifiodoro (século V) compôs uma *Odisséia* sob o mesmo padrão. Teve conseqüências importantes o fato de que Fábio

50. *Modern Philology*, 38, 1941, 333.

Planciades Fulgêncio (século V) empregasse o jogo “lipogramático” (λεπτογράμματος) no seu compêndio de história universal,⁵¹ introduzindo-o assim na tradição do Ocidente latino, onde — num resumo histórico, como o de Fulgêncio — assoma em Pedro Riga (cerca de 1200) e depois na Espanha no século XVII.⁵² Aqui, naturalmente, o jogo é interpretado como sintoma do estilo barroco. Precurar as origens deste último na Grécia arcaica do século VI seria tão absurdo como atribuir àquela época o próprio jogo lipogramático. Trata-se antes de um artifício maneirístico, cuja derivação genealógica se pode acompanhar por mais de dois mil anos. Ocorreria com mais frequência, se não fora tão complicado.

2. O seu reverso é o artifício “pangramático”, que consiste em começar o maior número possível de palavras consecutivas com a mesma letra. É mais fácil e, por isso, mais difundido. Famoso e ainda citado com frequência pelos retóricos e gramáticos da Idade Média é o achado de Ênio:

*O Tite, tute, Tati, tibi tanta, Tyranne, tulisti.*⁵³

Não se trata aqui de aliteração no sentido que habitualmente conhecemos da literatura germânica, mas de uma forma de ornato, bárbara e ingênua, proscrita no tempo de Cícero. No fim da Antiguidade, tornou a encontrar aceitação. Geta, irmão de Caracala, preparava banquetes, nos quais todas as iguarias começavam pela mesma letra (segundo Êlio Esparciano). Os gramáticos romanos do fim da Antiguidade inventaram para a maneira de escrever pangramatical a palavra *παρόμοιον* ⁵⁴ Na Idade Média, o mesmo artifício é virtuosidade muito apreciada.⁵⁵ Huebald a todos superou com a sua écloga sobre a calvície, dirigida a Carlos o Calvo,⁵⁶ de cento e quarenta e seis versos, nos quais cada palavra, em

51. *De actatibus mundi et hominis*. Cf. a prolixa explicação de Fulgêncio, ed. Helm, pág. 130, 20 e segs.

52. Pedro Riga: Gröber, *Grundriss*, II, 1, 394. — F. J. E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry...*, 1927, 303. — Idem, *A History of Secular Latin Poetry...*, 1934, I, 36. — Na Espanha: uma romança sem o aparece no romance picaresco *Estebanillo González*. Outros exemplos da mesma época *apud* Pfandl, *Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, 1929, 363. — Para o conjunto, cf. J. F. Boissonade (1774-1857), *Critique Littéraire sous le Premier Empire*, 1863, I, 370 e segs. e 388.

53. “Ó tirano Tito Tácio, suportaste seguro tantos perigos.” (T. da R.)

54. Mais pormenores em Eduard Wölfflin, *Ausgewählte Schriften*, 1933, 239; W. Heraeus, *Kleine Schriften*, 1937, 251.

55. Aldelmo (Elwald), 488, 4; *Poetac*, III, 644, 997; IV, 610 e 787, 12.

56. *Poetae*, IV, 267 e seg. A palavra *παρόμοιον* foi desfigurada por Huebald em *paranomoeon*. Não considero como tarefa minha apresentar o maior número possível de exemplos medievais; por isso me reporto a *Carm.* Cant. pág. 78, n.º 30. Strecker (como Manício I, 590 e repetidas vezes) fala aqui de “aliteração”, nome que dissimula o efeito do termo gramatical *παρόμοιον* do fim da Antiguidade (Donato, *Carisio*). Na Idade Média o jogo era também prestigiado pela autoridade de Isidoro (*Et.* I, 36, 14). Remeto ainda o leitor a Wilmart, *Rev. Bén.* 49, 1937, 342, n.

honra ao rei, começa por c. A brincadeira logo passou às línguas vulgares, como, por exemplo, ao provençal. No século XV foi tratada pelos *Grands Rhétoriciens* e legada por estes aos poetas do século XVI.⁵⁷ Ainda se mantém o seu prestígio na Espanha do século XVII.⁵⁸

3. A virtuosidade maneirística celebra o seu maior triunfo quando o artifício gramatical se une ao métrico. Remontam a respeitável idade as *poesias figuradas* (τετυπωμένα), isto é, as poesias cuja apresentação gráfica ou tipográfica imita a figura de um objeto: asa, ovo, machado, charamela. Chegaram até nós no *corpus* dos bucólicos gregos e na *Antologia Grega*.⁵⁹ Sob Constantino, Porfírio Optaciano renovou esse artifício em latim. Seguem-no Alcuíno e Rabano Mauro.⁶⁰ O helenismo do século XVI restituiu a estimação a essa sutileza. Mellin de Saint-Gelais (1481 a 1558) fez uma poesia na forma de um par de asas.⁶¹ Na poesia persa há poesias figuradas que imitam, com linhas de versos, troncos e galhos de árvores e pára-sóis com varetas de madeira.⁶² Herança helenística?

4. Ausônio é uma verdadeira mina de artifícios verbais do fim da Antiguidade latina. Denomina-os por um termo que Platão cunhou, de passagem, para designar a retórica sofisticada amaneirada: *logodaedalia* (*Ausonius*, Schenkl pág. 139, 1 e pág. 173, 26). O conceito passou ao vocabulário retórico latino-medieval.⁶³ Uma parte da obra de Ausônio é intitulada *Technopaegnon*. Reúne poesias, nas quais são experimentados recursos variados para empregar palavras monossilábicas no verso.⁶⁴ Uma peça é construída de maneira que cada verso começa e finda por um monossílabo, e a palavra final de cada verso é repetida como palavra inicial do verso seguinte. Outra enumera partes monossilábicas do corpo, uma terceira divindades monossilábicas, uma quarta iguarias monossilábicas; uma quinta resume histórias mitológicas em versos que terminam em monossílabos; numa sexta, cada verso faz uma pergunta, que é respondida por uma palavra final monossilábica. Na última peça (*Gram-*

57. Provençal: Bartsch, *Chrestomathie*, 192, 31 e seg. — H. Guy, *Histoire de la Poésie Française au 16^e siècle*, I, *L'Ecole des Rhétoriciens*, 1910, 92. — Em francês os versos pangramáticos são chamados *vers lettrisés*. Exemplos em Marot: *Triste, transi, tout terni, tout tremblant/Sombre, songeant, sans sûr souteenance...* ("Triste, transido, murcho, tremendo, sombrio, sonhador, sem sustento seguro..." (T. da R.) Baif contra Du Bellay: *Biau Belier bien beslant, bellieur, voir bellime / Des beliers les belieurs qui beslent en la France...*

58. Cf. Gracián, *El Criticón*, edição Romera-Navarro, I, 322, notas 28, 30.

59. Mais pormenores em Christ-Schmid,⁶ II, 1, 124; Kluge em *Münchener Museum*, 4, 1924, 323 e segs.

60. Ebert, II, 32 e 142 e seg., mostra a sucessão.

61. Th. Heinermann, *Lehrbuch der Französischen Literatur des 16. Jhs*, 1942, 11.

62. Paul Horn, *Geschichte der Persischen Literatur*, 1901, 54.

63. Em *Poetae*, IV, 369, 246 *doctiloquus* é explicado por *dedalogus*.

64. Isso também foi imitado na Idade Média, por exemplo, por Raginald de Cantuária (cerca de 1160). Cf. Manitius, III, 843. — Outro exemplo em Werner n.º 216.

maticomastix), Ausônio faz empréstimos a Ênio e a Virgílio (*catalepton*, 2, 4). Os exemplos que lhes toma (*gau* por *gaudium*, *tau* por *taurus*, *min* por *minium* e outros) não são, porém, monossílabos por natureza e, sim, as primeiras sílabas, decepadas artificialmente,⁶⁵ de palavras polissilábicas (como na imprensa alemã de hoje *Lok* por *Lokomotive*). Tornamos a encontrar esse fato nos chamados versos de *cabo roto* (“versos mutilados”: só rimam quando se corta a última sílaba de cada linha), de que há exemplo num poema que Cervantes põe no prefácio do *Don Quixote*, atribuindo-o à bruxa Urganda.⁶⁶

5. Outra degenerescência maneirística do verso consiste em introduzir nele o maior número possível de palavras. Para esse fim, é necessário desprezar o dispensável “e”. Essa acumulação de palavras é chamada, por isso, “assíndeto de encher versos”.⁶⁷ Exemplos de Lucrécio (I, 685 e 744):

Concursus motus ordo positura figurae.

*Aëra solem ignem terras animalia fruges.*⁶⁸

Horácio emprega esses assíndetos na enumeração desdenhosa de toda uma série de objetos, por exemplo: riquezas (*Epi.* II, 2, 180 e seg.):

65. Acrescente-se aqui outro modo de partição de palavras. Quintiliano (X, 1, 29) observara que as necessidades da métrica obrigavam os poetas, às vezes, a alterar certas palavras, alongando-as, contraindo-as ou separando-as. Dera como exemplo clássico (VIII, 6, 6) o verso de Virgílio *Hyperboreo septem subiecta trioni*, (“Debaixo da hiperbórea Ursa menor.” T. da R.) (*Geórg.* III, 381 (Está cortada no exemplo a palavra *septentrioni*, aliás composta de *septem triones*, “sete bois”. (N. da R.) O maneirismo medieval aprouve-se, porém, em excedê-lo. Eugênio de Toledo (*MG Scr. Ant.* 14, 262, n.º 70) escreve dez versos, todos com tmese, e reporta-se, a respeito, a Lucílio. Começa assim:

O JO — versículos nexos quia despicias — ANNES,

Excipe DI — sollers si nosti iungere — VISIS;

Cerne CA — pascentes dumoso in litore — MELOS.

(“O Jo — por desprezares os versinhos conexos — ão / Aceita-os se — esperto se conseguires juntar — parados / e olha os ca — que se apascentam na praia cheia de silvados — melos”. T. da R.) O verso final diz: *Instar Lucili cogor disrumpere versus*. (“Sinto-me forçado a quebrar os versos à maneira de Lucilo.” T. da R.) Mais pormenores em Strecker, *Einführung* 3, 29. Aqui se pode ver — como acima, quando Ausônio se reporta a Ênio — como os maneirismos do fim da Antiguidade latina e da Idade Média procuram legitimar-se pela ligação com o latim antigo. A gramática deve ter representado o papel de intermediário.

66. Mais pormenores sobre esse gênero de versos em Otto Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, 1936, 136 e seg. — Em seu brilhante livro sobre Cervantes (Oxford, 1940, págs. 36 e 45, W. J. Entwistle atribui o fenômeno à gíria dos ladrões de Sevilha. Terá razão?

67. Carl Weyman, *Beiträge zur Geschichte der Christlich-lateinischen Poesie*, 1926, 126; *ibidem*, 51 e seg. e 154, n. 1.

68. “Encontros, movimentos, ordem, posição, figuras..., o ar, o sol, o fogo, as terras, os animais, os produtos da terra.” (T. da R.)

*Gemmas, marmor, ebur, Tyrrhena sigilla, tabellas,
Argentum, vestis Gaetulo murice tinctas...*⁶⁹

ou nas formas de superstição (*Epi.* II, 2, 208 e seg.):

*Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
Nocturnos lemures portentaque Thessala ...*⁷⁰

O uso generaliza-se em Estácio e torna-se excesso em Dracôncio.⁷¹ Na Idade Média é um conhecido recurso estilístico, recomendado pelos retóricos.⁷² Darei apenas um exemplo medieval, de Alano (*SP* II, 473):

*Furta doli metus ira furor fraus impetus error
Tristities hujus hospita regna tenent.*⁷³

Na poesia alemã do século XVII, o artifício é apreciado, especialmente por Gryphius. Ainda se encontra em Broekes:

*Blitz, Donner, Krachen, Prassln, Knallen,
Erschüttern, stossweis fallen,
Gepresst, betäubt von Schlag zu Strahl,
Kam, ward, war alles auf einmal
Gesehn, gehört, gefühlt, geschehn.*⁷⁴

Tomo este exemplo de uma dissertação sobre “A acumulação de palavras no barroco”. A propósito observa o autor: “Semelhante aproveitamento de todas as possibilidades de acumulação numa sentença é peculiar ao barroco”.⁷⁵ Essa é a opinião comum, mas eu ando em outras pegadas...

6. Os versos de Broekes mostram não somente acumulação de palavras, mas também um esquema métrico que o intérprete do barroco alemão não observou. São *versus rapportati*, para empregar a expressão técnica medieval. Uma peça modelar do fim da Antiguidade é o chamado epitáfio sobre Virgílio (*Athologia Latina*, Riese 2, n.º 800):

69. “Jóias, mármore, marfim, estatuetas etruscas, abanicos, prata, vestes tingidas de múrice (búzio) gétulo.” (T. da R.)

70. “Sonhos, temores mágicos, milagres, feitiçarias, lêmures noturnos, monstros tessálios.” (T. da R.)

71. Estácio, *Thebaida*, I, 341; VI, 116; X, 768. — Dracôncio, *De laudibus dei*, I, 5, e segs.; I, 13 e segs. etc.

72. Beda, em Keil, *Grammatici Latini* VII, 244. — Alberico de Montecassino, *Flores Rhetorici*, edição de Inguañez e Willard, 1933, pág. 44, § 4.

73. “Os roubos, as astúcias, o medo, o furor, a fraude, a violência, o erro, a tristeza ocupam-lhe os domínios hospitaleiros.” (T. da R.)

74. “Relâmpagos, trovões, estrondos, estalos e crepitações estremecem, caem, sacodem, esmagam e atordoam; tudo veio e aconteceu e à uma foi visto, ouvido e sentido.” (T. da R.)

75. Hans Pliester, *Die Worthäufung im Barock*, Bonn, 1930, 3.

*Pastor arator eques pavi colui superavi
Capras rus hostes fronde ligone manu.*⁷⁶

Em entrelaçamento simétrico, gramatical, é caracterizada aqui a série *Bucólicas, Geórgicas, Eneida*. A construção normal seria: *pastor pavi capras fronde, arator colui rus ligone, eques superavi hostes manu.*⁷⁷ Assim, três sentenças, de quatro membros de construção gramatical idêntica, são dissolvidas e reconstruídas.

Essa engenhosa invenção deve remontar ao fim da Antiguidade grega. Um *ἀλέσποτον*⁷⁸ da Antologia (IX, 48) põe as metamorfoses de Zeus em relação com as suas aventuras eróticas. Ele transformou-se em cisne, touro, sátiro e ouro por causa de Leda, Europa, Antíope e Dánae:

*Ζεὺς κύκκος, ταῦρος, σάτυρος, χρυσός, εἰ' ἔρως
Ἀήδης, Εὐρώπης, Ἀντιόπης, Δαίης.*⁷⁹

Da Idade Média latina passa o esquema à poesia francesa, espanhola, inglesa e alemã dos séculos XVI e XVII, como se vê das citações em notas.

7. Todo leitor de Calderón sabe de memória o pomposo monólogo da parte inicial de *La vida es sueño*, em que Sigismundo se queixa de sua prisão. O trecho é construído em seis décimas engenhosamente rimadas. A ordem das idéias é a seguinte: 1) Que crime cometi eu em nascer?

76. Literalmente: "Como pastor, lavrador, cavaleiro, apascentei, cultivei, venci cabras, terras, inimigos com folhagem, enxada, mão."

77. "Como pastor, apascentei cabras com folhagem; como lavrador cultivei terras com a enxada; como cavaleiro, venci os inimigos com a mão." (T. da R.)

78. "Trabalho sem dono", isto é "trabalho anônimo." (T. da R.)

79. Paul Dimoff imprimiu este trecho entre as obras de Chénier, sem observá-lo a procedência, ao que parece (*Oeuvres Complètes de André Chénier, publiées d'après les manuscrits*, vol. I, *Bucoliques*, 1931, 35). — Segundo o mesmo esquema é construído o bonito epigrama de Agátias (*AP* VI, 59, 35). — No latim medieval são extraordinariamente freqüentes os *versus rapportati* (também chamados *applicati* ou *singula singulis*): *Faral*, 123, 39 e segs.; 125, 59 e segs.; 127, 89 e segs.; 361, 699 e segs.; *Marbod* em *PL* 171, 1689 D, etc. Cf. Schumann, *Kommentar*, I, pág. 8. — Do latim medieval passa o artifício à Renascença francesa: Bruno Berger, *Diss. Freiburg in Br.* 1930. — Shakespeare tem (*Lucrece*, 615 e seg.): *For princes are the glass, the school, the book / Where sub-jects' eyes do learn, do read, do look.* ("Pois são príncipes o espelho e a escola, o livro, nos quais os olhos dos súditos aprendem, lêem, olham." T. da R.) e (*Hamlet*, 3, 1, 159):

The courtier's, soldier's, scholar's eye, tongue, sword. ("O olho, a língua, a espada do cortesão, do soldado, do estudioso." (Trad. da Revisão) Milton (*Paradise Lost*, VII, 502 e seg.): ... *Aire, Water, Earth / By Fowl, Fish, Beast, was flown, was swim, was walkt.* "No ar, na água, na terra aves, peixes, animais voavam, nadavam, andavam." (T. da R.) Um exemplo espanhol (Lope de Vega em Menéndez y Pelayo, *Las Cien Mejores Poetas* pág. 106): *Cuando a las manos vengo / Con el muchacho ciego, / Haciendo rostro embisto, / Venzo, triunfo y resisto / La flecha, el arco, la ponzoña, el fuego...* No "barroco" alemão também se encontra o artifício: ver o exemplo acima, de Broekes. — Segundo Joh. Bolte, também ocorrem *versus rapportati* na Índia antiga (*Herrigs Archiv*, 112, 1904, 265 e segs. e 159, 1931, 11 e segs.).

2) Por que as demais criaturas não são castigadas pelo crime de nascer?
 3) A ave nasce e goza liberdade. 4) O mesmo acontece à fera. 5) O mesmo ao peixe. 6) O mesmo ao regato. 7) Que direito rouba ao homem a dádiva que Deus outorgou a essas criaturas — o regato, o peixe, a fera, a ave: a liberdade? Eis o original (*apud* M. Aguilar ed., Madrid, 1941.)⁸⁰

*Apurar, cielos, pretendo,
 Ya que me tratáis así,
 qué delito cometi
 contra vosotros naciendo:
 aunque si nací, ya entiendo*

*qué delito he cometido:
 bastante causa ha temido
 vuestra justicia y rigor,
 pues el delito mayor
 del hombre es haber nacido.*

*Sólo quisiera saber,
 para apurar mis desvelos
 (desejando a una parte, cielos,
 el delito del nacer),
 qué más os pude ofender,
 para castigarme más?
 No nacieron los demás?
 Pues se los demás nacieron,
 que privilegios tuvieron
 que yo no gocé jamás?*

*Nace el ave, y con las galas
 que la dan belleza suma
 apenas es flor de pluma,
 o ramillete con alas,
 cuando las etéreas salas
 corta con velocidad,
 negándose a la piedad
 del nido que deja en calma;
 y teniendo yo más alma,
 tengo menos libertad?*

*Nace el bruto y con la piel
 que dibujan manchas bellas,
 apenas signo es de estrellas
 (gracias al docto pincel),
 cuando atrevido y cruel,
 la humana necesidad*

80. No original vem a tradução alemã de Max Kommerell. (N. do T.)

*le enseña a tener crueldad,
monstruo de su laberinto:
y yo con mejor instinto
tengo menos libertad?*

*Nace el pez, que no respira,
aborto de ovas y lamas,
y apenas bajel de escamas
sobre las ondas se mira,
cuando a todas partes gira,
midiendo la inmensidad
de tanta capacidad
como le da el centro frío:
y yo com más albedrío
tengo menos libertad?*

*Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra.
cuando música celebra
de las flores la piedad,
que le da la majestad
del campo abierto a su huída:
y teniendo yo más vida
tengo menos libertad?*

*En llegando a esta pasión,
un volcán, un Etna hecho,
quisiera arrancar del pecho
pedazos del corazón:
qué ley, justicia o razón
negar a los hombres sabe
privilegio tan suave,
excepcion tan principal,
que Dios le ha dado a un cristal,
a un pez, a un bruto y a un ave?*

Os últimos seis versos da última décima representam uma breve recapitulação, que dá a soma do paralelismo de exemplos das estrofes anteriores — ave, fera, peixe, regato. Esse esquema de composição é freqüentíssimo em Calderón; denomino-o *esquema de adição*. É bem comum na florescência espanhola.⁸¹ Encontra-se também no *Cinquecento* italiano, por exemplo em Pânfilo Sasso († 1527):

81. Cf. ainda, por exemplo, Antônio Mira de Amescua em Menéndez y Pelayo, *Las Cien Mejores Poemas*, 150.

*Col tempo el villanel al giogo mena
El tòr sì fiero e sì crudo animale;
Col tempo el falcon si usa a menar l'ale
E ritornar a te chiamato a pena.*

*Col tempo si domestica in catena
El bizzarro orso, e'l feroce cinghiale;
Col tempo l'acqua, che è sì molle e frale,
Rompe el dur sasso, come el fosse arena.*

*Col tempo ogni robusto arbor cade;
Col tempo ogni alto monte si fa basso,
Ed io col tempo non posso a pietade*

*Mover un cor d'ogni doicezza casso;
Onde avanza di orglio e crudeltade
Orso, toro, leon, falcone e sasso.⁸²*

Este sonêto foi imitado por Lope de Vega.⁸³ O esquema de adição aproxima-se da seriação de exemplos (Priamel),⁸⁴ mas difere da mesma por faltar a esta a conclusão final. Pesquisando a origem do esquema de adição, encontramos a poesia de Tiberiano, de que já nos ocupamos sob outro aspecto (acima, pág. 203 e seg.). A analogia da estrutura é evidente. Mas, infelizmente, a filologia clássica não nos dá nenhuma informação.⁸⁵ Foi o esquema de adição conhecido nos mil e duzentos anos decorridos entre Tiberiano e Pânfilo Sasso? A propósito, só posso dar um único exemplo. Walaffrid Strabo, em sua poesia *De Carnis Petulantia* (*Poetae*, II, 360) cita como exemplos da inclinação ao pecado:

- 1.ª estrofe: *uma bola numa planície inclinada.*
- 2.ª " *uma pena ao vento.*
- 3.ª " *um navio sobre as ondas.*
- 4.ª " *um fogo no campo.*

82. "Com o tempo o camponês submete ao jugo o touro, esse animal tão feroz e cruel; com o tempo, o falcão acostuma-se a agitar as asas e a voltar ao dono chamado a castigo; com o tempo, amansa-se e acorrenta-se o urso extravagante e o feroz javali; com o tempo, a água, tão mole e fraca, rompe o rochedo duro como se fosse areia. Com o tempo cai toda árvore robusta; com o tempo abaixa-se todo monte alto; só eu não posso, com o tempo, levar à compaixão um coração vazio de toda doçura; ele supera, pois, em orgulho e crueldade, ao urso, ao touro, ao leão, ao falcão e ao rochedo." (T. da R.)

83. Ernst Brockhaus em *Herrings Archiv*, 171, 1937, 200. No mesmo, 197, e segs. encontra-se outra poesia "priamel" sobre o mesmo "topos", que remonta a Ovídio. Cf. Maximiano, I, 169 e segs.

84. Walter Kröhling: *Die Priamel (Beispielreihe) als Stilmittel in der griechisch-römischen Dichtung*. Greifswald, 1935.

85. Cp. o artigo *Tiberianus* de Fr. Lenz em *RE*, 2. Reihe, Halbband XI, 1936, 766 e segs.

- 5.^a " um animal selvagem, uma ave.
6.^a " um potro.
7.^a " um rio caudaloso.

A oitava estrofe resume então:

*Haec carnem, stolidissime,
Nostram respiciunt, homo,
Consuctam male vivere:
Puppis, pluma, focus, sphaera,
Pullus, plumen, avis, fera,
Haec attende sagaciter.⁸⁶*

Já conhecíamos Walaffrid Strabo (acima, pág. 100) como hábil imitador de *adynata* de Virgílio. Não se pode supor que êle próprio tenha inventado o esquema de adição; seria incompatível com o estilo imitativo do humanismo carolíngio. Certamente houve outros, além de Tiberiano; talvez se perdessem. Teve ele sucessores medievais? Há elos intermediários entre Walaffrid e Pânfilo Sasso? No estado atual de nossos conhecimentos a questão não pode ser resolvida.

4. RECAPITULAÇÃO

Onde chegamos? Que resultados podemos fixar?

Estudamos sete espécies principais do maneirismo formal, seguindo, aliás, o fio condutor da cronologia: a maneira lipogramática remonta ao século VI, a pangramática ao III a. C; ao mesmo momento histórico (começo do período alexandrino), parece pertencerem as primeiras poesias figuradas. Com as *logodaedalia* de Ausônio, chegamos ao IV século da época imperial. Segue-se no século V, sob o domínio dos vândalos na África, o emprego sistemático do "assíndeto de encher versos" por Draconcio. São do fim da época imperial os *versus rapportati*, cujo aparecimento não se pode datar com precisão (Agátias pertence ao século VI). Tiberiano, o representante do esquema de adição na fase final da Antiguidade, era contemporâneo de Constantino.

A experiência isolada de Lasos merece atenção como sintoma de um maneirismo pré-clássico, arcaico. Se o deixarmos de lado, agrupam-se os outros fatos em duas épocas: a fase alexandrina e a fase final do Império. Entre ambas, situa-se o classicismo romano. Todos os fatos discutidos continuam na Idade Média latina. Há um maneirismo latino medieval. Karl Strecker diz a respeito: "O aprendizado da língua na escola levou, por si mesmo, a que o formal fosse particularmente acentuado. Essa pre-

86. "Esses exemplos, ó homem estultíssimo, dizem respeito à nossa carne habituada a viver mal; o navio, a pena, o fogo, a bola, o potro, o rio, a ave, a fera, eis a que deves prestar uma atenção sagaz." (T. da R.)

dileção pela forma, e, freqüentemente, pode-se dizer, pelo fútil, é característica e deve ser estudada, para uma boa compreensão da Idade Média”.⁸⁷ O maneirismo do latim medieval passa, depois, às literaturas em língua romance e nelas pode ser acompanhado através de todos os séculos, não o estorvando nem a Renascença nem o classicismo. Acabou de bruxulear no século XVII. Onde mais firmemente se enraizou foi no solo espanhol, o que se explica pela citada característica (pág. 276) do *siglo de oro*. Separar o maneirismo do século XVII de sua pré-história de dois mil anos e, ao contrário, atribuir todos os testemunhos como produtos espontâneos ao barroco (espanhol ou alemão), só é possível por ignorância ou sistematismo de pseudo-história da arte. Ambas as coisas costumam fortalecer-se mutuamente.

Fui o mais breve possível na caracterização dos elementos da forma maneirística: em parte intencionalmente, em parte por necessidade. Intencionalmente para evitar acúmulo de bagatelas e dar uma visão de conjunto inteligível. Por necessidade, porque não há ou não são utilizáveis trabalhos preparatórios e monografias. À ciência da literatura falta até agora perspectiva européia, tanto no tempo como no espaço. Por isso foram escolhidos intencionalmente fenômenos de natureza tão concreta e de genealogia tão evidente, que resistem a todas as sutilezas da história intelectual. Formam uma fileira uniforme que, com as nossas observações posteriores, aparecerá cada vez com maior clareza.

5. EPIGRAMA E ESTILO EPIGRAMÁTICO

O maneirismo da forma costuma estar irmanado com o do pensamento. Nenhuma forma poética favorece tanto o jogo de pensamentos picantes e surpreendentes quanto o epigrama, que por isso nos séculos XVII e XVIII na Alemanha se chamou *Sinngedicht*. Este desenvolvimento do epigrama deu-se necessariamente, uma vez que o gênero se desligara do seu destino original (inscrições mortuárias, oferendas, etc.). O epigrama tornou-se receptáculo de um pensamento engenhoso ou profundo, bem compatível com a poesia genuína. Disso temos um exemplo muito gracioso no epigrama a Agatão, atribuído a Platão (A. P. v. 78):

Τὴν ψυχὴν, Ἀγάθωνα φιλῶν, ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον.
Ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὥς διαβησομένη.⁸⁸

87. *Einführung*, 3, 27.

88. “Quando beijei Agatão, tinha a alma nos lábios; coitada, aprontava-se a passar (para o corpo dele).” (T. da R.)

Um humanista inglês contemporâneo, Stephen Gaselee,⁸⁹ por longos anos secretário do *Foreign Office*, acompanhou, na literatura universal, a repercussão e a cópia desse pensamento.⁹⁰ Encontrou-o na lamentação de Adônis de Bión (verso 45 e seg.), em Meléagro (*A. P. V.* 171), em Favorino de Arles (primeira metade do século II d. C.), no romance erótico de Aquiles Tácio (século IV d. C.), em Aristaineto. Dentre os romanos ele cita Petrónio (c. 79 e c. 132) e Gélio (*XIX*, 11). Seguem-se, na Itália, Policiano e Pontano com versos latinos; na Inglaterra, Marlowe (*Dr. Faustus*, cena 14.^a), Herrick (o epigrama *Love Palpable*) e Donne (ed. Grierson, 1912, I, 180, 1).

O gracioso jogo de sentido, com justiça ou sem ela, atribuído tradicionalmente a Platão, está aqui como exemplo de um pensamento espiritualoso, todo indene de maneirismo. Não importa verificar quando e como o jogo de sentido epigramático degenerou em subtileza maneirística. Um exemplo bem característico poderá elucidar o estágio final; escolho-o deliberadamente, porque contribuiu de algum modo para a teoria maneirística do século XVII.

Na *Anthologia Latina* (Riese 2, n.º 709) lê-se sob o título *De puero glacie perempto*:

*Thrax puer adstricto glacie cum luderet Hebro,
Frigore frenatas pondere rupit aquas,
Cumque imae partes fundo raperentur ob imo,
Abscidiit a iugulo lubrica testa caput.
Quod mox inventum mater dum conderet igni,
"Hoc peperit flammis, cetera" dixit "aquis.
Me miseram! plus amnis habet solumque reliquit,
Quo nati mater nosceret interitum."*⁹¹

Que história lamentável e que mãe desnaturadamente espiritualosa! Nos manuscritos o epigrama é atribuído a Júlio César, ao imperador Augusto ou a Germânico. É, porém, carolíngio e encontra-se em Paulo Diácono (*Poetae*, I, 50), no fim de um poema em que ele comunica que esqueceu o seu grego e só se recorda deste pequeno trecho, que aprendera como menino na escola. O original grego foi-nos conservado em duas versões (*A. P. VII*, 542 e *IX*, 56). Recorda, na sua monstruosidade, os casos

89. († 1943). Necrológio em Harold Nicolson, *Am Bande vermerkt. Gesammelte Aufsätze* 1941-1944, Bonn, 1947, 245 e segs. — Devemos a Gaselee duas antologias de latim medieval: *An Anthology of Medieval Latin*, London, 1925, e *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford, 1928.

90. *The Soul in the Kiss* em *The Criterion*, II, 349 e segs. (Abril de 1924)

91. "Quando brincava no Hebro gelado, um menino da Trácia quebrou com o seu peso a água endurecida pelo frio, e quando os seus membros inferiores foram arrastados para o fundo, um escorregadio bloco de gelo lhe separou a cabeça do pescoço. Pouco depois a mãe achou a cabeça, incinerou-a e exclamou: "Infeliz que sou! O rio possui a maior parte e só me deixou isto, para que eu soubesse da morte de meu filho!" (T. da R.)

judiciais fictícios das escolas de oradores da época imperial. Voltaremos ainda à estranha produção.

6. BALTASAR GRACIÁN

Denominamos o maneirismo estilo epigramático (*Pointenstil*) e nisso nos conformamos com o uso lingüístico de Boileau (*Art poétique*, II, 105 e segs.):

*Jadis de nos auteurs les pointes ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées.
Le vulgaire, ébloui de leur faux agrément,
À ce nouvel appas courut avidement.
La faveur du public excitant leur audace,
Leur nombre impétueux inonda le Parnasse.
Le madrigal d'abord en fut enveloppé;
Le sonnet orgueilleux lui-même en fut frappé;
La tragédie en fit ses plus chères délices;
L'épique en orna ses douloureux caprices;
Un héros sur la scène eut soin de s'en parer,
Et sans pointe un amant n'osa plus soupirer ...
La prose la reçut aussi bien que les vers;
L'avocat au Palais en hérissa son style,
Et le docteur en chaire en sema l'Évangile.*

A palavra *pointe* é o equivalente francês de dicção “aguda”, que entre os romanos é denominada *acutus* e *acumen*.⁹² Nem o latim, nem o francês podiam derivar de *acutus* um substantivo abstrato, o que, porém, podiam fazer as línguas italiana e espanhola. Em 1639 apareceu em Gênova o livro de Matteo Peregrini *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, rivezze, e concetti volgarmente si appellano... trattato*; em 1642 o de Baltasar Gracián *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza*.⁹³ A segunda edição, de 1649, é intitulada: *Agudeza y Arte de Ingenio en que se explican todos los modos y diferencias de Conceptos*. Em Matteo Peregrini, como em Gracián, a forma de expressão “aguda” ou “sutil” é explicada pelo termo *concetto* (em espanhol *concepto* e *conceto*, em inglês *conceit*).⁹⁴ Temos, pois, de

92. Cícero (*Brutus*, 27, 104): *orationes nondum satis splendidae verbis, sed acutas, prudentiacque plenissimas*. — Com frequência Cícero usa *acumen* e *prudentia* como conceitos muito afins. Ambas pertencem ao domínio da *inventio* (*Brutus*, 62, 221).

93. A influência de Peregrini, às vezes apontada em Gracián, é refutada convincentemente por E. Sarmiento (*Hispanic Review* 3, 1935, 23 e segs.).

94. L. P. Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultiste en Espagne*, parece considerar a obra *Del Concepto Poetico* de Camilo Peregrino (composta em 1598 e impressa em 1898) como o primeiro tratado conceitista da Itália. Mas em 1562 apareceram em Veneza, em nova edição melhorada, os *Concetti Divinissimi di Girolamo Garimberto*. No prefácio se define *concetto* como *l'acutezza d'un bel detto*. A coleção só contém prosa.

elucidar três conceitos afins (*agudeza, ingenio, concepto*). A questão complica-se ainda pelo fato de que na Espanha, além do conceitismo, floresce o cultismo, tendência estilística representada por Gôngora.⁹⁵ Muitas vezes se tentou separar cultismo e conceitismo mas essas tentativas não podem ser levadas a cabo⁹⁶. A expressão bem cuidada é condição da eficácia de idéias engenhosas. Nesse sentido recomendou Gracián (*Agudeza, Discurso ao leitor*)⁹⁷ a agudeza de espírito como meio *para exprimir cultamente sus conceptos*.⁹⁸

Sobre o conceitismo, o cultismo e matérias afins, há valiosas pesquisas eruditas. Mas são insatisfatórias por deixarem de estudar as relações do maneirismo espanhol com a tradição latina. Interpretam-se quase sempre as suas diferentes formas como produtos da Renascença, do italianismo ou do barroco, isto é, são retiradas dos mesmos esconderijos em que haviam sido metidos. Com isso nada se explica. Quem observa as coisas do ponto de vista francês, vê no cultismo e no conceitismo duas “perigosas” doenças do espírito espanhol, e, a título de explicação, alega a circunstância de que a Espanha, por sua infelicidade, nunca “teve mestres-escola tão rigorosos como Malherbe, Vaugelas e a Academia”.⁹⁹ É evi-

95. Parece que até agora não se tem atentado que *culto* é um latinismo. Quintiliano (VIII, 3, 61) diz de *ornatus* (ornato da oração): *eius primi gradus sunt in eo quod velis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum*. (“Seus primeiros degraus estão no que o autor deseja, ao conceber e ao exprimir, e o terceiro naquilo que pode tornar isso mais elegante, e que pode ser chamado, com termo apropriado, de “culto”. T. da R.) A palavra significa “expresso elegantemente”. Ovídio (*Ars*, III, 341) chama suas poesias *culta carmina*. Duas vezes (*Am* I, 15, 28 e III, 9, 66) chama ele Tibulo de *cultus*. Marcial (I, 25, 1 e seg.) persuade a um autor que pode publicar seus trabalhos: *et cultum docto pectore profer opus*, (e tira do peito douto a tua obra culta.” T. da R.) A filologia “moderna” não pode cumprir a sua missão, se julga poder ignorar aquela literatura que era familiar aos autores modernos até ao século XVIII, assim a Montesquieu e Diderot. Ver adiante Excursos XXIV e XXV.

96. A tentativa de apresentar o cultismo e o conceitismo como antinômicos e de subordinar essa perspectiva remonta a Menéndez Palayo (*Historia de las Ideas estéticas en España*, 2, III, 526. — Mérimée-Morley, *A History of Spanish Literature*, N. Y., 1930, declara à página 233: *Conceptism is to thought what cultism is to word. But one of these defects does not necessarily exclude the other. On the contrary, they are mutually attractive and are often found together*. (“O conceitismo é, para a idéia, o que o cultismo é para a palavra. Mas um desses defeitos não exclui necessariamente o outro. Pelo contrário, atraem-se reciprocamente e encontram-se muitas vezes juntos.” T. da R.) Aí mesmo se reconhece “que Gôngora já era conceitista”.

97. Cito Gracián — com exceção do *Criticón*, que utilizo na edição crítica comentada de H. Romera-Navarro (Filadélfia e Londres, 1938 e seg.) — na única edição moderna completa: *Baltasar Gracián, Obras completas. Introducción, recopilación y notas de E. Correa Calderón*. Madrid, Aguilar, 1944. Na reimpressão da *Agudeza*, aparecida em 1942 pela *Colección Austral* (Espana-Calpe), falta o discurso *Al lector*. Em ambas as edições, infelizmente, as citações latinas são muitas vezes deformadas.

98. Para Gracián, *agudeza* e *cultura* são dois lados do *optimum* estilístico (*Agudeza, Disc.* 61; *Obras*, pág. 282, a).

99. Mérimée-Morley, 232. O conceitismo é *the constitutional vice of Spain*, 233. — Pfandl naturalmente censura Gracián, porque nele aparece a “combinação eclética” de *cultismo* e *conceptismo* “em vez de clara distinção no sentido da moderna pesquisa histórico-literária” (552). — Infelizmente — acrescentamos nós — Gôngora não podia ter conhecido esses “claros” resultados.

dente que tais censuras preceptorais falham ante a tarefa do conhecimento histórico, bem como da apreciação histórica. Volvemos aqui a observar que o sistematismo do classicismo normal francês, trezentos anos depois de Vaugelas (as suas *Remarques sur la Langue Française* aparecem em 1647), ainda causa danos à ciência; a fortuna de Gracián até hoje lhe sofre as conseqüências.¹⁰⁰ Pois é possível que não exista um guia da literatura espanhola, sem o preconceito dos antolhos franceses e em que a erudição e o amor à Espanha sejam igualmente indiscutidos? Sim! Há Ludwig Pfandl.¹⁰¹ Ele mostra simpática compreensão do “sentimento barroco” espanhol, mas não auxilia a compreensão histórica, pois explica o “barroco espanhol”... por sua própria essência.¹⁰²

O termo de Gracián — *arte de ingenio* — fornece o ponto de partida para uma compreensão histórica. Precisamos retroceder à retórica clássica. Quintiliano (X, 1, 88) censura o maneirismo retórico de Ovídio com as palavras: *nimum amator ingenii sui laudandus tamen in partibus*.¹⁰³ Como os mais valiosos dotes do orador, que aliás não são imitáveis, Quintiliano indica o engenho, a invenção, a força e a facilidade: *ingenium, inventio, vis, facilitas* (X, 2, 12). O *ingenium* pertence também ao domínio da *inventio*. Mas o dom da engenhosa invenção degenera em defeito, se não estiver unido ao discernimento. O *ingenium* e o *judicium* podem, pois, entrar em contradição.¹⁰⁴

Quintiliano tentou sistematizar e recomendar as normas do classicismo ciceroniano no tempo dos Flavianos, quer dizer, numa época que já criara a poesia maneirística de um Lucano, de um Estácio, de um Marcial, mas também a prosa não clássica, como a de Petrônio, de Sêneca e

100. Cf. a crítica de Sarmiento a Croce e a Coster no artigo citado acima, pág. 304, nota 93.

101. Acima, pág. 293, nota 52.

102. O barroco espanhol “é o tempo em que a psique espanhola em certa exaltação encontra suas próprias contradições, porque...” (pág. 217). De onde conhece Pfandl a psique espanhola e suas contradições? Da literatura... A interpretação de uma literatura nacional por uma psicologia nacional hipostática é muito apreciada na França, na Alemanha e na Espanha, mas tem valor científico mínimo. Para Pfandl a “idéia de simbolização” (?) é o “próprio substrato do *cultismo*” (233). O *conceptismo* é a “superelevação barroca do indivíduo”. (243), etc.

103. “Amador excessivo do próprio engenho, mas louvável em certas partes.” (T. da R.)

104. VIII, 3, 56: *κακόζηλον, id est mala adfectatio, per omne dicendi genus peccat. Nam et tumida et pusilla et praedulcia et abundantia et arcessita et exultantia sub idem nomen cadunt. Denique κακόζηλον vocatur, quidquid est ultra virtutem. quotiens ingenium iudicio caret et specie boni fallitur, omnium in eloquentia vitorum pessimum.* (“κακόζηλον, isto é “na afetação” peca sobre qualquer forma de discurso. Pois as expressões túmidas, e mesquinhas, e afetadas, e redundantes e rebuscadas e extravagantes caem sob o mesmo nome. Numa palavra, chama-se *κακόζηλον* tudo aquilo que passa da medida, cada vez que o espírito carece de juízo e se deixa enganar pela aparência do bem, o que é o pior de todos os defeitos na eloquência.” (Trad. da Revisão).)

de Tácito. Quintiliano, de acôrdo com o gosto orientado pelos tipos modelares e pedagógicos, era estranho às forças literárias impulsoras de seu tempo. Ele podia influenciar tão pouco a produção quanto o fez a *Poética* de Horácio. O maneirismo latino do fim da Antiguidade e da Idade Média havia de enfraquecer ainda mais o seu efeito, sobretudo numa terra como a Espanha, que conservara a tradição medieval em ininterrupto vigor.¹⁰⁵ Considere-se também, aqui, que, ao lado de Quintiliano, Marciano Capella foi o mestre do Ocidente latino. Ele atingiu o seu tom mais elevado na passagem em que introduz a matrona Retórica na assembléia dos deuses e descreve o efeito de seu discurso: *hac vero loquente qui vultus vocisve sonus quantaque excellentia celsitudoque sermonis! audire operae pretium etiam superis fuit tantae inventionis ingenium, tam facundae ubertatis eloquium, tam capacis memoriae recordationisque thesaurum. Qualis disponendi ordo, quam pronuntiandi congruens modulatio, qui gestus in motu, quae profunditas in conceptu*¹⁰⁶ (Dick, 212, 8 e segs.)! Nessas sentenças, procurou o autor reunir os aspectos mais brilhantes da retórica e podemos estar certos de que a posteridade assim o compreendeu.¹⁰⁷ Aqui se vê a essência da *inventio* no *ingenium*. De *iudicium* já não se houve falar. Em vez dele entra, decisivo e terminante, o conceito da “profunda concepção ideológica”, que nenhuma função tem na sistemática de Quintiliano. Parece ser apenas outra locução para exprimir *inventionis ingenium* e, assim, teríamos achado aqui igualmente dois conceitos fundamentais do maneirismo espanhol.¹⁰⁸ Com esse significado a palavra *conceptus* é estranha à latinidade clássica (que usa para isso *conceptio*), mas foi admitida pela filosofia medieval com o sentido de “conceito”.

Como determinar a relação de *ingenium* e *iudicium*? Esta questão é discutida pelos teóricos espanhóis no século XVI. Juan de Valdés ensina que o discernimento deve, entre os achados do *invenium*, escolher e ordenar o melhor. O “achado” (*Findung*) e a “ordenação” (*disposición, ordenación*) são as duas partes principais da retórica. Aquele corresponde ao *ingenio* e esta ao *juicio*.¹⁰⁹ Essa é a linguagem de que parte também

105. Góngora também se liga à poesia em língua vulgar da Idade Média espanhola. Cf. Dâmaso Alonso. *La lengua poética de Góngora*, I, 1935, 69 e segs.

106. “Mas quando ela se pôs a falar, que expressão no rosto, que tom na vcz, que excelência e altura no discurso! Valia a pena mesmo para os habitantes do céu ouvir engenho tão inventivo, eloquência tão facunda e abundante, o tesouro de reminiscências de uma memória tão ampla. Quanta ordem na disposição, quanta e quão harmoniosa modulação na pronúncia, que movimento nos gestos, que profundidade de conceitos!” (T. da R.)

107. Gracián usa a expressão *profundidad de concepto* em sua *Agudeza, Discurso 45, Obras 228 b*.

108. Cf. Dante *VE*, II, 1, 8: *optime conceptiones non possunt esse nisi ubi scientia et ingenium est*. (“Só pode haver conceitos ótimos onde existem ciência e engenho.” T. da R.) — *Conceptus*: *VE* I, 2, 3.

109. Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Montesinos, pág. 165.

Gracián. Admira que até agora isso tenha sido passado por alto! Pois o discurso ao leitor, na *Agudeza*, assim começa: “Destinei alguns de meus trabalhos e, há pouco ainda, a *Arte de Prudência*¹¹⁰ ao discernimento; dedico este ao *ingenium*”. Para os conhecedores da retórica romana esta frase era transparente.¹¹¹ Não parece sê-lo para os hispanistas de hoje.¹¹²

Mas a originalidade de Gracián consiste precisamente em que foi ele o primeiro e único a declarar insuficiente o sistema da retórica antiga e a completá-lo com uma nova disciplina, para a qual reclama desenvolvimento sistemático.¹¹³ No começo da *Agudeza* (*Disc. I, Obras* pág. 60) explica: “na verdade os antigos estabeleceram as regras do silogismo e definiram as figuras de dieção segundo as regras da arte.¹¹⁴ Quanto à “agudeza”, porém, nada fizeram de correspondente. Abandonaram-na à força do *ingenium* e contentaram-se em admirá-la. Notável exemplo disso temos no “imperial epigrama do príncipe de todos os heróis, Júlio César, que queria ganhar todas as formas de glória”.¹¹⁵ Segue-se o epigrama medieval, de que falamos acima, à página 303. Se um silogismo se constrói

110. Subtítulo do *Oráculo manual*. — Entre os trabalhos sobre o discernimento está também *El discreto*. “Procurou-se interpretar de maneiras as mais diversas a palavra *discreto*” observa Pfandl (549), que a traduz com acerto por *gescheit* (derivado de *Scheiden*, como *discreto* de *discernere*). O conceito de *vir discretus* é medieval. Em Werner, n.ºs 235 e 236, encontra-se uma característica métrica do *vir prudens* e do *vir discretus*.

111. Em outra passagem, assim define Gracián a diferença entre os dois conceitos: *No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura* (*Agudeza, Discurso 2; Obras*, 63 b.). — A proporção de *ingenium* e *iudicium* determina o valor apreciativo de Gracián. Cícero *tiene también eminente lugar entre los ingeniosos y agudos, aunque como orador se templaba y como filósofo ejercitaba más el juicio que el ingenio* (*Ib. Disc. 61, Obras*, 281 a). Luciano foi *varón de sublime ingenio, pero acre, y con demasia juicioso* (*Ib. Disc. 23, Obras*, 146 a). — Traiano Boccalini (1556-1613) sabia reunir lo *juicioso y lo ingenioso* (*Disc. 16, Obras*, 121 a).

112. Pfandl, 236 e seg.: “Na Antiguidade o ideal da coletividade é o sábio, na Idade Média o santo, no princípio da Renascença o erudito, no fim da Renascença o perfeito cortesão, mas da Espanha provém o ideal barroco do “ingenium”... O nome coletivo do traço característico do homem barroco espanhol é a palavra *ingenio* e na verdade ela designa não somente um estado espiritual como também uma determinada espécie de indivíduos...” Isso também nada mais é do que um latinismo! Sêneca fala de *Romana ingenia*, “talentos romanos”; Suetônio louva Augusto: *ingenia saeculi sui omnibus modis fovit*, (“Favoreceu de todas as maneiras os talentos de sua época.” (T. da R.) Plínio o Moço: *sum ex iis, qui mirer antiquos: non tamen, ut quidam, temporum nostrorum ingenia despicio*. (“Sou homem que admiro os antigos mas não desdenho os engenhos de nossos tempos, como fazem alguns.” T. da R.) E assim por diante.

113. Mas é incompreensível, e induz a erro, dizer-se que a *agudeza* “não é mais do que uma teoria de tropos e figuras urdida até em suas mais finas ramificações”. (Pfandl, 551).

114. *Hallaron los antiguos método al silogismo, arte al tropo*. Cassiodoro (acima, pág. 43) também paralelizou silogismos e tropos.

115. As do *Herói*, do *Discreto* e da *Agudeza*.

segundo regras, também deve ser possível submeter a regras o conceito.¹¹⁶ As figuras retóricas são apenas matéria e fundamento do sistema da *agudeza* (*Disc.* 20, *Obras* 133 b). Os antigos deixaram, pois, aos modernos um problema essencial da teoria da literatura. “O conhecimento erudito das coisas modernas costuma ser mais picante e encontrar maior interêsse que as antigas. Os ditos e feitos dos antigos estão muito gastos; os modernos cativam pelo que têm de novo; a sua viveza duplica-se pela sua curiosidade” (*Disc.* 58, *Obras* 269). “É uma grande felicidade conhecer os primeiros autores de cada classe, e especialmente os modernos, que ainda não foram expurgados pelo tempo, nem passaram pela censura de um judicioso Quintiliano. Ele não poupa sequer a um Sêneca, que, além do mais, era seu compatriota.”¹¹⁷ A situação histórica e estética de Gracián em face dos antigos e modernos nada tem a ver com a *Querelle des Anciens et des Modernes*, dos francezes. Esta só possui uma analogia real: a dos “modernos” de 1170. Então nasceu a *poetria nova*. Gracián também extrai do sentimento do estilo de seu tempo uma nova teoria. Não é, porém, uma Poética como de tempos em tempos se costuma ensinar.¹¹⁸ O conceito “é um ato da inteligência que expressa a correspondência entre dois objetos”. (*Disc.* 2, *Obras* 64). Vale para a poesia e para a prosa¹¹⁹ e é utilizável em todos os gêneros e estilos de ambas as formas da arte. “O que convém a um epigrama não serve para um sermão.” A história reclama pensamentos outros que não os da poesia, a carta outros que não os do discurso (*Disc.* 60, *Obras* 275 e seg.). Mas cada forma literária e cada especialidade pode usar o ornato do conceito. “O orador apreciará o substancioso conceito de Ambrósio, o humanista o mordaz de Marcial. Aqui achará o filósofo a judiciosa expressão de Sêneca, o historiador a malícia de Tácito, o orador a sutileza de Plínio, e o poeta o brilho de Ausônio... Tomo os exemplos na língua em que os achei; pois se os latinos celebram o excelente Floro, louvam os italianos o admirável Tasso, os espanhóis o polido Gôngora e os portugueses o terno Camões... Prefiro os espanhóis porque neles predomina a agudeza, como a erudição nos francezes, a eloquência nos italianos e a invenção nos gregos” (*Discurso ao Leitor*, *Obras* 59 e seg.).

Quem introduz na teoria estética um novo conceito fundamental, deve ilustrá-lo com exemplos típicos. Gracián traça um cânon ideal de mestres do *concepto*, com diversas variantes. A do prefácio, pela sua seleção ponderada, logo se impõe à consideração (Ambrósio, Marcial, Sêneca,

116. *Disc.* 1, *Obras*, 61 a.

117. *Disc.* 63, *Obras* 290 a, onde a sentença está deturpada por um erro tipográfico. Leia-se: *Quintiliano en cl...* — Quintiliano, X, 1, 125, sobre Sêneca.

118. Pfandl, 551.

119. *Esta urgencia de lo conceptuoso es igual a la prosa y al verso* (*Disc.* I, *Obras* 62 a).

Tácito, Plínio,¹²⁰ Ausônio, Floro, Tasso, Gôngora, Camões). Outra lista: Agostinho, Ambrósio, Marcial, Horácio (*Disc. I, Obras 62 a*). Ambos esses grupos figuram no começo da obra, como indicações iniciais. Corresponde-lhes um resumo da conclusão da obra: Tácito, Veleio Patérculo, Floro, Valério Máximo, Plínio, Apuleio, Marcial (*Disc. 60, Obras 274 b*). No cânon (do contrário, nenhum haveria) predominam absolutamente, como se vê, os autores antigos. Mas, pergunta-se, na base de que “experiência” literária e predileção se elaborou esse cânon? A resposta é clara: Marcial e Gôngora. Marcial não somente era espanhol, mas aragonês, logo, um compatriota próximo de Gracián. É o autor mais citado, o “primogênito da agudeza” (*Disc. 5, Obras 78 b*). Gôngora, porém, é chamado “o cisne, a águia, a fênix da beleza do som, da agudeza e da máxima elevação” (*Disc. 3, Obras 67 a*). Ele assinala o auge do estilo ornado, “sobretudo no *Polifemo* e nas *Soledades*”. (*Disc. 62, Obras 287 b*). O “Gôngora da Itália” é Marino (*Disc. 16, Obras 120 a*).

Naturalmente, o maneirismo da poesia latina poselássica é incluído,¹²¹ assim como um pouco de latim medieval, como o epigrama do menino da Trácia e outro “célebre epigrama antigo”, ainda mais rebuscado, que precisamente Ludwig Traube restituiu a Mateus de Vendôme (*Disc. 39, Obras 212 a*).¹²² Não é de estranhar que se ponha ao lado a latinidade “de prata” do fim da época imperial e o maneirismo latino medieval, uma vez que se interprete o *siglo de oro* em sua continuidade com a Idade Média, isto é, com o “legado total da Antiguidade”. Partindo dessa base, compreende-se também outro elemento característico da *agudeza*, que em parte alguma encontra mencionado, embora devesse entrar pelos olhos: a literatura profana e a sagrada são reduzidas ao mesmo denominador do conceitismo. Já vimos que Ambrósio e Agostinho pertencem ao cânon conceitista.¹²³ Ao lado deles aparece Pedro Crisólogo (*Disc. 31, Obras 182 b*); são também atraídos Padres da Igreja grega como Clemente de Alexandria,¹²⁴ Basílio (*Disc. 10, Obras 98 a*), e Gregório de Nazianzo (*ibid*). Isso pode ser motivo de admiração para o leitor moderno, mas acontece com pleno direito. Vimos noutro passo que Agostinho recolheu o maneirismo do fim da Antiguidade latina e que os Padres gregos continuam a neo-sofística.¹²⁵ Importante elemento da tradição maneirística,

120. Seu panegírico tem valor eterno (*se mide con la eternidad*; *Disc. 1, Obras 61 b*).

121. Pentádio (*Disc. 2, Obras 63 a*), Claudiano (*Disc. 8, Obras 89 a*).

122. Ludwig Traube, *O Roma nobilis*, 1891, 319 ver o texto em Riese, *Anthol. lat.* 2, n.º 786.

123. De Ambrósio estima Gracián particularmente o panegírico altamente retórico de Santa Inês (em *De Virginibus*; PL 16, 200 e segs.). De Agostinho, cita uma agudeza (*Pointe*), cuja fonte não posso indicar: Maria desposou um carpinteiro para depois casar com o arquiteto do céu (*Disc. 4, Obras 69 b*).

124. *Disc. 6, Obras 81 a*; *Disc. 52, Obras 248 a*; *Disc. 59, Obras 271 a* (Cristo como Orfeu).

125. Acima, pág. 70.

que nos leva do fim da Antiguidade latina e da patrística a Gracián é a retórica bíblica, cuja evolução acompanhamos, de Agostinho e Cassiodoro até Beda. Quando este reencontra no Antigo Testamento a figura de ἀστεῖσμος, quando Alano glorifica como “elegante” o metaforismo pauliniano do leite,¹²⁶ já se acha traçada a linha que leva Gracián ao fim. Ele poderá ir até ao ponto de registrar a frase de Cristo a Pedro: *tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam* como uma “delicadeza sacra” (*Disc.* 31, *Obras* 183 b).

Isso acontece no capítulo consagrado ao “engenhoso jogo com nomes próprios” (agudeza nominal) — único jogo de palavras e de sentido que se pode acompanhar, retrospectivamente, até Homero.¹²⁷ Gracián dá a sua própria contribuição, quando pretende ver a posição de Agostinho (Augustinus) como “rei dos *ingenios*” pressagiada na assonância do seu nome com o de Augusto (*Disc.* 3, *Obras* 67 b) ou quando separa em Marcial um elemento “apolíneo” e um elemento “marcial” (*Disc.* 26, *Obras* 156 a). Mas essa forma de *agudeza* não é inacessível ao que há de mais santo: “O santo e adorado nome de *Dios* (“*Deus*”) diz, dividido em DI OS (“dei-vos”); dei-vos a terra, o céu, o ser; dei-vos a minha graça, dei-vos a mim mesmo, dei-vos tudo: de modo que, em nossa língua espanhola, o Senhor tomou do verbo *dar* o santíssimo e augusto nome de *Deus*” (*Disc.* 32, *Obras* 189 b).

O jogo acústico, isto é, os jogos de palavras no sentido eserito (“figuras de sons”), e especialmente a *annominatio* ou paronomásia,¹²⁸ apreciada em toda a Idade Média e ainda por Dante, são também produtos intelectuais e podem, por isso, integrar-se na teoria conceitista.

Estará a *agudeza* limitada a conceitos epigramáticos ou pode produzir uma obra artística inteira? Convém dar preferência a uma *agudeza* “livre” ou ligada a um esquema discursivo? Poderá ser a expressão de *um todo artificioso mental*? São perguntas de Gracián no princípio da segunda parte de sua obra (*Disc.* 51, *Obras* 242 a). “Nossa Bilbilis (lugar de nascimento de Marcial) não pagou, como a África, à grande imperatriz do mundo, o tributo de monstros, mas o do *ingenium*. Marcial foi a Roma, para dedicar-se à oratória, porém a sua altíssima vivacidade mental não tolerou os grilhões da eloquência encadeada, mas cultivou livremente todos os gêneros e espécies de agudezas, que eternizam os seus epigramas. Esse gosto ficou ligado a esta engenhosa província, a bela face do mundo, e nunca foi tão vigoroso como neste fértil século, em que os espíritos floresceram com a dilatada monarquia, cultivando tôdas as formas livres, tanto no domínio sagrado como no profano” (*Disc.* 51, *Obras* 243 a). Gracián prefere, pois, as formas livres da *agudeza*, que sobem como foguetes de

126. Acima, pág. 142.

127. Suplemento XIV.

128. *Disc.* 32, *Obras* 186 b.

um fogo de artifício. Mas, na epopéia e no romance (Homero, Virgílio, Heliodoro, Mateus Alemán; *Disc.* 56, *Obras* 258 e seg.), e no enredo das intrigas dramáticas (Lope de Vega, Calderón; *Disc.* 45, *Obras* 228) também encontra motivo para o emprego de agudezas. O conceitismo de Gracián não é doutrinário. Pode reconhecer preferências e formas de estilo opostas: o asianismo e o “laconismo”¹²⁹ (*Disc.* 61, *Obras* 278 a); o estilo “natural” e o “ornado” (*Disc.* 62, *Obras* 282 e segs.).

Observam-se, nas duas últimas décadas, sinais de uma reavaliação de Gôngora e de Gracián. A *Agudeza* (que Menéndez y Palayo considerava o seu pior livro) pouco aproveitou com a nova crítica. E, todavia, essa obra é única no seu gênero. Seria propósito fecundo e oportuno submeter a ramificada tradição do maneirismo a uma observação sistemática, discernir a sua fonte ideológica, classificar as suas formas, acautelando por êsse meio a dignidade do espírito. A obra de Gracián é um trabalho de alta qualidade. O intelectualismo do *siglo de oro*, que penetra também o teatro de Calderón, pode enfrentar sem receio o racionalismo de um Boileau. Como quer que veja, apresenta mais afinidades com o sentimento do século XX. O que é a obra da vida inteira de um James Joyce senão uma gigantesca experiência maneirística? O trocadilho (*pun*) é um dos seus pilares de sustentação. Quanto maneirismo há em Mallarmé; quão de perto o maneirismo toca o hermetismo da poesia moderna!

Gracián deu uma “suma da agudeza”. Foi uma realização nacional. A tradição espanhola, de Marcial a Gôngora, adquiriu assim conexão universal. Assim se originou, para empregar uma acertada frase de Gracián (*Discreto*, cap. 25. *Obras* 350 a), *un capacísimo teatro de la anti-güedad presente*. Quem ama a exuberante originalidade da Espanha, há de admirá-la também em Gracián.¹³⁰

129. Ele parece não conhecer o aticismo.

130. O maneirismo dos *metaphysical poets*, de Marino e dos marinistas, e da segunda escola silesiana, deveria ser estudado novamente na base do espanhol. As variantes francesas (preciosismo, etc.), são menos interessantes.

O LIVRO COMO SÍMBOLO

1. Goethe sobre tropologia — 2. Grécia — 3. Roma — 4. A Bíblia
5. O início da Idade Média — 6. O apogeu da Idade Média — 7. O livro da Natureza — 8. Dante — 9. Shakespeare — 10. Ocidente-Oriente.

CHEGAMOS, em movimentos espirais, a uma altura que nos permite um olhar retrospectivo e perspectiva nova. Daqui podemos retornar ainda uma vez ao metaforismo, para considerarmos um de seus setores mais instrutivos (apenas observado pela ciência da literatura), o relativo à escritura e ao livro.

1. GOETHE SOBRE TROPOLOGIA

Que eu saiba, até agora o assunto só foi abordado por Goethe, em cujo pensamento universal a reflexão sobre literatura ocupa lugar de relêvo. Com razão chamou-o Sainte-Beuve “o maior de todos os críticos”. Goethe como crítico — que maravilhoso tema! Entretanto, até hoje não encontrou quem o explorasse. Há grande número de ensaios sobre os estudos de história natural de Goethe, mas os seus escritos sobre literatura são negligenciados. Lessing, Goethe, os Schlegel e Adam Müller levaram a crítica literária na Alemanha à maior florescência, não conseguindo, porém, assegurar-lhe uma posição duradoura na vida intelectual do país.

Um dos temas em torno do qual gira sempre o pensamento do velho Goethe é a expressão figurada. Na linguagem retórica escolar, em que ele ainda era versado, êsse modo de expressão denominava-se *tropo* (em grego *τρόπος* : “volta”), palavra utilizada por Goethe, que, de vez em quando, a substitui pela forma germanizada *der Trope*. No estudo da poesia oriental, sentiu-se Goethe vivamente atraído pela peculiaridade da “parábola” poética. Nas “Notas e Dissertações” do *Divã*, sob a rubrica “Elementos primitivos da poesia oriental” lê-se: “Na língua árabe encontram-se poucas palavras-raízes, que, diretamente ou por meio de pequenas modificações, não se refiram ao camelo, ao cavalo e ao carneiro. Não devemos chamar de figuradas essas primitivas expressões da Natureza e da vida. Tudo que o homem expressa livremente são relações vitais; ora, o árabe está tão intimamente ligado ao camelo e ao cavalo

como a alma ao corpo; nada lhe pode acontecer que, ao mesmo tempo, não interesse também a essas criaturas e não ligue sua existência e atividade com a sua vida. Acrescentem-se aos mencionados outros animais domésticos e selvagens, comuns na vida do beduíno nômade, e também estes serão encontrados em todas as circunstâncias da vida. Se levarmos em consideração tudo o mais que é visível: montanhas e desertos, penhascos e planícies, árvores, ervas, flores, rio e mar, e o firmamento estrelado, verifica-se que no oriental tudo de tal maneira se entrelaça que, habituado a correlacionar as coisas mais diversas, ele não hesita em fazer derivar uma da outra, por simples inflexões de letras ou de sílabas, as coisas contraditórias. Vê-se, assim, que a sua língua já de si mesma é produtiva, retoricamente, por vir ao encontro do pensamento, e poeticamente, por auxiliar a imaginação. Quem, pois, partindo dos tropos primordiais e necessários observasse, depois, os que são mais livres e atrevidos, para chegar, afinal, aos mais rasgados e arbitrários, e até aos defeituosos, convencionais e insulsos, teria formado opinião exata sobre os traços essenciais da poesia oriental". Aqui, pois, esboça Goethe o programa de um estudo da linguagem poética figurada. Devendo estender-se a todas as literaturas, averiguar suas peculiaridades e apresentar os fatos ordenadamente, esse estudo seria forçosamente geral e comparativo.

A moderna ciência da literatura não elaborou o programa, esboçado por Goethe, de uma "tropologia" ou metaforismo histórico da literatura universal. E passou por alto uma observação que se acha perdida nas *Máximas e Reflexões*. "Shakespeare é rico em maravilhosos tropos, oriundos de conceitos personificados, que absolutamente não nos ficariam bem, mas que, nele se justificam, porque, no seu tempo, todas as artes eram dominadas pela alegoria. Vai colher sugestões que jamais nos ocorreriam, por exemplo, no livro. A arte de imprimir já contava mais de cem anos: não obstante, um livro ainda parecia algo sagrado, como podemos ver pela encadernação da época, e era digno do amor e estimação do nobre poeta; para nós outros, hoje em dia, o livro é uma simples brochura, e não temos respeito pela encadernação, nem pelo conteúdo."

Encontra-se o emprego da escritura e do livro na linguagem figurada em todas as épocas da literatura universal, mas com diferenças características, condicionadas pela marcha da cultura geral. Nem todos os domínios do conhecimento podem ser usados na linguagem figurada, mas somente o de acentuado valor: aquêle que, como exprime Goethe, tem "relação vital" ou deixa transparecer "a vida mutável das coisas do mundo". Por isso frisa Goethe que a Shakespeare o livro parecia "ainda algo sagrado". Há, pois, razão de perguntar: onde e quando foi tido o livro como algo sagrado? Teríamos de remontar, além dos livros sagrados do Cristianismo, do Islão e do Judaísmo, aos do antigo Oriente, a Ásia Ocidental e o Egito, onde, milênios antes de nossa era, a escritura e o livro se revestem de caráter sagrado, privilégio de uma casta de

sacerdotes e veículo de idéias religiosas. Aí, milênios antes de nossa era, havia livros “celestes”, “sagrados” e “culturais”. A própria arte de escrever participa do mistério, e ao escritor é reconhecida especial dignidade.¹ O Egito possuía um deus dos escribas e da escrita, que mais tarde os gregos confundiram com Hermes. Os babilônios chamavam as estrelas “a escritura do céu”.

2. GRÉCIA

Os gregos consideravam o fenício Cadmo como introdutor da escritura. Receberam, de fato, do antigo Oriente o alfabeto e os nomes das letras. *Alfa, beta, gama, delta* são palavras semíticas (cf. em hebraico *aleph, beth, gimel, daleth*). Falta, entretanto, na Hélade antiga, qualquer noção do caráter sagrado do livro, assim como qualquer casta sacerdotal privilegiada de escribas. Por isso, o emprego do sentido figurado da escritura e do livro é desconhecido na poesia grega desde o início. Nem Homero nem Hesíodo o conhecem. Píndaro e os trágicos são os primeiros a conceber a memória como uma escritura.²

Genuinamente grego é o menosprezo pela escritura e o livro na conclusão do *Fedro* de Platão (274c-276a). Conta Sócrates que o deus egípcio Teuth (isto é, Tote), inventor da escritura, recomendara a sua invenção ao rei Thamus: ela tornaria os egípcios mais sábios e preservaria a sua memória. O rei, porém, não aceitou: “Isso causará esquecimento nas almas dos que o aprenderem, pois deixarão de exercitar a memória... Da sabedoria só ofereces aos discípulos a aparência, não a verdade”. Os apontamentos escritos, segundo Sócrates, não passam de um auxílio mnemotécnico para quem já sabe do que trata o escrito. Jamais podem proporcionar sabedoria. Só o pode fazer o discurso oral, “escrito cientificamente na alma do estudante”. Aqui a escritura se torna metáfora da iniciação filosófica oral. Dessa imagem decorrem logo outras. A filosofia é uma semente que o agricultor atilado não “semeia entre os caniços nem escreve em água negra”. Quando muito, a modo de recreio, semeará no jardim da escritura, enceleirando recordações para seu uso, para quando alcançar a esquecediça idade avançada” (276 cd). “Escrever algo na água”, como imagem da inconstância e transitoriedade, era circunlóquio proverbial.³ A metáfora da escritura aproxima-se do

1. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 1925, e segs.

2. Píndaro, *Ol.* 10, 1; *Ésquilo*, *Suplicantes*, 179; *Prometeu*, 789, *Coéforas*, 450; *Sófocles*, *Traquínias*, 683; *Filokteta*, 1325. — Os feitos dos homens são registrados pelo Hades (*Ésquilo*, *Eumênides*, 275), os mandamentos morais pelo Código de Dike (*Suplicantes*, 707). Eurípedes compara o coração do homem com um rolo (livro) que se enrola (*Troianas*, 662).

3. A. Otto, *Die Sprichwörter der Römer*, (1890), pág. 31, sob n° 5, dá exemplos de *Sófocles* (*fr.* 472, Nauck), *Catulo* (70, 3), *Agostinho*, *Cid. Deus*, 19, 23, 1. — Shakespeare: *Men's evil manners live in brass; their virtues we write in water*, (“Os cos-

símile de Platão, referente à alma, como uma tabuinha coberta de cera, onde as coisas se gravam, como se impressas com um sinete (*Teeteto*, 191c). Aristóteles (*Da Alma*, III, 4, 430a, 1) diz que o espírito, antes de aplicar-se a um objeto de conhecimento, comporta-se “como uma tabuinha de escrever na qual, na verdade, ainda nada está escrito”. O comentador Alexandre de Afrodísias transcreve essa passagem com as palavras: “a razão, semelhante a uma tabuinha não escrita”; Alberto Magno e Tomás de Aquino dizem *tabula rasa*.

Na época do helenismo, a cultura grega toma nova forma. Caracteriza-a uma educação cosmopolita. A poesia helenística é luxo de importação, produto de povos estrangeiros. Desenraizada nacional e politicamente, procurou defender, sob a proteção dos sucessores de Alexandre, a sua herança com uma paciência de colecionador. Vive nas cortes, bibliotecas e escolas. De variada maneira se associa às ciências (filologia, história natural, astronomia, etc.). O “poeta erudito” (*doctus poeta* entre os romanos) é o tipo ideal. A cultura torna-se livresca. Vive na tradição e da tradição. Por isso o livro adquire, no helenismo, novo e subido valor, e conserva-o na época imperial e no período bizantino. Em Roma, a pacificação do Império por Augusto também abriu caminho a idêntico desenvolvimento. “As armas repousam” — escreve Eduard Norden — “e calam-se as tempestades da guerra. Hermes e as musas, protegidos por Augusto e seus grandes, podiam entrar triunfantes na cidade. Não mais se cultivou a ciência, resignadamente, com o sentimento de sacrificar algo de melhor: torna-se ela uma finalidade em si mesmo, o que nunca antes acontecera nos Estados livres, gregos ou romanos. Certa vez, Cícero foi censurado pelos próprios protetores porque, homem de grande merecimento no Estado, desperdiçava suas energias no ensino da retórica à mocidade. Depois não se ouviram mais quejandas censuras; ao contrário, as ocupações literárias nobilitavam e davam direito — pelo menos no fim da época imperial — a promoção no serviço do Estado. As condições estavam, pois, precisamente invertidas. Mostra o fato seguinte quanto mudara o sentimento da coletividade. No ano de 269, Dexipo, com grande coragem pessoal e gênio estratégico, salvara Atenas, sua cidade natal, das hordas germânicas. Sobre esse homem compuseram seus filhos uma inscrição honorária em versos, que nos foi conservada, e em que é louvado apenas como *rhetor* e *syngrapheus*, ao passo que nenhuma palavra relembra seu feito heróico, do qual ele próprio esperava “glória eterna”.... É exatamente o inverso do epigrama sepulcral, que Ésquilo compôs para si próprio: nele quis perpetuar somente sua participação na batalha de Maratona e não sua poesia.

tumes perversos dos homens vivem em bronze; quanto a suas virtudes, escrevemo-las na água.” (*King Henry the IV*, 2.) (T. da R.) — Reza a inscrição tumular de Keats, por ele próprio escolhida, perto da coluna de Céstio: *Here lies one whose name was in water*, (“Aqui jaz aquele cujo nome foi escrito na água.” (T. da R.)

O novo apreço em que era tido o livro poderia ser exemplificado com a coletânea de lírica menor, conhecida por *Antologia Grega*, que contém sobretudo material poético dos tempos dos primeiros Ptolomeus até ao século VI d. C. Agora a criação poética transformou-se em laborioso trabalho noturno, de escrivadinha, e o poeta um “autor de páginas”; a obra de um pobre poeta é um “trapo”, “arrancado” do livro de um poeta maior (13, 21). Os epigramas para bibliotecas e seus tesouros tornam-se exercícios poéticos. Entretanto, o mais belo epigrama de biblioteca não nos foi conservado em livro, mas numa pedra: é a inscrição de uma herma de Herculano (CIG 6186), achada em Roma em 1878. As musas falam à herma:

Ἄλσος μὲν Μούσαις ἱερὸν λέγε τοῦτ' ἀνακείσθαι
τὰς βίβλους δείξας τὰς παρὰ ταῖς πλατάνους.
Ἡμᾶς δὲ φοιρεῖν κῆν γνήσιος ἐνθάδ' ἐραστῆς
ἔλθῃ, τῷ χισσῶ τοῦτον ἀναστέφομεν.⁴

Esse epigrama destinava-se provavelmente a uma biblioteca instalada num local plantado de plátanos e ornado de estátuas de musas. Devem ser destinados a bibliotecas certos epigramas sobre os clássicos, motes sobre as obras de Aristófanes, Menandro e Platão (“a maior voz em toda a fôlha” da literatura grega”. *Πανελλήνων σελῖς*), cujo encanto pode consistir na finura da caracterização literária (A. P. 9, 186-188) — ou também na pintura de situações históricas ou íntimas, trate-se de um manual de tática ou de uma epopéia homérica (9, 210 e 192). O material e os aprestos de escrever também se tornam dignos do poeta. Há epigramas sobre a tabuinha de escrever (14, 60); sobre a cera que a recobre (14, 45); sobre o cálamo (9, 162); bem como uma ameaça ao bicho da madeira, “inimigo das musas” (9, 251). Um poeta agradece um presente de finas folhas de papiro e penas, faltando apenas a tinta (9, 350); outro louva a Natureza, que inventou os aprestos de escrever, para unir amigos separados (9, 401). Os copistas profissionais solicitam boa acolhida para seus trabalhos e queixam-se, ao concluí-los, de dores nos membros e nos olhos. Apresenta-se um filólogo erudito, que se encarregou de uma edição melhorada de Homero (15, 36-38). Um gênero es-

4. “Anuncia, mostrando os livros ali perto dos plátanos, que este lugar a nós musas está consagrado e aqui montamos guarda; e se algum verdadeiro amigo vier, coroá-lo-emos com hera.” (T. da R.)

5. *σελῖς* designa a folha escrita de um livro e, mais tarde, o próprio livro; assim são chamadas a *Iliada* e a *Odisséia* na *Vita Homeri*, *δισσαι σελίδες*, no Pseudo Plutarco; finalmente, a palavra é usada para o conjunto de uma literatura. A *página* latina mostra também correspondente desenvolvimento de sentido. Em Jerônimo (*Ep.* 22, 17) e mais tarde, corretamente, a Sagrada Escritura é chamada *pagina sancta*. Mais pormenores em de Ghellinck; *Mélanges A. Pelzer*, 1947, 23 e segs.

pecial de epigrama é a inscrição de uma oblata. Fazem-se ofertas à divindade, depois de uma doença, após um perigo, bem como ao despedir-se dos trabalhos desta vida. O artesão oferta seus instrumentos. Os poetas gostam muito desse pretexto; um livro inteiro da *Antologia* está cheio de epigramas de oferenda, alguns dos quais são atribuídos a escribas. Um velho copista, por exemplo, consagra a Hermes o lápis, a régua, o tinteiro, o cálamo, o canivete (6, 63-68 e 295). Variações sobre esse motivo gozam de preferência especial. Explica-se isso talvez pelo fato de que em Bizâncio, desde o século V, a caligrafia é particularmente estimada e cultivada; nela se distinguia um imperador como Teodósio II († 450). Além disso, o assunto ressaltava a virtuosidade do poeta: não demandava pouca habilidade descrever em forma “poética” os petrechos de escrever (em geral enumeram-se cinco a seis). Se os exemplos citados atestam a existência de novas “relações vitais” com o livro, na poesia grega posterior reaparecem naturalmente as velhas metáforas em que a memória é assimilada à escrita. Um finado revive inscrito na “lápide comemorativa dos corações humanos” (8, 147). Finalmente, a própria vida é comparada com um livro, a desenrolar-se, até que apareça ao cabo do texto o flexuoso traço final, a *coronis* (11, 41). Meléagro de Gadara empregou também essa imagem (12, 257) num epigrama, com o qual deu remate à sua *Coroa*, coletânea de epigramas próprios e alheios, dedicada a seu amado Díocles:

“Que a última volta do rolo chegou, proclama-o este sinuoso garatujo; e eu aqui estou no fim do livro, zelando fielmente pela folha coberta de escrita. Dir-te-ei agora o nome de quem neste livro reuniu trabalhos de todos os poetas, dedicando-os à Díocles como uma coroa de musas, destinada a florescer eternamente: é Meléagro. Enroscado como uma cobra, encolhendo-me como pude, conquistei este lugar: *quer dizer que fui achado digno de um sítio consagrado à beleza.*”⁶

Na poesia profana, o helenismo cristão do Império do Oriente conservou também as formas e as imagens do antigo mundo pagão. Ainda no século V, possui o Oriente poetas tão excelentes como Sinésio e Nono, que compuseram tanto obras cristãs como pagãs. Não faltam, na verdade, analogias no Ocidente latino; apenas os autores, que talvez lhes possam ser comparados — como por exemplo Sidônio Apolinário — acham-se em nível muito inferior. Como os poetas da *Antologia* se mantêm exclusivamente no âmbito estreito da lírica menor ou da poesia aplicada, sua “relação vital” com o livro reduz-se ao domínio da filologia e da biblioteconomia, da caligrafia, da bibliofilia e da bibliomania. Mas, à margem disso, reponta a especulação filosófica de um Plotino, que utiliza a escritura para comparações destinadas a estimular o conhecimento e não o simples efeito

6. Epigrama traduzido da versão alemã de August Öhlers, reproduzida em *Der Kranz des Meleagros von Gadara*, 1920, 343. (N. da R.)

literário. Para ele, as estrelas são “por assim dizer, letras que voltam a ser inseridas no céu, ou então, letras escritas de uma vez para sempre, e que se movem” (II, 3, 7; Müller, I, 93, 8). O movimento das estrelas serve para sustentar o mundo, tendo ainda outra utilidade: “Quando observadas como letras (γραφικαὶ), quem conhece tal alfabeto (γραμματι; ἡ) lê o futuro segundo as figuras que elas formam”. Do vidente diz Plotino que a sua arte é “ler os sinais da Natureza, que revelam ordem e regra” (III, 1, 6; Müller, I, 167, 30; III, 3, 6; idem, I, 199, 12). São idéias que reencontraremos no capítulo do “Livro da Natureza”.

Em sua fase religiosa final, a Antiguidade pagã também possuiu o conceito da significação salvadora e do caráter sagrado do livro. Os poemas homéricos tinham-se tornado então “os livros sagrados do paganismo”. Os versos de Homero são citados pelos neoplatônicos, em apoio de suas especulações, como os versículos da Bíblia pelos Padres da Igreja.⁷ Proclo invoca as musas que purificam as almas emaranhadas nas coisas terrenas com o influxo benéfico “dos livros que despertam o espírito” (*Hino* III, 2 e segs.). Num hino dirigido a todos os deuses (*Hino* IV, 5 e segs.) suplica ao “poderoso salvador” a inspiração dos “santíssimos livros”. Em Nono é freqüente o metaforismo escritural. Por exemplo, “as estrelas escrevem com fogo no ar” (*Dion.* 2, 192). Na gigantesca epopéia da *Dionysiaca* também é lembrada a introdução da escritura por intermédio de Cadmo (4, 259 e segs.):

“Cadmo trouxe a toda a Hélade ofertas cheias de sentido e linguagem, criando instrumentos em harmonia com o som da língua. Misturando consoantes e vogais em melodiosa seqüência, arredondou o traçado escrito do silêncio eloqüente.⁸ A par da arte sagrada, mistério do país, trouxe ele a sabedoria do Egito, quando Agenor, habitante de Mênfis, fundou Tebas, a cidade das cem portas. Saturado com o leite secreto⁹ de livros sacratíssimos, gravou com mão segura sulcos oblíquos, e, destarte, escreveu tortuosas imagens.”¹⁰

Nono conhece também uma variante do *Livro do Destino*: o espírito primitivo (οργάνος ἑρῆν) registrou em tábuas, com caracteres vermelhos, a futura história universal (12, 29-113, especialmente 67 e seg.). Mostram-nos, pois, os últimos séculos da poesia grega crescente apego do espírito ao livro e ao mundo dos livros.

3. ROMA

Na sua florescência, a literatura latina pouco se utilizou do metaforismo do livro. Logo depois, o novo impulso de prosperidade do tempo

7. Cumont, *Recherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, pág. 3.

8. Este oximoro é freqüentíssimo em Calderón (*retórico silêncio*).

9. Cf. Dornseiff, *Alphabet* ... 18 e seg.

10. Trecho traduzido da versão alemã de Th. v. Scheffer. (N. da R.)

de Sila foi fecundado pela literatura e cultura alexandrino-helenísticas. Com o gosto da forma bem cuidada, formou-se também o do belo livro. Característica é a célebre poesia em que Catulo dedica a coleção de seus versos ao seu amigo e conterrâneo Cornélio Nepos, e que assim começa:

*Quoi dono lepidum novum libellum
Arida modo pumice expolitum?*¹¹

Nepos compusera uma crônica universal:

*...ausus es unus Italorum
Omne acvum tribus explicare cartis*¹²
*Doctis, Jupiter, et laboriosis.*¹³

Nesta poesia, é alexandrina a ligação da concepção da poesia à arte da escrita e à do livro, bem como a admiração que ostenta pelo trabalho erudito. Mas, com Cícero, Virgílio e Horácio, o esforço cultural romano voltou-se para a antiga florescência grega. Nasceu um ideal artístico clássico, e com isso retrocede o metaforismo livresco, quase não representado nas imagens da poesia da época de Augusto. Assim, por exemplo, a metáfora de Horácio *mors ultima linea rerum est* (*Epist.* I, 16, 79) não se refere à linha escrita, mas à linha de partida no estádio, onde começava e terminava a corrida. Só com Marcial voltam a escritura e o livro a desempenhar um papel. O livro XIV e último de seus epigramas intitula-se *Apophoreta* — presentes que os convidados recebem à mesa, para levá-los consigo.¹⁴ Para cada presente, Marcial emprega um dístico. Na lista, figuram livros (183-196), tabuinhas de escrever, simples ou luxuosamente fabricadas, papel de escrever, caixas de estilos e outros objetos. No século XII, em que Marcial era muito lido, tornaremos a encontrar esses temas. No século II e no III, estanca-se quase completamente a poesia latina. Depois, a reflorescência do século IV produz duas personalidades poéticas muito diferentes, Ausônio e Claudiano. Ausônio, apesar de sua graciosa *Mosella*, apesar dos seus versinhos laboriosamente castigados e ornados sobre Bíssula, a rapariga suábica, é um seco mestre-escola, em que se respira o empoeirado ar da biblioteca. Ufana-se de ter denominado as letras “negras filhinhas de Cadmo” (*Epist.* 14, 74 e *Ep.* 15, 52). Numa poesia *In chartam* (XIX, 1) dirige-se à sua folha

11. “A quem devo dedicar este livro, novinho e belo, que acaba de ser polido com uma pedra-pomes seca?” (T. da R.)

12. *Carta* “designa o papiro preparado para nele se escrever, que, em regra, compreende um livro” (W. Kroll). Mais tarde a palavra é usada, por exemplo, por Ausônio no sentido de pergaminho (*membrana*).

13. “Ousaste, só entre os italianos, explicar todas as idades em três volumes, por Júpiter, eruditos e laboriosos.” (T. da R.)

14. Como se sabe, foi o modelo das *Xenias* de Goethe e Schiller.

de papel de escrever. Muito diferente é Claudiano, poeta genial quanto à capacidade lingüística, que mesclava substância grega pós-clássica e egípcia no poderoso caudal de suas poesias políticas, dentre as quais ressaltam as que foram escritas em louvor do teuto-romano Estilício. Aqui o metaforismo do livro não serviu a insípidas chocarrices de gramático, como em Ausônio, mas a homenagem panegírica: as estrelas escrevem o nome de Estilício, na época de seu consulado, nos anais do céu, *scribunt aetheriis Stilichonem sidera fastis* (*De Cons. Stilichonis*, II 476). Essa maneira de dizer de Claudiano, em tempos posteriores, sobretudo nos séculos XVI e XVII, foi repisada e exagerada.

Na prosa latina do fim da Antiguidade encontramos *album*, outra metáfora livresea. Originariamente, *album* era a tábua branca para proclamações oficiais e, depois, para a relação dos dignitários (senadores, por exemplo). Em Apuleio (*Metamorphoses*, ed. Helm, pág. 145, 25), Júpiter abre um concílio dos deuses¹⁵ com as palavras: *dei conscripti Musarum albo*.

Deve também remontar à Antiguidade o conceito do "Livro da História" em que alguém é inscrito, às vezes "com letras de ouro". Não pude até agora explicar inteiramente a procedência dessa metáfora. Poderia ser considerado como forma embrionária a informação de Heródoto (1, 82) acerca do espartano Otríades que, em Tiréia, alcançou vitória na luta de trezentos espartanos contra trezentos argivos, mas se suicidou em seguida, por estar envergonhado de regressar a Esparta, depois que os seus companheiros haviam perecido. Só no fim da Antiguidade se acrescentou que Otríades escrevera em espólios a sua vitória com o próprio sangue (A. P. 7, 526 e mais freqüentemente em Luciano (Jacobtz), I, 222).

Otríades tornara-se também um tema apreciado das declarações retóricas.¹⁶ A Vitória de Brescia escreve a história de uma guerra vitoriosa, num escudo.¹⁷ A coluna de Trajano é uma ampliação monumental desse pensamento. Da *basilica Ulpia* diz Carcopino ... *elle était subordonnée de trois degrés aux bibliothèques voisines; et la colonne historiée qui s'interposait entre elles ... à qui personne n'a pu, jusqu'ici, découvrir le modèle, doit sans doute être comprise ... comme la réalisation originale, par l'architecte Apollodore de Damas, d'une conception propre à l'empereur: en l'érigeant au milieu de la cité des livres, Trajan aurait voulu dérouler, dans les spirales qui la revêtent les deux volumina qui retraçaient sur le marbre ses exploits guerriers et exaltaient vers le ciel sa force et sa prudence*.

15. Sobre esse motivo, cf. O. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, 1928, 84 e segs.

16. F. J. Brecht, *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spott-epigramma*, 1930, 16.

17. O motivo é freqüente também como imagem da moeda. Ver. M. Bernhard, *Handbuch zur Münz-kunde der römischen Kaiserzeit*, I, 102, II, 2 e 6.

4. A BÍBLIA

Foi o cristianismo que deu a máxima consagração ao livro. Era a religião do livro santo. Cristo é o único Deus que a arte antiga representou com um livro.¹⁸ Já na sua origem e, depois, em seus primeiros tempos, nunca deixou o cristianismo de produzir escritos sagrados — documentos da fé, como os *Evangelhos*, os *Atos dos Apóstolos* e o *Apocalipse*; atos dos mártires e vidas de santos; livros litúrgicos. O Antigo Testamento já encerra grande cópia de metáforas do livro. As Tábuas da Lei foram “escritas pelo dedo de Deus” (*Êxodo*, 31, 18). Numa visão escatológica, “os céus se enrolarão como um livro” (*Complicabuntur sicut liber caeli*) (*Isaiás*, 34, 4). Vasado nesse modelo é o *caelum recessit sicut liber involutus* do *Apocalipse*, 6, 14. O Salmista inicia um canto festivo com as palavras: *lingua mea calamus scribae velociter scribentis*. (44, 2). O Antigo Testamento conhece também o “Livro da Vida”, escrito por Deus (*Êxodo* 32, 32; *Ps.* 68, 29; 138, 16; segundo esse modelo, o *Apocalipse* 3, 5, etc.). O profeta recebe a ordem divina: *scribe hoc ob monimentum in libro* (*Êxodo* 17, 14) ou *Sume tibi librum grandem, et scribe in eo stylo hominis* (*Isaiás* 8, 1). Jó quisera protestar a sua inocência para sempre por escrito e em inscrição: *Quis mihi tribuat ut scribantur sermones mei? Quis mihi det ut exarentur in libro stylo ferreo et plumbi lamina vel celte*¹⁹ *sculpantur in silice*²⁰ (19, 23 e seg.). O pecado de Judá está *stylo ferreo in ungue adamantino, exaratum super latitudinem cordis eorum*.²¹ (*Jer.* 17, 1) No 1.º *Livro dos Macabeus* (8, 22; 4, 18; 14, 26; 14, 48) encontram-se referências a documentos públicos judeus e romanos em lâminas de bronze. No Novo Testamento, Lucas mostra-nos Jesus, aos doze anos, entre os doutores da lei, no templo e depois de ressuscitado, quando “explica as Escrituras aos discípulos de Emaús.”

18. Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst* (1907) e Th. Michels em *Oriens christianus*, 1932, 138 e seg. — Encontram-se divindades que escrevem na arte etrusca. Ver F. Messerschmidt em *Archiv für Religionswissenschaft*. 1931, 60 e segs.

19. *Celtis* significa buril. O humanista alemão Conrad Celtis chamava-se de seu verdadeiro nome Pickel.

20. “Quem me dera que meus discursos fôssem escritos! Quem me dera que fossem gravados com estilete de ferro e lâmina de chumbo, ou esculpidos com buril em pedra!” (T. da R.) Desta passagem tirou a Idade Média a apreciada metáfora da lâmina de chumbo. Num “ritmo” satírico, composto em 996, diz ironicamente Adalbero de Laon: *Plumbi scribatur lamina, Ne transeat memoria*. (“Seja escrito com lâmina de chumbo para que não se lhe perca a memória.” T. da R.) Cf. Ph. A. Becker, *Vom Kuralide zum Epos*, 1940, 50 e segs. Lemos no *Apocalypsis Goliae* (estrofe 9): *Vidi quorumlibet inscripta nomina / Tanquam in silice vel plumbi lamina*. (“Vi os nomes de alguns, como se fossem inscritos na pedra ou com lâmina de chumbo.” T. da R.) Em Roma também são usadas lâminas de chumbo ao lado de lâminas de bronze. Ver Dessau, *Römische Epigraphik*. *Calderón* (ed. Keil, II, 23 b) se diverte com um jogo conceitista sobre lâmina de chumbo e lâmina de bronze.

21. “Com estilo de ferro numa ponta de diamante, escrito ao longo do coração deles.” (T. da R.)

João (8, 6) faz Jesus escrever com o dedo na areia. Paulo compara a congregação com uma carta: *epistola estis Christi... scripta non atrimento, sed spiritu Dei vivi, non in tabulis lapideis, sed in tabulis cordis carnalibus*²² (II Cor. 3, 3). Os livros decidem, finalmente, sobre o destino da alma na vida futura²³ (Apoc. 20, 12 e seg.).

Mostram as passagens escolhidas como pode ser grandioso o metaforismo religioso do livro, em contraste com o puramente literário, que até agora temos estudado (nos limites de ambos os domínios está o *Eclesiástico*, 12, 9-12). É, pois, característico da Idade Média ocidental que esses dois mundos, tão diferentes, não somente se toquem, como se cruzem e interpenetrem — como a Igreja e a escola, a piedade e a erudição, o simbolismo e a gramática.

5. O INÍCIO DA IDADE MÉDIA

No limiar dos séculos de transição está o poeta espanhol Prudêncio (cerca do ano de 400). Em seus cantos sobre os mártires (*Peristephanon*) encontram-se muitas imagens relativas ao livro, com o qual está em constante “relação vital”. Santa Eulália compara as feridas que lhe causa o verdugo com um escrito em tinta de púrpura²⁴ em louvor do Cristo (III, 136 e segs.). A paixão do mártir Romano é anotada e escrita por um anjo, que mede cada ferida (X, 11, 21 e segs.). O próprio mártir é uma *inscripta Christo pagina*²⁵ (ib. 1119). O mártir Vicêncio, diácono de Saragoça, recusou-se a entregar ao juiz os “livros secretos de sua seita” com as palavras: “Tu próprio serás queimado pelo fogo com que ameaças as Santas Escrituras” (*mysticis litteris*)²⁶ (V, 186). No martírio do santo mestre-escola Cassiano, os apetrechos de escrever não operam metaforicamente, mas de fato. Ele é entregue aos seus discípulos, que lhe quebram na cabeça a tabuinha de escrever e o furam com estílos. Foi vítima de sua profissão (IX). Em suas outras obras, costuma Prudêncio acentuar tudo o que se relaciona com livros e bibliotecas (*Perist.* XII, 7; *Apoth.* 376 e 594 e segs.).

22. “Sois a epístola de Cristo... escrita não com tinta, mas com o espírito do Deus vivo, não em tábuas de pedra, mas nas tábuas de carne do coração.” (T. da R.)

23. A idéia de um livro de Deus no céu, no qual são inscritos os nossos pecados, já era conhecida dos gregos do século V. (A. Dieterich, *Nekya*, 1893, 126 A.)

24. Em Bizâncio a tinta de púrpura, *sacrum incaustum*, era reservada ao imperador e tinha um camarista especial para guardá-la. Deve-se distingui-la da tinta vermelha (*minium*), usada na Idade Média para a escrita e ilustração de livros: Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, 3, 1896, 248.

25. “Página atribuída a Cristo.”

26. O diácono tinha de guardar os livros do culto. Assim se explica, segundo Th. Klauser, o armário dos Evangelhos no mosaico de Lourenço na capela sepulcral de Gala Placídia, em Ravena.

A Antiguidade cristã é ao mesmo tempo a Igreja dos mártires. O *Peristephanon* de Prudêncio indica o término dessa era no aproveitamento literário. Assim visto, recebe o metaforismo livresco de Prudêncio o seu sentido mais profundo. Segue-se à antiga Igreja dos mártires a Igreja dos monges. O monaquismo, enraizado no Ocidente desde 350, formado e normalizado depois de 500 por São Bento para milênios, assinala a passagem da Antiguidade cristã para a Idade Média cristã. Uma das tarefas que ele tomou a si foi a de transmitir a tradição: a das verdades da fé, a da história cristã, e tanto a do saber sagrado como a do profano. Tornou-se um dos principais detentores — e, desde o século VIII, o único — da escritura e do livro. Nos séculos VI e VII vigorava ainda a antiga educação leiga nos reinos dos visigodos e dos merovíngios. O mesmo acontecia no reino dos ostrogodos. Na coleção das cartas oficiais e editos que Cassiodoro preparou para os reis ostrogodos, há uma carta a um copista (*Variae*, 12, 21; Mommsen pág. 377 e seg.), que demonstra a dignidade dessa profissão e sua importância para o Estado, a administração e a justiça.

Desde o século IV o monaquismo oriental penetra na Gália. De São Martinho informam os seus biógrafos (Sulpício Severo, 13, 3-9 e, depois, Paulino de Périgueux, II, 119 e segs.) que, como única arte, permitia aos seus monges a escrita, porque ela ocupa ao mesmo tempo o espírito, os olhos e a mão, sendo por isso útil para a concentração. Mas as desordens da França merovíngia não eram solo favorável ao cultivo da educação intelectual, mais próspera nos países marginais do Atlântico no Ocidente — Espanha, Irlanda e Inglaterra. O primeiro livro *Etymologiae* de Isidoro versa sobre a primeira das sete artes: a gramática. Lá somos informados (cap. 3) de tudo o que importa saber no tocante às letras do alfabeto. São “sinais” das coisas e “têm tal força, que nos trazem aos ouvidos, sem voz, a fala dos ausentes”. Algumas delas têm significação mística.²⁷ Isidoro, assim, recebe e transmite uma concepção mágico-mística dos elementos da escritura, importante para o futuro. Tal qual é a exposição sobre a escritura e o livro, a que Isidoro consagra o sexto livro de sua obra. Começa com uma informação sobre a Bíblia, seus livros e respectivos autores e trata, a seguir, das bibliotecas entre os judeus, gregos, romanos e cristãos; dos polígrafos;²⁸ dos gêneros literários; do material descritivo; dos livros; dos aprestos de escrever. A conclusão é formada por alguns capítulos sobre liturgia, cronologia e história da Igreja. Isidoro menciona como utensílios para escrever o cálamo (*calamus*) e a

27. Outra espécie de mística das letras do alfabeto foi representada, no sul da França, pelo abstruso gramático Virgílio Marão, influenciado pela cabala. Cf. a sua *Eptome*, ed. Tardi, pág. 41.

28. VI, 6: *Qui multa scripserunt*. A admiração pelo polígrafo é tipicamente espanhola. Na Espanha ainda hoje *polígrafo* é um título honroso e significa mais ou menos “erudito universal”; na França, ao contrário, *polygraphe* é uma expressão de menosprezo.

pena (*pinna*, variante de *penna*, de onde vem o alemão *Pennal*, estojo para penas). Pelo corte na ponta, representa a pena uma unidade que termina em dualidade: símbolo do Verbo divino, o Logos,²⁹ atestado na dualidade do Antigo e do Novo Testamento e cujo sacramento emana no sangue da Paixão (*Et.* VI, 14, 3). Informa ainda Isidoro que os romanos se serviram, para escrever nas tabuinhas enceradas, primeiramente de estiletos de ferro e depois de osso. Cita como prova um verso de uma comédia perdida do poeta Atta, hoje conhecido apenas de nome (*Et.* VI, 9, 2):

... *Vertamus vomcrem*
*In cera mucroneque arcus ossco.*³⁰

Isidoro sabe também que os “antigos” dirigiam as linhas como o lavrador abre os sulcos (*Et.* VI, 14, 71); logo, que escreviam “em bustrofédon”.³¹ A metáfora “relha” por “estilo” (*vomer* por *stilus*) não está comprovada, ao que eu saiba, em nenhuma outra parte na literatura latina, mas se encontra nos poetas medievais. Deve, portanto, em qualquer caso, provir de Isidoro. A base da comparação é, naturalmente, mais antiga. Já em Platão encontramos a comparação do cultivo do campo com a escrita. Os romanos só mui raramente usaram *arare* como metáfora de escrever. O composto *exarare* (“desenterrar, arrando”) é muito mais freqüente. Parece, todavia, não ser mais sentido como expressão figurada, significando apenas “assentar no papel”, “reduzir a escrito”. Não encontro antes de Prudêncio a denominação de “sulco” dada à linha escrita (*Perist.* IX, 52 e IV, 119; *Apoth.* 596). As passagens de Isidoro devem significar que a comparação passou à consciência do copista medieval e se vulgarizou. O pergaminho é o campo, o copista conhece a arte de “lavar os campos do livro” (*bibliales ... proscindere campos; Poetae*, I, 93, 5). Ele sabe que o imperador Carlos não tolera “espinheiros”, isto é, erros de pena, como nos informa a apostila de um códice do século VIII (*Poetae*, I, 98 e seg.). A metáfora de “arar” por “escrever” passou da literatura medieval para as línguas vulgares. Num manuscrito do século VIII ou do IX, conservado em Verona (um livro de orações moçárabe), descobriu-se em 1924 o seguinte apontamento: *se pareva boves alba pratia araba et albo versorio teneba et negro semina seminaba*³² que deve significar: “Ele tangia os bois, arava campos brancos, segurava um

29. Segundo Cassiodoro, o fato de que a gente escreve com três dedos é uma indicação da Trindade.

30. “Viremos a relha do arado na cêra e aremos com ponta do osso.” (T. da R.)

31. Em grego *βουστροφηδόν*. (“Como os bois de um sulco para outro”, isto é, escrevendo alternadamente da esquerda para a direita, depois da direita para a esquerda. T. e N. da R.)

32. G. Lazzeri, *Antologia dei Primi Secoli della Letteratura Italiana*, 1942, 1 e segs.

arado branco e semeava sementes negras”. Procurou-se, mudando a forma e a ordem das palavras, fazer desse trecho uma velha quadra italiana rimada, que se fez passar como precioso atestado de poesia pastoril popular. Trata-se na realidade de um dito de copista, de origem erudita. As fôlhas brancas são as páginas, o arado branco, a pena, a semente negra, a tinta. Nossos exemplos de Platão, Isidoro e Prudêncio e da poesia carolíngia explicam o círculo de imagens desse dito de escrevente. Mais uma vez o fantasma da “poesia popular” transviou os pesquisadores. O *Ackermann aus Böhmen*, aquela obra-prima solitária dos fins da Idade Média alemã, em que Konrad Burdach trabalhou durante decênios, também emprega a imagem de arar por escrever. Começa o capítulo III da obra: *Ich bins genannt ein ackerman, von vogelwat ist mein pflug*.³³ *Vogelwat*, — “vestido de pássaro”, foi reconhecido por Burdach como “enigmática descrição da pena de escrever”. Mas Burdach pretendia ver na palavra *ackerman* uma alusão à mística do arado e tentou demonstrá-la com farta erudição. Quem acertou foi Artur Hübner (*Kleine Schriften zur deutschen Philologie*, 1940, 205 e seg.): “A pena é meu arado — é um dito de copista conhecido desde longo tempo”. Remonta, gostaríamos de acrescentar, à Idade Média latina.

A poesia carolíngia oferece muitos testemunhos do renovado culto da escritura. Possuímos inscrições métricas de Alcuíno para recintos claustrais. Ao escritório monacal é consagrada uma poesia (*Poetae*, I, 320) em que se impõe ao copista digna gravidade na fala e na atitude. Reclama-o a santidade dos livros a copiar, bem como a exata reprodução do original, conforme o texto e a pontuação. Escrever não somente é um trabalho mais distinto do que lavrar a terra, como também contribui para a salvação da alma. Temos aqui *in nuce* uma definição do *clericus* medieval. Ao escrever pertence também o ditar, atividade igualmente utilizada na linguagem figurada. Deus é *dictator* e os homens santos os copistas (Alcuíno em *Poetae*, I, 285, LXVI, 4 e 288, 15). Desenvolvendo idéias do Antigo Testamento, explica Rabano Mauro (*Poetae*, II, 186, XXI, 11), que a escrita é santa, porque o próprio Deus dela se utilizou quando escreveu as tábuas da lei. Numa poesia ao abade Hatto de Fulda, explica a precedência moral e filosófica da escrita sobre a arte de pintar. Em seu *Liber de Laudibus Sanctae Crucis*, Rabano ofereceu uma combinação de ambas as artes. Consiste em vinte e oito poesias figuradas (*technopaignia*), isto é, composições métricas que, pela disposição e coloração das letras, configuram certas imagens para os olhos, como, por exemplo, uma cruz. Além disso, a obra era ornada de ilustrações: duas cenas de dedicatória, uma imagem de Luís o Piedoso, e uma representação do

33. “Sou chamado lavrador, meu arado é um vestido de pássaro.”

autor, sob a qual, da constelação de letras, sobressai a cruz.³⁴ Serviram de modelo a Rabano as poesias figuradas de Porfírio Optaciano (sob Constantino), por sua vez ligadas à *technopaignia* da poesia alexandrina. A prática da arte carolíngia persiste, pois, no círculo encantado do fim da Antiguidade. Em Aquisgrana, em Fulda, em Ingelheim a relação vital com a escritura é a mesma que em Bizâncio. Por isso, encontramos também na França o elogio poético da caligrafia e dos calígrafos (*Poetae*, I, 92 e segs. e 589, 5 e segs.); enigmas cuja solução é “pena”, “tinta”, “letra” e “papel” (*Poetae*, I, 22, IX, 23, e XII; IV, 746; cp. a respeito Aldelmo, ed. Ehwald, 124, LIX, 3 e segs.) — quer dizer poesia decorativa, que toma os seus assuntos da arte de escrever. Encontram-se também versos de copistas (por exemplo em *Poetae*, IV, 402 e seg. e IV, 1056-1072). Assinale-se como metáfora, a linha escrita, que deve ser mantida reta: *linea vitae sacrae* (*Poetae*, I, 42, estr. 15; segundo a *Regra de São Bento*); *linea Karitatis* (*Poetae*, I, 80, 10). Assim, a época carolíngia oferece-nos muito material, porém, nada de novo. É uma época de pura receptividade, mas com diminuta independência intelectual — o período escolar, severo e claustal, do espírito do Ocidente.

6. O APOGEU DA IDADE MÉDIA

Como todo verdadeiro humanismo, o do século XII é amigo do mundo e ao mesmo tempo amigo do livro. A riqueza do mundo e da vida torna a refletir-se-lhe nos tesouros e nas fontes de energia da tradição literária, de sua assimilação, desenvolvimento e transformação. É uma fonte de novo metaforismo livresco. Agora as metáforas da escrita e do livro se tornam mais variadas e mais audaciosas.

Vejam os alguns exemplos da poesia latina dos séculos XII e XIII e, em seguida, da literatura teológica e filosófica.

Vimos que Prudêncio comparou as feridas dos mártires com um escrito em tinta de púrpura. Essa comparação reaparece com requintes de maneirismo. Nos livros manuscritos da Idade Média, freqüentemente se empregava tinta vermelha, em parte para ornar, em parte para tornar o texto mais claro. Em geral os títulos dos livros e das maiores secções eram feitos a vermelho. O que era escrito em vermelho se chamava *rubrica*, a cor vermelha era mínio (*minium*). Em regra um escrevente especial (*rubricator*, *miniator*) era encarregado de fazer os títulos em vermelho.³⁵ A sua atividade — *rubricare* — serve então de metáfora para o

34. Estampas em J. Prochno, *Das Schreiber und das Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei*, 1929, 11 e segs.

35. “Das letras desenhadas a vermelho ou com traços vermelhos se desenvolveu um rendoso ramo de arte, que por isso se chamou *miniare*... Muitas vezes *minium* designa iniciais ornadas... Nesse caso já não se pensa mais na cor vermelha.” Wattenbach, *Das Schriftwesen im Mittelalter*, 3, 346 e seg. — Em sua *Vida de*

sangue derramado pelos mártires. Assim Pedro o Venerável dirige-se ao doutor da igreja e mártir Cipriano de Cartago († 258) com as palavras (PL, 189, 1009 D):

*Jungeris his verbo, praecellis sanguine sacro,
Quo melius solito Punica terra rubet,
Quam tua multorum rubricavit linguae cruore,
Quos monuit vitam perdere morte pia.*³⁶

Reencontraremos a mesma metáfora em Calderón. Como muitas outras, ela foi transmitida ao *siglo de oro* pelo maneirismo da literatura latina medieval.

Abundante é o metaforismo da escritura em Alano. Natura expõe a teoria do amor sexual (*cupidinariae artis theórica*) e acrescenta: “no livro da experiência (*per librum experientiae*) podes tu aprender a prática”.³⁷

A comparação, já encontrada em Alano, do rosto humano com um livro, no qual se devem ler os pensamentos do homem, foi retomada por Henrich de Settimello em sua conhecida elegia (ed. Mari, v. 73 e segs.):

*Nam facies habitum mentis studiumque fatetur,
Mensque quod intus agit, nuntiat illa foris;
Internique status liber est et pagina vultus.*³⁸

Para queixar-se de seu sofrimento, emprega o mesmo poeta comparação relativa à escritura (Mari, 235 e seg.):

*Pagina sit caelum, sint frondes scribe, sit unda
Incaustum: mala non nostra referre queant.*³⁹

São Luís, Joinville toma à arte de ilustrar livros uma bela comparação: *et ainsi comme l'écrivain qui a fait son livre, qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina le dit roy son royaume*.

36. “Associas-te a esses pela palavra, superando-os pelo teu sangue sagrado, graças ao qual a terra púnica é mais vermelha que de costume; rubricou-a a tua língua com o sangue de muitos (mártires) a quem exortou a perderem a vida por morte piedosa.” (T. da R.)

37. SP, II, 474. — Natura escreve no papel do espírito de Alano: *chartulae tuae mentis* (ib. 481). — Geração como *scriptura* (ib. 475). — Os atavios da retórica são um livro (*hic velut in libro legitur*; ib. 315). — Do mesmo modo o rosto humano (ib. 319). — Isto se torna maneira em João de Hanville. Uma bela moça tem lábios, que Natura pintou com minio (SP, I, 255) e panturrilhas, que lembram uma lisa página de livro (ib. 259). Gervásio de Melkley traslada essa comparação para o rosto (Faral, 332, 35 e segs.), torcendo o metaforismo do livro para o obsceno (*Studi med.* 9, 1936, 106). Cf. a respeito *litteras discere = voluptate frui* (Plauto, *Truc.* IV, 2, 26) e *Tausendundeine Nacht*, trad. de E. Littmann, VI, 488.

38. “Porque a fisionomia confessa as disposições e as preocupações do espírito, e o que este faz por dentro, ela o anuncia por fora; o rosto é o livro e a página do não poderiam referir os nossos males.” (T. da R.) Sobre a fórmula *E se o céu fosse papel*, cp. Reinhold Köhler, *Kleinere Schriften*, ed. Bolte, III, 1900, 296.

39. “Mesmo que o céu fosse a página, as folhagens o escritor, as ondas a tinta,

Uma inscrição tumular da mesma época (composta por Pedro Riga?) assim começa (*PL*, 171, 1394 C):

*Quem studio morum Naturae pinzerat unguis,
Incausto tinguunt Mors inimica suo.*⁴⁰

Isto é: a Natureza criou um homem excelente e pintou-o com superioridade moral — mas a morte tinge-o com a sua tinta. Na Idade Média era corrente homens e entidades personificadas aparecerem rotulados. A filosofia aparece a Boécio no cárcere como consoladora, com as letras gregas Π (= *Praxis*) e Θ (= *theoria*) no vestido. Alano, como vimos, compara os atavios da retórica com um livro. Para Pitágoras, afinal, um homem transformado em livro é o representante de toda a sabedoria escolar, quando, numa visão, vai ao encontro de um poeta desconhecido (*Apocalypsis Goliae*). Em sua fronte resplandece a Astrologia, a Gramática rege os seus dentes, em sua língua brilha a Retórica, de seus lábios jorra a Lógica. Desenhadas nas costas, traz ele as artes mecânicas, na sua mão direita está escrito: *Dux ego previus, et tu me sequere*.

No mesmo século XII encontramos um poeta amável que cultivava carinhosamente a arte de escrever: Baudri de Bourgueil. Se Ausônio dirigira uma poesia a sua folha de papel de escrever, suplanta-o Baudri, que consagra várias poesias a sua tabuinha de escrever (*tabulae*) ou, digamos mais exatamente, ao seu livrinho de notas, feito de tabuinhas enceradas. Possui vários deles e descreve um exemplar particularmentê belo no n.º 47. Compreende oito tabuinhas de madeira, oferecendo, pois, quatorze páginas para escrever, visto que as tabuinhas externas não são escritas. Têm um formato pequenino, mas muito prático. Escrito no sentido horizontal, em cada página cabem seis hexâmetros. Para poupar os olhos, são cobertas de cera verde. O operário (*tabularius*) que as fêz era um artista. Que uma bordadeira hábil, prepare uma bolsa para guardar o livrinho de madeira! Noutra poesia (n.º 234) Baudri comunica às suas *tabulae* que as dotará de nova camada de cera e de correias novas; ou agradece *tabulae* recebida de presente (n.º 206), dá outras de presente (n.º 210) ou queixa-se em versos de que um estilete se quebrou (n.º 154). Em poesias ao seu copista, dá instruções sobre a feitura de iniciais coloridas (n.º 146) ou pede mais pressa no trabalho de cópia (n.º 44). Dirige-se ao próprio livro e discute-lhe a apresentação (n.º 36, 95 e segs.). De sua “relação vital” para com a caligrafia nasce uma nova metáfora.⁴¹ Numa epístola de amizade, ele imprime ao pedido de correção, tão freqüente na Idade Média, a seguinte forma: (n.º 2, 47):

40. “A quem a mão da Natureza pintou com benevolência de costumes, a Morte inimiga tingiu-o com sua tinta.” (T. da R.)

41. Como exemplo do contrário, cf. Propércio, III, 23. — Sobre ornamentação de livro, cf. também Sidônio, *Ep.* 3, 8, 5.

*Tu quoque sis titulus, tu littera sis capitalis,
Tu castigator codicis esto mei.*⁴²

A comunidade de temas com a *Antologia Grega* e com Marcial é evidente. É a poesia de um humanismo de sala de biblioteca; destinado a ser lido e não a ser cantado. A seu lado, vive a “lírica dos vagantes”, rimada e cantada. Sátira e vitupério, concupiscência, devassidão e languidez são o aspecto mais censurado dessa poesia, da qual nos dá uma boa idéa a coleção das *Carmina Burana*. O número das metáforas eruditas diminui, embora não desapareçam.⁴³ As canções procedem em grande parte de estudantes, isto é, de discípulos de Minerva, que também rendem homenagem a Vênus. Se o amor lhes causava infelicidade, esta representava para eles uma leitura (“uma lição”) no livro da dor:

*Si de more
Cum honore
Lete viverem,
Nec meroris
Nec doloris
Librum ligerem.*⁴⁴

Por volta de 1220, a poesia latina secular atingiu o seu apogeu, mas a poesia religiosa desabrochou, no século XIII, as suas flores mais admiráveis, entre elas o *Dies irae*, hino de Tomás de Celano, onde reaparece o livro, aliás na horrorizante pintura do juízo final:

*Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur
Unde mundus iudicetur.*⁴⁵

É o livro do juízo do *Apocalipse*, inspirado decerto por *Maleachi*, 3, 16: *attendit Dominus, et audivit, et scriptus liber monumenti coram eo timentibus Dominum...*⁴⁶ Estas idéias dominam a Idade Média eclesiástica e incorporam-se também nas artes plásticas. Frequentemente um anjo anota as boas ações de um homem e um diabo registra as más. “Assim” — escrevia Wilhelm Wackernagel, há quase cem anos — “foram talhados ambos em escudos de pedra à direita e à esquerda do portal ro-

42. “Tu também sê título, sê letra maiúscula, sê castigador do meu códice.” (T. da R.)

43. Cf. a edição de Schmeller, pág. 76, n.º CXCVII, estr. 4 e pág. 251, acima.

44. “Se vivesse honesta e alegremente, não leria o livro nem da tristeza nem da dor.” (T. da R.)

45. “Será trazido o livro escrito que contém tudo aquilo por que o mundo será julgado.” (T. da R.)

46. “Deus prestou atenção e ouviu e foi escrito o livro da lembrança em Sua presença para os que temem a Deus.” (T. da R.)

mano da catedral de Bonn, sentados, e escrevendo numa folha que sustentam sobre os joelhos.”⁴⁷

Acabamos de entrar numa igreja romana. De que se trata no sermão dominical? Há copiosa informação sobre o assunto nas *artes praedicandi* e em sermonários. Em sua pequena obra sobre a composição de uma prédica, aconselha Guibert de Nogent († 1121) que se deve utilizar como fonte de argumentos, depois da Bíblia, a própria experiência psicológica e moral. Não há quem não compreenda isso, pois basta ler em seu próprio íntimo, como num livro: *intra se ipsum quasi in libro scriptum attendat*.⁴⁸ Em terceiro lugar, em todas as coisas da Natureza encontram-se indicações sobre as verdades da religião. O pregador também ia buscá-las nos livros. Um sermão atribuído a Hildeberto de Lavardin trata do texto: *Audi, Israel, praecepta vitae, et scribe ea in corde tuo* (Deut. 4, 1). O pregador explica então aos seus ouvintes como se prepara um livro (PL, 171, 185 e segs.): “Primeiramente o escritor, com uma raspadeira, limpa o pergaminho da gordura e do sujo grosseiro. Depois, com uma pedrapomes, remove os pêlos e fibras. Sem isto, as letras escritas não ficariam bem e não teriam duração. Depois pauta o pergaminho para que a escrita seja regular. Tudo isso deveis fazer também com o vosso coração...” Hildeberto — ou o autor dos sermões que lhe são atribuídos — prefere essa espécie de metáforas. Observa-se como, em suas mãos, os símiles livrescos da Bíblia por assim dizer se desdobram e multiplicam. Hildeberto explica o dito de Jó (31, 35) *librum scribat* (PL, 171, 349 e segs.), dizendo que a Bíblia encerra quatro livros (*liber praedestinationis, liber doctrinae, liber scripturae corporalis, liber conscientiae*); discute, a seguir, várias outras “passagens de livro” do Antigo Testamento.

A comparação que Hildeberto faz do coração com um livro teve o seu modelo na expressão pauliniana *tabulae carnales cordis*, adotada já na primitiva poesia cristã (Paulino de Nola, Hartel I, 266). Mais tarde foi abreviada para “livro do coração”. Assim num florilégio posterior (RF, 3, 1886, 297, n.º 164):

*In libro cordis lege quicquid habes ibi sordis;
Non leges hoc alibi tam bene sicut ibi.*⁴⁹

O sermão medieval socorre-se também, por vezes, do ensino da escrita. O mais tardar, desde o século XII, era usual nas escolas ensinar o alfabeto numa larga fôlha de pergaminho “esticada sobre um grande

47. ZfdA, 6, 149 e segs. — P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Bonn*, 1905, 78.

48. PL, 156, 26 C.

49. “No livro do coração lê o que tens ali de sórdido; não o lerás tão bem como ali em nenhum outro lugar.” (T. da R.)

quadro de madeira ou talvez fixada diretamente à parede". Esse uso é a base de uma comparação, que encontramos no cisterciense Odo de Cheriton († 1247): *sicut enim carta, in qua scribitur doctrina parvulorum, quatuor clavis affigitur in postem, sic caro Christi extensa est in cruce... cuius quinque vulnera quasi quinque vocales pro nobis ad Patrem per se sonant*⁵⁰ (B. Bischoff em *Classical and Medieval Studies in Honor of E. K. Rand*, 1938, 9 e segs.).

O misticismo cristão de um Francisco de Assis não desdenha ver na escritura relação com o sagrado. Informa Tomás de Celano que o santo apanhava no chão qualquer pedaço de pergaminho escrito, mesmo que fosse da literatura pagã. Interrogado a respeito por um discípulo, respondeu Francisco: *Fili mi, litterae sunt ex quibus componitur gloriosissimum Dei nomen*.⁵¹

7. O LIVRO DA NATUREZA

Segundo um clichê da concepção popular da história, sacudiu a Renascença o pó dos amarelecidos pergaminhos, para ler no livro da Natureza ou do mundo. Mas essa metáfora também se origina da latinitude medieval. Vimos que Alano fala do "livro da experiência". Cada criatura é para ele um livro (*PL*, 210, 579 A):

*Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est et speculum.*⁵²

Em autores posteriores, especialmente os homilistas, aparecem com o mesmo sentido *scientia creaturarum* e *liber naturae*. Para o pregador, o livro da Natureza, como fonte de argumentos, devia estar ao lado do livro da Bíblia. Isso continua ainda em Raimundo de Sabunda († 1436), que, aliás, foi além do alvo (e por isso condenado no Concílio Tridentino), quando escreveu: *scripturas sacras facile quis impia interpretatione subruere potest, sed nemo est tam execrandi dogmatis hereticus, qui naturae librum falsificare possit*.⁵³ O "livro da criatura" permaneceu estimado na ascética e mística ortodoxas. Assim, na *Imi-*

50. "Assim como a carta, na qual está escrita a doutrina dos meninos, é fixada na porta com quatro pregos, assim foi a carne de Cristo estendida na cruz... de cujas cinco feridas como que as cinco vogais ressoam sôzinhas por nós junto do Pai." (T. da R.)

51. "Meu filho, são letras com as quais se compõe o nome gloriosíssimo de Deus." (T. da R.)

52. "Toda criatura do mundo é para nós como que um livro, um quadro ou um espelho." (T. da R.)

53. "Alguém poderia facilmente subverter as Sagradas Escrituras por interpretação ímpia, mas não há nenhum hereje de dogma tão execrável, que possa falsificar o livro da Natureza." (T. da R.)

tação de Cristo (II, 4): *si rectum cor tuum esset, tunc omnis creatura speculum vitae et liber sanctae doctrinae esset*.⁵⁴ Depois na Espanha, no pregador e místico Luís de Granada (1504-1588), que em seu *Símbolo de la fé* emprega a expressão filosofar em este gran libro de las criaturas, variando-a: *qué serán luego todas las criaturas deste mundo, tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas y iluminadas que declaran bien el primor y la sabiduria de su autor? ... Así nosotros... habiéndonos puesto vos delante este tan maravilloso libro de todo el universo, para que por criaturas del, como por unas letras vivas, leyeseamos la excelencia del Criador...*

Desde o século XII, a filosofia também lança mão do símile do livro. Hugo de S. Vítor emprega o livro e a escritura em função sistemática. Divide a história universal em três épocas: da *lex naturalis*, da *lex scripta* e do *tempus gratiae* (PL, 176, 32 B; *ib.* 343, 437, 371). A criação e o Homem-Deus são “livros” de Deus (*ib.* 644 D e segs.). Hugo de Folieto, antes muitas vezes confundido com Hugo de S. Vítor, faz da metáfora do livro um pequeno sistema teológico. Segundo ele, há quatro livros da vida. O primeiro foi escrito no paraíso, o segundo no deserto, o terceiro no Templo e o quarto desde toda a eternidade. O primeiro foi escrito por Deus no coração do homem, o segundo por Moisés sobre tábuas, o terceiro por Cristo sobre a terra, o quarto pela previsão divina. Continuando a expor o assunto, aparecem as palavras “livro da razão.”⁵⁵ Noutras escolas filosóficas da época, de orientação inteiramente diversa, encontram-se também símiles do livro. Ensina a especulação neoplatônico-hermética de Bernardo Silvestre que na divindade, no espírito mencionado como potência feminina (Noys) está registrado todo o curso da história (como em nosso exemplo de Nono): *illic exarata supremi digito dispunctoris textus temporis, fatalis series, dispositio seculorum*⁵⁶ (*De Universitate Mundi*, pág. 13, 160). O céu está aberto como um livro, que é coberto de imagens (*ib.* 33). Tudo o que é terreno está por assim dizer pré-modelado num livro transcendental. O espírito cognitivo do homem é comparado com um livro. Assim é em João de Salisbury (*Policraticus*, ed. Webb, I, 173). No livro de nossa razão, acham-se inscritas as imagens das coisas, as idéias divinas. No século XIII emprega Boaventura a comparação, porém de modo mais prudente, para demonstrar o seu “exemplarismo”: *creatura mundi est quasi quidam liber in quo relucet... Trinitas fabricatrix*⁵⁷ (*Breviloquium*, II, c. 12). Mas, além

54. “Se teu coração fôsse virtuoso, então toda a criatura seria espelho da vida e livro da santa doutrina.” (T. da R.)

55. *Cum aliquis cogitat quid agere debeat, et hoc rationaliter disponit, quasi in libro rationis legit.* (“Quando alguém medita no que deve fazer e resolve-o racionalmente, como que lê no livro da razão.” T. da R.) (PL, 176, 1170 c).

56. “Ali estão explicados pelo dedo do supremo investigador os textos dos tempos, a série fatal, a disposição dos séculos.” (T. da R.)

57. “A criação do mundo é como que um livro no qual reluz... a Trindade fabricadora.” (T. da R.)

do livro da criatura, Boaventura conhece também o *liber scripturae*: por ambos os livros será Deus reconhecido (*ib.* II, c. 5). Em outra passagem, aparece o próprio livro do mundo como duplo: *duplex est liber, unus scilicet intus qui est Dei aeterna ars et sapientia, et alius scriptus foris, scilicet mundus sensibilis*⁵⁸ (*ib.* II, c. 11). Aqui Boaventura joga com a sentença bíblica (*Êx.* 2, 9 e *Apoc.* 5, 1) *liber scriptus intus et foris*. O símile do livro não tem unívoca função lógica, mas serve para demonstrar estados de coisas muito diversos. Assim é que a queda de Eva é explicada pelo fato de que ela não se ateve ao “livro interior” da razão, mas ao livro exterior da concupiscência (*ib.* III, 3).

No século XIV, a representação do mundo como um livro é laicizada por Conrado de Megenberg (1309-1374), que em 1350 traduziu para o alemão a enciclopédia do dominicano Tomás de Cantimpré *De Naturis Rerum* (composta entre 1228 e 1244), sob o título de *Buch der Natur*, (*Livro da Natureza*).⁵⁹ Nicolau de Cusa adotou o metaforismo da filosofia medieval. Observou certa vez que houve santos que conceberam o mundo como um livro escrito.⁶⁰ Para ele próprio, a criação é a “demonstração do verbo interior” (*interni verbi ostensio*).⁶¹ As coisas físicas devem, pois, ser observadas como “livros” pelos quais Deus nos fala como mestre da verdade.⁶² Numa discussão, mostra-se o leigo superior ao sábio, porque não recebeu o seu saber dos livros das escolas, mas “dos livros de Deus”, que ele “escreveu com o próprio dedo”. “Encontram-se em toda parte”, e por conseguinte, “também neste mercado”.⁶³ O espírito humano também é designado como livro: *mens vero est ut liber intellectualis, in se ipso et omnibus intentionem scribentis videns*.⁶⁴

Resumindo, segue-se que a idéia do mundo ou da Natureza como um “livro” surgiu na eloquência sagrada, foi adotada depois pela especulação filosófico-mística medieval e passou enfim ao uso geral da linguagem. No curso desse desenvolvimento, o “livro do mundo” foi laicizado, isto é, alheado de sua origem teológica, algumas vezes, porém nem sempre — o que pretendo mostrar com alguns exemplos.

58. “É um livro duplo, um escrito por dentro, que é a arte e a ciência eterna de Deus, outro escrito por fora, a saber: o mundo sensível.” (T. da R.)

59. Editado por Franz Pfeiffer, Stuttgart, 1861. — Cp. H. Ibach, *Leben und Schriften des Konrad von Megenberg*, Diss, Berlim, 1938. — Até 1499 o *Buch der Natur* de Conrado foi impresso seis vezes.

60. Edição de Basiléia, 1565, 133, abaixo.

61. Idem, 244. (*Compendium* c. VII.)

62. *Drei Schriften vom verborgenen Gott*, tradução alemã de E. Bohnenstädt, 1942, 48. Cp. Bömer, 1, 20.

63. *Der Laie über die Weisheit*, trad. Alemã de E. Bohnenstädt, 1936, 43.

64. “O espírito é como um livro intelectual, vendo em si mesmo e em todos a intuição do escritor.” (T. da R.) *De apice theoriae, Merksatz* 6 (Edição de Basiléia, 1565, pág. 336.)

No pensamento de Paracelso, os símiles do livro têm uma função fundamental. Aos livros escritos — *codices scribentium* — contrapõe ele o livro que o próprio Deus outorgou, escreveu, ditou e compôs. O livro do médico serão os dñentes. A Natureza igualmente é concebida como uma coleção de livros, completos e perfeitos, “pois o próprio Deus os escreveu, fêz encadernar e acorrentou à sua livraria”. “Da luz da Natureza deve irradiar-se a claridade que torna compreensível o texto dos *libri naturae*, sem cuja luz não pode haver filósofo ou naturalista.” O firmamento é “outro livro da medicina”, no qual se deve soletrar uma “sentença firmamental”. Enfim, toda a terra é um livro ou antes uma livraria, “na qual as folhas são viradas com os pés”, que deve ser estudado “peregrinando”.⁶⁵

As metáforas do livro foram adotadas pelos pensadores da Renascença. Toda a realidade visível na história e na vida é para Montaigne o livro do mundo: *ce grand monde... c'est le miroir où il nous faut regarder pour nous connaître de bon biais. Somme, je veux que ce soit le livre de mon écolier* (*Essais*, I, 36). Ainda mais importante em Descartes (quase no fim da primeira parte do *Discours de la méthode*): *sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quitterai entièrement l'étude des lettres; et me resolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le grand livre du monde, j'employai le reste de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées...* A representação tológica é conservada por Fr. Bacon: *Nam salvator noster inquit: Erratis, nescientes scripturas et potentiam Dei* (*Mat.* 22, 29), *ubi duos libros, ne in errore incidamus, proponit nobis evolvendos*⁶⁶ (*De Augmentis Scientiarum*, livro I: *Opera*, Francforte, 1655, 26). Campanella também conhece “ambos os livros”: o *codex scriptus* da Bíblia e o *codex vivus* da Natureza. As metáforas do livro servem-lhe no protesto contra a escolástica.⁶⁷

O célebre epigramatista inglês John Owen (1563?-1622) inverteu de maneira elegante o topo do “livro do mundo”. Denominou (I, 3) o seu livro do mundo:

*Hic liber est mundus; homines sunt, Hoskine, versus:
Invenies paucos hic, ut in orbe, bonos.*⁶⁸

65. Exemplos em Paracelsus, *Die Geheimnisse. Ein Lesebuch aus seinen Schriften*, de W. E. Peuckert, 1941, 172-78. — Eichendorff (em seu *Taugenicht,s* cap. 9) faz um estudante falar à moda de Paracelso: “Que os outros repitam os seus compêndios; nós, entretanto, estudamos no grande livro de imagens que o bom Deus nos abriu lá fora.”

66. “Pois o nosso Salvador disse: Vós vos enganais ignorando as Escrituras e o poder de Deus, onde nos propõe dois livros para leitura, para que não caíamos no erro.” (T. da R.)

67. Exemplos apud F. Schalk, in RF 57, 1943, 39.

68. “Este livro é o mundo; os homens, Hoskino, são os versos; como no universo, hás de encontrar aqui poucos bons.” (T. da R.)

O livro da Natureza contém muitas páginas. Uma das mais curiosas trata dos insetos. Lê-se nos *Provérbios* de Salomão, 6, 6: *Vade ad formicam, o piger, et considera vias ejus, et disce sapientiam*.⁶⁹ Na tradução de Lutero [aqui substituída pela do padre Matos Soares] lemos: “Quatro coisas há sobre a terra, que são muito pequenas, e que são mais sábias que os mesmos súbios: as formigas, esse fraco povo, que faz o seu provimento durante a messe; os coelhos, esse povo tímido, que faz a sua habitação nos rochedos; os gafanhotos, que não têm rei, e que, todavia, saem todos ordenados em seus esquadrões; a saramântiga, que trepa com suas mãos, e que habita o palácio dos reis”. (*Ibidem*, 30, 24 e segs.) A sabedoria de Deus manifesta-se especialmente nos animais menores. (O pensamento inverso é empregado, como se sabe, no *Livro de Jó*, na discussão dos animais Beemot⁷⁰ e Leviatã). O singular pensador inglês Sir Thomaz Browne, em sua *Religio Medici* (1643, partê I, cap. 15) desenvolve essas passagens da Bíblia: “Que razão deixaria de instruir-se com a sabedoria das abelhas, formigas e aranhas? Que mão sábia lhes ensina a fazer o que a razão não nos pode ensinar? Uma inteligência menos desenvolvida limita-se a admirar esses portentos da Natureza: baleia, elefante, dromedário e camelo: assemelham-se, não há dúvida alguma, ao Colosso e suas criações majestosas. Naquelas pequenas máquinas, porém, está contida mais estranha matemática e o instinto sociável⁷¹ daqueles pequenos cidadãos representa com mais nitidez a sabedoria de seu criador...⁷² “Nunca pude contentar minha contemplação com as maravilhas mais conhecidas, como fluxo e refluxo do mar, a enchente do Nilo, a atração da agulha magnética para o norte, e tenho-me esforçado por descobrir a mesma conformidade nas obras comuns da Natureza, geralmente desprezadas, o que poderei fazer, sem viajar, dentro da minha própria cosmografia. Carregamos conosco as maravilhas que buscamos fora de nós; em nós está a África com todos os seus prodígios, nós próprios somos aquela audaciosa e estranha obra da Natureza, e o estudioso capaz de boa observação encontra nesse compêndio o que outros só descobrem por partes e de modo extensivo. Há, portanto, *dois livros*, dos quais retiro a minha teologia; além do livro escrito por Deus, outro existe, de sua serva a Natureza, esse manuscrito geral e público, patente a todos os olhos; quem nunca O viu em um, descobre-o no outro. Essa era a Escritura Sagrada e a teologia dos pagãos... Decerto os pagãos sabiam melhor do que nós, cristãos, associar e ler essas letras místicas. Vemos esses hieróglifos comuns com olhar

69. “Vai à formiga, ó preguiçoso, e considera seus caminhos, e aprende-lhe a sabedoria.” (T. da R.)

70. O nome significa “grande animal”.

71. *Civility* refere-se à estrutura social das abelhas e formigas, mas no sentido amplo em que falou Goethe de uma época “cívica” de cultura sociável (Jub.-Ausgabe, 38, 232).

72. Em Pascal a correspondência entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande é motivo de reflexão.

descuidado e desdenhamos de sugar a divina sabedoria nas flores da Natureza."

Um contemporâneo de Sir Thomaz Browne, Francis Quarles (1592-1644), oferece em seus piedosos *Emblems* (1635) os versos:

*The world's a book in folio, printed all
With God's great works in letters capital:
Each creature is a page; and each effect
A fair character, void of all defect.*⁷³

Em Donne,⁷⁴ Milton (*Paradise Lost*, 3, 47 e 8, 67), Vaughan, Herbert e Crashaw encontramos também a metáfora, que se tornou uma constante da poesia. O fundador das ciências exatas da Natureza dá à metáfora do livro um aspecto novo e expressivo. Galileu fala-nos do grande livro do universo, constantemente sob nossos olhos, mas que não pode ser lido sem o prévio conhecimento de sua Escritura. "É escrito em linguagem matemática e os caracteres são triângulos, círculos e outras figuras geométricas."⁷⁵ Já não seria legível, pois, o livro da Natureza? — operara-se uma transformação, que nem aos mais humildes passou despercebida. O mundo dos seres vivos também foi pesquisado com os recursos da técnica ótica. Jan Swammerdam (1637-1680) estudou com o microscópio a anatomia dos insetos. O célebre Boerhave publicou esses trabalhos em 1737 sob o título edificante de *Biblia Naturae*, alusivo aos versículos dos *Provérbios* de Salomão, acima citados, que também inspiraram a Sir Thomaz Browne. Por outro lado, o uso lingüístico de Montaigne revive em Diderot, entre cujos aforismos deparamos o seguinte fragmento: *Les grandes connoissances, les vraiment importantes, nous ne savons où nous les avons prises. Ce n'est pas dans le livre imprimé chez Marc-Michel Rey ou ailleurs, c'est dans le livre du monde. Nous lisons ce livre sans cesse, sans dessein, sans application, sans nous en douter. Les choses que nous y lisons, pour la plupart ne peuvent s'écrire, tant elles sont fines, subtiles, compliquées; du moins, celles qui donnent à un homme le caractère de pénétration singulière qui le distingue des autres ... Oh! les ineptes, les plates créatures que nous serions, si nous ne savions que ce que nous avons lu. Les pauvres choses que tous ces principes écrits même dans les ouvrages les plus profonds, en comparaison des besoins et des circonstances de la vie. Écoutez un blasphème: La Bruyère, La Rochefoucauld sont des livres*

73. "O mundo é um livro in-fólio, impresso com as grandes obras de Deus, em letras capitais: cada criatura é uma página e cada aspecto uma bela estampa, isenta de defeitos." (T. da R.)

74. Ele emprega símiles do livro para exprimir o amor, para panegírico, etc. (Cf. a edição Críeson, I, 30, 19 e seg.; I, 238, 227; I, 235, 147).

75. *Opere, ed nazionale*, VI, 232. — Encontram-se mais passagens sobre o livro da Natureza em A. Favaro, *Galileo Galilei. Pensieri, motti e sentenze*. Firenze, Barbèra, 1935, pág. 27 e segs.

bien communs, bien plats, en comparaison de ce qui se pratique de ruses, de finesses, de politique, de raisonnements profonds, un jour de marché à la halle.

Sob a máscara do sábio oriental explica Voltaire mais ou menos ao mesmo tempo: *Rien n'est plus heureux qu'un philosophe qui lit dans ce grand livre que Dieu a mis sous nos yeux ... (Zadig, cap. III.)* Rousseau dá ao lugar-comum — pois tal já se tornara então a imagem — o giro característico de seu “pathos” de reformador do mundo, quando faz Lord Eduard escrever: *Vous recevrez aussi quelques livres pour l'augmentation de votre bibliothèque; mais que trouverez-vous de nouveau dans les livres? O Wolmar! il ne vous manque que d'apprendre à lire dans celui de la nature pour être le plus sage des mortels (La Nouvelle Héloïse, VI, carta 3).*

A comparação facilmente compreensível do livro da Natureza, superior a todos os livros, penetrou também na teoria da poesia, no tempo de Rousseau. Foi o pré-romantismo inglês, do qual Herder e Goethe receberam tão forte estímulo, que teve esse resultado importante. Edward Young (1683-1765) publicou em 1759 as suas *Conjectures on Original Composition*, esclarecendo nessa obra que Shakespeare não era culto, mas lhe eram familiares o livro da Natureza e o do homem. Robert Wood (*Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, 1769) definiu Homero como um gênio original. O livro de Wood apareceu em alemão em 1773, em Francforte, e causou funda impressão no jovem Goethe. Lê-se em Wood: “Homero só chegou a estudar o grande livro da Natureza”. A nova poética do pré-romantismo inglês e do *Sturm und Drang* trabalha, pois, com a mesma metáfora do livro, que já vimos operando em tantas outras situações da história intelectual. O “livro da Natureza” aparece nos *Sendschreiben* de Goethe (1774):

*Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig,
Unverstanden, doch nicht unverständlich;
Denn dein Herz hat viel und gross Begehr,
Was wohl in der Welt für Freude wär,
Allen Sonnenschein und alle Bäume,
Alles Meergestad und alle Träume
In dein Herz zu sammeln miteinander...⁷⁶*

Da poética do “Sturm und Drang”, passou o conceito da poesia da Natureza à teoria romântica da literatura, de Jacob Grimm: “A poesia da Natureza pode ser considerada a própria vida em pura ação, *um livro*

76. “Vê, a Natureza é um livro vivo, incompreendido mas não incompreensível; pois o teu coração sente forte e grande desejo de juntar em si tôda a alegria que pode haver no mundo, tôda a luz do sol, tôdas as árvores, toda beira-mar, todos os sonhos.”

vivo, cheio de histórias verdadeiras, no qual, embora seja possível começar a ler e compreender cada página, jamais se acaba de ler nem de compreender tudo. A poesia artística é um trabalho da vida, de natureza filosófica já no seu germe”⁷⁷ primitivo. O “livro da vida” da Bíblia e o “livro vivo” da mística vitoriana secularizam-se em Grimm e misturam-se com a poética do pré-romantismo inglês. Foi sobre essa frágil base que repousou a concepção germânica da poesia medieval, no século XIX. O conhecimento da Idade Média brotou, na Alemanha, do solo do romantismo, dele sugando, porém, apenas a substância da exaltação sentimental, não a sublimação do entendimento histórico, nem o esclarecimento da consciência, os caracteres mais preciosos e imperecíveis do romantismo alemão. Novalis, os Schlegel, Schleiermacher e Adam Müller, por mais diversos que fossem os caminhos trilhados, estavam unidos por uma nova mentalidade e um novo quadro histórico, de que não participaram os Grimm, Uhland e seus companheiros. Do sovado metaforismo do livro, que levou Jacob Grimm a depreciá-lo, sobe-se a uma dimensão mais elevada, quando se acha em Novalis a sentença: “Os livros são, entre os seres históricos, uma espécie moderna, mas altamente significativa. Substituíram, talvez, as tradições”.

Todavia, mais uma vez temos de retroceder à Idade Média.

8. DANTE

Já na lírica juvenil de Dante achamos o livro da memória (*E'm' incresce da me*, verso 59). Encontra-se também na primeira linha da *Vita Nuova*. Pretendeu-se derivar a expressão de uma sentença de Pier della Vigna: *in tenaci memoriae libro perlegimus*.⁷⁸ Mas aceitar essa procedência é desconhecer a situação histórica em que se formou o estilo artístico de Dante. Já encontramos, nos escritores latinos da Idade Média, as imagens do livro do coração, do espírito, da memória, da razão e da experiência. E assim é que todo o metaforismo do livro da Idade Média está reunido, aumentado e renovado por audaciosa fantasia nos poemas de Dante — Desde o primeiro parágrafo da *Vita Nuova* até ao último canto da *Divina Comédia*. Novas, em relação ao século XII, são as numerosas comparações oriundas da vida das universidades, que então floresciam em Bolonha, Paris, Nápoles e outras partes. Para o homem medieval, toda descoberta da verdade está, em primeiro lugar, na aceitação das autoridades tradicionais, e depois — no século XIII — na conciliação dos textos autorizados. Não se concebe a compreensão do mundo como função criadora, mas passiva, copiando conteúdos já formados, anteriormente, cuja expressão simbólica é a leitura. O fim e atividade do pensador é a

77. *Apud* A. E. Schönbach, *Gesammelte Aufsätze zur Neueren Literatur*, 1900, 100.

78. N. Zingarelli em *Bullettino della Società Dantesca* N. S. I (1894), 99. Seguem-no todos os comentadores posteriores, mesmo quando não o citam.

reunião de todos esses fatos sob a forma de “summa”, de que o poema universal de Dante constitui um exemplo. Esse é, pelo menos, um de seus aspectos. O “herói” da *Divina Comédia* é um estudioso. Seus professores são Virgílio e Beatriz: a razão e a graça, o saber e o amor, a Roma imperial e a Roma cristã. Para Dante as mais altas funções e experiências do espírito estão ligadas à disciplina do estudo, à leitura, à aceitação livre de uma verdade pré-existente. Por isso, a escritura e o livro podem tornar-se para ele expressões dos mais altos momentos poéticos e humanos. A *Comédia* é recomendada expressamente pelo poeta para leitura e estudo. Deve ser estudada pelo leitor como *lezione* (*Inferno*, 20, 20), como texto de ensino, “no seu banco” (*Par.* 10, 22), pois lhe dará fruto espiritual (*Inf.* 20, 19) e alimento (*Par.* 10, 25). Frequentemente se dirige Dante aos leitores, aliás sempre ao leitor, no singular (*Inf.* 22, 118; *Inf.* 34, 23; *Purg.* 33, 136; *Par.* 5, 109; *Par.* 10, 7; *Par.* 22, 26), que é convidado a pensar por si mesmo (*or pensa per te stesso*, *Inf.* 20, 20). Só pelo estudo se pode — podia-se e devia-se, segundo a vontade do poeta — penetrar a *Comédia*. Para Dante e para o homem da Idade Média o estudo livresco, o *lungo studio* (*Inf.* 1, 83) é em geral o esquema fundamental de qualquer processo de educação intelectual — em contraste com o *διολέγεσθαι* dos gregos e com a “palavra falada” do Oriente, como a concebia Goethe. A ânsia de aprender e de amar levava Dante à *Eneida* de Virgílio (*m’ han fatto cercar lo tuo volume*, *Inf.* 1, 84); estudara tão bem essa “alta tragédia”, que a conhecia completamente (*tutta quanta*, *Inf.* 20, 114), isto é, que a sabia de cor (*Par.* 5, 41 e seg.); que podia dirigir-se ao seu poeta como *lo mio maestro e il mio autore* (*Inf.* 1, 85). As relações entre docentes e discentes servem a Dante de símiles, com os quais ilustra a sua mensagem espiritual. Ao seu grande mestre Brunetto Latini presta — no *Inferno* — a mais bela homenagem que a gratidão já inspirou a um discípulo (*Inf.* 15, 85). Brunetto prediz então a Dante que o ódio de sua cidade materna se voltará contra ele e Dante promete escrever isso (na sua memória) e assim guardá-lo (*Inf.* 15, 89 e seg.):

*E scribolo a chiosar con altro testo
A donna che'l saprà s'a lei arrivo.⁷⁹*

Sabe que Beatriz pressagiará o curso de sua vida e quer conservar juntas a sua previsão e a de Brunetto, explicar um texto pelo outro e “glosá-los”. Glosas são notas explicativas, já usadas nas escolas da Antiguidade e da Idade Média. Dante foi o primeiro a empregar metaforicamente este conceito oriundo da esfera do livro. A um texto (*alcun*

79. “A outro, há de explicar-me sábia Dama, / Quando à sua presença houver subido.” (*Inf.* 15, 89 e seg. Trad. de J. P. Xavier Pinheiro. Ed. Leia, S. Paulo, 1946.)

testo) da *Eneida* — é o verso: *desine fata deum flecti sperare precando*⁸⁰ (VI, 376) — se refere Dante no antepurgatório, ao ser discutida a eficácia da prece (*Purg.* 6, 28 e segs.) e Virgílio remove a dúvida do discípulo: *la mia scrittura è piana* ... A recordação oportuna do episódio de Polidoro na *Eneida* (III, 22 e segs.) impediria Dante de ferir a alma de Pier della Vigna, encantada numa árvore. Entretanto, Dante não dera crédito algum a esse trecho da *alta tragedia*. Assim pelo menos explica Virgílio (*Inf.* 13, 46 e segs.):

*S' egli avesse potuto creder prima,
— Rispose il savio mio — anima lesa,
Ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
Non averebbe in te la man distesa.*⁸¹

O desconhecimento do texto e a má leitura podem também tornar-se causa de más ações. Os ossos de Manfredo Hohenstaufen não jazeriam em terra profana, depois da batalha de Benevento (1266), se o bispo de Cosenza tivesse lido bem aquela página do *Evangelho de São João* — *avesse in Dio ben letto questa faccia* (*Purg.* 3, 126 — na qual se diz: *et eum, qui venit ad me, non eiciam foras*⁸² (*João*, 6, 37). Naturalmente o orgulho da inteligência e a vã procura da novidade muito concorrem para o particularismo filosófico. Isso, porém, tolera o céu com menos má vontade do que quando se despreza ou se torce a palavra de Deus (*Par.* 29, 85 e segs.):

*Voi non andate già per un sentiero
Filosofando, tanto vi trasporta
L'amor dell'apparenza e il suo pensiero.
Ed ancor questo quassì si comporta
Con men disdegno che quando è posposta
La divina scrittura o quando è torta.*⁸³

Postergada (*posposta*) é a escritura pelos clérigos degenerados, cobiçosos de ouro, que só lêem as *Decretais*, tanto que as margens estão gastas (*Par.* 9, 133 e segs.). Torcida (*torta*) é ela pelos doutores da Igreja, que a interpretam arbitrariamente.

A leitura como forma de assimilação e de estudo, corresponde a escritura como forma de produção e criação. Os dois complexos reclamam-

80. "Não esperes curvar a fatalidade divina, rezando." (T. da R.)

81. "Se de antes ele acreditar pudera / Lhe torna o sábio Mestre alma agravada, / O que eu nos versos meus lhe descrevera, / Por te ferir sua mão não fora alçada." (*Inf.* 13, 46 e seg. Trad. de J. P. Xavier Pinheiro, Ed. Leia, S. Paulo, 1946.)

82. "E não enxotarei aquele que vier a mim." (T. da R.)

83. "De opiniões não tendes fixidade / Filosofando, tanto vos transporta / Da ostentação e de o pensar vaidade. / No céu menos do que isto se suporta / Ser a Santa Escritura desdenhada / Ou ter inteligência errada e torta." (*Par.* 29, 85-90. Trad. de J. P. Xavier Pinheiro, Ed. Leia, S. Paulo, 1946.)

se mutuamente. No mundo intelectual da Idade Média formam, por assim dizer, os dois hemisférios de um globo. A unidade desse mundo foi desfeita pela invenção da arte de imprimir. A enorme transformação operada pode resumir-se na frase: antes, todo livro era um manuscrito. Por isso, não só material como artisticamente, possuía o livro escrito um valor que hoje não podemos mais imaginar. Em cada livro copiado encerravam-se diligência e habilidade manual, atenção de espírito longamente sustentada, trabalho amoroso e desvelado. Cada um desses livros era uma produção pessoal, como se declara nas notas finais do copista, nas quais este freqüentemente cita o seu nome, num desabafo: *sicut aegrotus desiderat sanitatem, item desiderat scriptor finem libro*.⁸⁴

“Dize-me, ó Musa, do homem”, “Canta a cólera, ó deusa”, “Canto as armas e o homem” — assim começam as epopéias da Antiguidade. Em Dante invocam-se as musas também, mas, depois delas, o espírito do próprio poeta e, em vez de cantar e dizer, trata-se neste caso de escrever (*Inf.* 2, 7 e segs.):

*O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate.
O mente che servesti ciò ch'io vidi,
Qui si parrà la tua nobilitate.*⁸⁵

Alto ingegno refere-se à faculdade intelectual do poeta (como *altezza d'ingegno*, no *Inf.* 10, 59); *mente*, muitas vezes, refere-se à sua memória. Poetar é copiar do texto original, que está inscrito no livro da memória (*libro della mia memoria* da *Vita Nuova*, e ainda: *il libro che il preterito rassegna*,⁸⁶ *Par.* 23, 54). O poeta é, ao mesmo tempo, escritor e copista (*quella materia ond'io son fatto scriba*, *Par.* 20, 17). Ele “anota” o que Amor lhe “dita” (*Purg.* 24, 52-59).

A composição numérica serviu de esqueleto à *Comédia*. Para cada canto, previa-se a mesma extensão, e por conseguinte, a mesma quantidade de matéria a ser escrita. Em conformidade, é determinada a proporção do que pode ser dito (*Purg.* 33, 139):

*Ma perchè picne son tutte le carte
Ordite a questa cantica seconda
Non mi lascia più ir lo fren dell'arte.*⁸⁷

84. “Assim como o doente deseja a saúde, o escriba aguarda o fim do livro.” (T. da R.)

85. “Ó Musas! Ó do gênio potestade! / Valei-me! Aqui ó mente, que guardaste / Quanto vi, mostra a egrégia qualidade. (*Inf.* 2, 7-9. Trad. J. P. Xavier Pinheiro, Ed. Leia, S. Paulo, 1946.)

86. “O livro que consigna o passado.” (T. da R.)

87. “Mas, porque todas ocupadas vejo / E ao meu segundo cântico aplicadas / Da arte o freio me tolhe este desejo.” (*Purg.* 33, 139-141. Trad. de J. P. Xavier Pinheiro, Ed. Leia, S. Paulo, 1946.)

No *Paraíso*, Dante alude a coisas essencialmente inexprimíveis (*Par.* 1, 70). Por isso é ele obrigado a “saltar” muita coisa (*Par.* 23, 61):

*E così figurando il Paradiso
Convien saltar lo sacrato poema.⁸⁸*

Esses saltos são originariamente atribuídos ao manejo da pena (*Par.* 24, 22 e segs.):

*E tre fiate intorno di Beatrice
Si volse con un canto tanto divo
Che la mia fantasia nol mi ridice.
Però salta la penna, e non lo scrivo.⁸⁹*

Em lugar da pena pode entrar a tinta (*Par.* 19, 7):

*E quel che mi convien ritrar testes
Non portò voce mai, nè scrisse inchiostro.⁹⁰*

Quando se embotava a pena do copista medieval, era aguçada com uma faca (*pennam temperare*). Dante aproveita-o metaforicamente no princípio do *Inf.* 24. Descreve o começo da primavera. A terra está coberta de geada. Ele procura mostrar sua irmã branca, a neve, mas logo ela se derrete e a sua pena perde o fio (*Inf.* 24, 4 e segs.):

*Quando la brina in su la terra assempra
L'immagine di sua sorella bianca,
Ma poco dura alla sua penna tempra.⁹¹*

O papel (*papiro*) ocorre uma vez na *Comédia* como material de escrever, aliás numa comparação. Trata-se de uma notável e cruel metamorfose: um homem e um dragão de seis pés agarram-se, fundindo-se num ser único. Misturam-se, então, as duas cores numa só, semelhante à cor parda que toma o papel queimado, antes de enegrecer (*Inf.* 25, 64 e segs.):

88. “D’esta arte, descrevendo o Paraíso / Saltar deve este meu sacro poema.” (*Par.* 23, 61 e 62.)

89. “Em tórno a Beatriz girou formoso / Por vezes três com tão divino canto, / Que trasladar não posso o som donoso / ‘Screver não cabe à pena enlevo tanto.” (*Idem* 24, 22-25.)

90. “O que eu agora escrever pretendo / Voz não cantou, nem pena há referido.” (*Par.* 19, 7 e 8.)

91. “Quando as geadas matinais parecem / Da alva irmã figurar a imagem pura, / Mas tais feições em breve se esvaeem.” (*Inf.* 24, 4-6.)

*Come procede innanzi dall' ardore
Per lo papiro suso un color bruno
Che non è nero ancora, e'l bianco muore.*⁹²

O termo usual para os apetrechos de escrever e para a folha em branco ou já escrita, é *carta*.⁹³ Escrever uma destas folhas chama-se *vergare* (propriamente pautar). Na sétima cornija da montanha do Purgatório, Dante interroga as almas dos luxuriosos (*Purg.* 26, 64 e seg.):

*Ditcmi, acciò ch' ancor carte ne verghi
Chi siete voi...*⁹⁴

A preciosidade do material de escrever é empregada figuradamente no relato da decadência da Ordem de São Bento. A regra da Ordem continua a ser copiada, mas inutilmente, pois não é mais seguida e por esse motivo serve apenas para desperdício de pergaminho (*Par.* 22, 74):

*... e la regola mia
Rimasa è giù per danno delle carte...*⁹⁵

A ação de folhear um livro inspira a passagem em que Virgílio remete Dante ao segundo volume da Física de Aristóteles (*Inf.* 11, 101 e segs.):

*E se tu ben la tua Fisica note,
Tu troverai, non dopo molte carte,
Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue, come 'l maestro fa il discente;
Sì che vostr'arte a Dio quasi è nipote.*⁹⁶

O tempo que baste a escrever um O ou um I, serve de termo de comparação para dar idéia de rapidez (*Inf.* 24, 100 e segs.):

*Nè O si tosto mai, nè I se scrisse
Com'ci s'accese, e arse, e cener tutto
Convenne che cascando divenisse.*⁹⁷

92. "Como em papel, do fogo ante os ardores / Procede escura cor; inda não sendo / Negro, vão fenecendo os seus albores." (*Inf.* 25, 64-66.)

93. *Carte* significa livro em *Purg.* 29, 104.

94. "Dizei-me... / Para que eu tenha de narrá-lo o meio / Quem fostes..." (*Purg.* 26, 64 e 65.)

95. "... e a minha regra ... / Inutilmente nos papéis se grava." (*Par.* 22, 74 e 75.)

96. "Da Física em princípio hás conhecido / Preceito, que hei mister recomendar-te: / Que é da vossa arte ir, sempre que há podido / Após natura, — à mestra obediente; — / Neta de Deus chamá-la é permitido." (*Inf.* 11, 101-105.)

97. "Um O traçar ou I mais custa agora / Do que ser o mesquinho incendiado: / Em cinzas cai o pecador, que chora." (*Idem*, 24, 100-102.)

Por outro lado, não é invenção própria de Dante, mas alusão a um pensamento medieval, exemplificado alhures, quando são lidas nos traços do rosto humano as letras OMO (*homo*) (*Purg.* 23, 31 e segs.):

*Parcan l'occhiaie anella senza gemme;
Chi nel viso degli uomini legge OMO,
Bene avria quivi conosciuto l'emme.*⁹⁸

Com essa passagem, tocamos o domínio do simbolismo das letras. Filia-se ao mesmo, na *Comédia*, o enigma soteriológico de números e letras DVX no *Purg.* 33, 43, e o canto XVIII do *Paraíso*, onde a ronda das almas dos juizes retos formava, em letras luminosas, a sentença *Diligite justitiam, qui judicatis terram* e logo após, desta última letra *M*, a imagem da águia imperial.

As folhas (*carta*) escritas só se tornam livros, depois de dobradas em cadernos (*quaderni*)⁹⁹ e reunidas em volume (*volume*). A esse domínio profissional Dante vai pedir igualmente expressões figuradas. No *Convívio*, atribuía as manchas da lua à diferença de densidade no disco lunar. Quando, na sua viagem celeste, ele atravessa a esfera da lua, Beatriz refuta a sua teoria. Se fora verdadeira, diz ela, devíamos admitir, por trás das camadas finas da lua, outras mais densas, “como, no corpo do animal, o revestimento de gordura e carne, ou como se alternam as folhas de um livro” (*Par.* 2, 76):

*... si come si diparte
Lo grasso e il magno un corpo, così questo
Nel suo volume cangerebbe carte.*¹⁰⁰

Em conformidade com a queixa de São Bento, vitupera Boaventura, com um símile livresco, a decadência da Ordem franciscana. Para ele, a Ordem é um livro, e as páginas são os irmãos. Ao folheá-lo, encontrar-se-ia aqui e ali, numa página, a tradição incólume (*Par.* 12, 121 e segs.):

*Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio
Nostro volume, ancor troveria carta
U' leggerebbe: "Io mi son quel ch'io soglio".*¹⁰¹

98. “Cad’olho anel sem pedra parecia: / O que na humana face lê-se OMO / Bem claro o M aqui distinguiria.” (*Purg.* 23, 31-32.) R. Köhler, *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft*, II, 237, atribui-o a Berthold de Regensburg.

99. *Quaterni, quaterniones* = quatro folhas duplas ou dezesseis páginas.

100. “Ou como o gordo e o magro sobrepostos / No corpo ves, quadernos diferentes / Este astro em seu volume tem dispostos.” (*Par.* 2, 76-78.)

101. “Quem nosso livro folheasse atento / Veria, creio, página, em que lesse: / Sou como sempre, de impureza isento.” (*Idem*, 12, 121-123.)

Quanto mais sobe Dante através das esferas, mais se amplia o seu olhar. Do céu das estrelas fixas contempla os planetas e, lá em baixo, a terra. Tudo o que é telúrico e sublunar contrai-se numa parte insignificante do universo, reduz-se a um caderno do livro do cosmo. Só nesse caderno da matéria terrestre existe a contingência; Cacciaguida explica ao poeta (*Par.* 17, 37 e segs.):

*La contingenza che fuor del quaderno
Della vostra materia non si stende,
Tutta è dipinta nel cospetto eterno.*¹⁰²

As esferas celestes, comparadas com este “caderno”, são chamadas “volumes”. O nono — o *Primum Mobile* — envolve-o todo, como um manto de rei (*Par.* 23, 112 e seg.):

*Lo real manto di tutti i volumi
Del mondo ...*¹⁰³

Aqui os comentadores se reportam, com razão, ao *Apocalipse*, 6, 14; *et caelum recessit sicut liber involutus*. Claro é que para o homem da Idade Média, a imagem deixou de ser evidente, pois o seu livro é encadernado e não mais rolo escrito (*volumen*). Todavia, Dante persiste na imagem (*Par.* 28, 13 e 14):

*E comè io mi rivolsi, e furon tocchi
Li miei da ciò che pare in quel volume ...*¹⁰⁴

O que para Goethe é a visão da *Mater gloriosa*, a obscura e enigmática homenagem ao eterno feminino — apogeu e fim da poesia universal — para Dante é a inefável experiência da contemplação de Deus, de que fala toda a teologia mística do cristianismo. Uma gradação de visões espirituais — rio de luz, mar de luz, rosa celeste, Virgem Maria — conduz à contemplação da Luz Eterna, com a qual termina a visão mística de Dante. Mostra-lhe ela um cosmo espiritual, unido pelo laço do amor. O que contempla é uma luz simples e, ao mesmo tempo, a plenitude de todas as idéias, formas e seres. Como indicá-lo? Ainda uma vez, e pela última, no mais alto e mais santo arroubo, serve-se Dante do símbolo do livro. Tudo o que está disperso no mundo inteiro, separado como *quaderni* soltos, acha-se agora “encadernado num volume” pelo amor (*Par.* 33, 82 e segs.):

102. “A contingência que do espaço estreito / Da matéria os limites não transcede, / Toda se pinta no eternal aspeito.” (*Idem*, 17, 37-39.)

103. “Dos orbes o primeiro régio manto”. (*Idem*, 23, 112.)

104. (“E quando eu me virei e meus [olhos] foram tocados daquilo que aparece naquele volume [= o céu].” T. da R.)

*O abbondante grazia ond'io presunsi
 Ficar lo viso per la Luce Eterna,
 Tanto che la veduta vi consunsi.
 Nel suo profondo vidi che s'interna,
 Legato con amore in un volume,
 Ciò che per l'universo si squaderna;
 Sostanza ed accidente, e lor costume,
 Quasi conflati insieme per tal modo
 Che ciò ch'io dico è un semplice lume.¹⁰⁵*

O livro — *in quo totum continetur*, “que contém o todo” — é a divindade. O livro é o símbolo do que há de mais bem-aventurado e precioso.

Assim, em Dante, o metaforismo do livro não é apenas um jogo da inteligência, mas chega a assumir uma importância fundamental.

9. SHAKESPEARE

A pródiga ostentação de jogos de palavras e conceitos em Shakespeare foi preparada pela retórica, que se difundiu na lírica e no drama da época isabelina. Mas êsse retoricismo da poesia inglesa contou com elementos anteriores na primeira metade do século XVI e remonta à Idade Média. Demonstram-no as metáforas livrescas já empregadas por poetas latinos do século XII para pintar a beleza de um rosto de mulher (acima, pág. 328, nota 37). Reaparecem em John Heywood (1497-1580), que rende homenagem à jovem Mary Tudor (nascida em 1516; rainha de 1553 a 1580) com os versos seguintes:

*The virtue of her lively looks
 Excels the precious stone;
 I wish to have non other books
 To read or look upon.*

Sir Philip Sidney (1554-86) não quer medir-se com os poetas contemporâneos, que ostentam ornatos retóricos da nova moda (*new-found tropes; strange similes; you that do dictionary's method bring into your rhymes*); basta-lhe ler no rosto de sua Stella o que é o amor e a beleza, copiar “o que a Natureza nela escreve”. Samuel Daniel (1563-1619) abre em seus sonetos a Délia (1592) o livro de contas de sua alma, no qual inscreve todos os seus cuidados e suspiros.

105. “Tu, ó Graça abundante, me animando, / Olhos fitar ousei na luz eterna, / A visão almejada consumando. / E lá na profundidade vi que se interna / Unido pelo amor num só volume / O que pelo universo se esquaderna: / Acidente, substância e o seu costume, / Conjuntos entre si por tal maneira, / Que da verdade exprimo um frouxo lume.” (*Idem*, 33, 82-90.)

Depois, Shakespeare toca todas as teclas. Falar de Shakespeare significa, naturalmente, abordar um domínio erigido de enigmas indecifrados. Uma autorizada escola da moderna crítica shakespeareana pretende que, nele, tudo convirja na ação dramática e na caracterização; que deva ser julgado como autor de peças dramáticas e não como poeta. Como conciliar isto, não obstante, com a pompa retórica de sua poesia? O contraste é artificial e não se aplica a Shakespeare e tão pouco a Calderón. Será que as metáforas do livro e da escritura têm função dramática nalgum trecho de Shakespeare? Sim, mas apenas em duas peças. A primeira é *Tito Andronico* (composta, segundo uns, em 1589-90, segundo outros, em 1593-94) — se essa “moritas” é de Shakespeare.¹⁰⁶ O infeliz herói, que dá nome à peça, faz uso da escritura nas mais diversas formas. Atira-se ao chão diante dos juizes de seus filhos e assim “escreve” as aflições de seu coração “na poeira” (III, 1). A sua filha Lavínia é violentada por dois monstros. Para não serem denunciados, cortam-lhe a língua e as mãos. Agora, que ela revele o crime! Ela pode, entretanto, escrever com os cotos (II, 4). Como se pode ver, uma situação — não dramática — mas melodramática. Lavínia conhece literatura. Com o seu jovem sobrinho Lúcio ela costumava ler “doce poesia e o *Orator* de Cícero”. Com os seus cotos mexia nos seus livros e folheava as *Metamorfoses* de Ovídio, até que encontrou a história de Tereu, (VI, 242 e segs.), que violentara a sua cunhada Filomela, e lhe cortara a língua. Deixou-lhe, porém, as mãos. E ela pôde bordar a sua história num tecido e enviá-la à sua irmã Procne, esposa de Tereu. Procne pensa em vingar-se, apunhala seu filho, cozinha-lhe a carne e a dá ao pai para comer. Andronico supõe acertadamente que, com a indicação dessa passagem de Ovídio, Lavínia podia dar a entender alguma coisa. Mostra-lhe como se pode escrever sem as mãos: toma-se uma vara na boca, agarra-se-lhe a extremidade inferior com os pés, dirigindo-a sobre o chão. Lavínia imita-o e revela o horroroso crime (IV, 1). Dessa maneira os monstros são “decifrados”. Andronico manda levar-lhes armas, embrulhadas num pacote, no qual inscreveu uma das máximas de Horácio (IV, 2). Emprega este método segunda e terceira vez: dispara setas, que levam missivas para Zeus, Apolo e outros deuses, e depois uma súplica escrita, enrolada numa faca, ao seu adversário Saturnino (IV, 3). O principal celerado da peça, o mouro Arão, também gosta de exprimir-se por escrito. Frequentemente, retira cadáveres de seus túmulos, grava-lhes palavras provocadoras nas costas, “como em cascas de árvore”, deixando-os à soleira da casa de seus amigos (V, 1). Andronico vinga-se dos malfeitores que desonraram Lavínia: decepa-lhes as cabeças,

106 A autenticidade foi contestada por J. M. Robertson (*Did Sh. write T. A.9* — 1905) com razões peremptórias, as quais, porém não causaram impressão entre os pesquisadores (ver W. Keller em *Shakespeare-Jahrbuch*, 74, 1938, 137 e segs.). — T. S. Eliot denomina a peça *one of the stupidest and most uninspired plays ever written*, (*Selected Essays* pág. 82).

prepara-as em pastel (Procne é o modelo!) e, vestido de cozinheiro, serve-as à mãe. Depois, apunhala-a, apunhala Lavínia, sendo, finalmente, assassinado por Saturnino, como este o é, a seu turno, por Lúcio. Arão é enterrado até à altura do peito e abandonado para morrer de fome. Em seguida, pode começar um luminoso futuro no Estado organizado. Se a peça não é de Shakespeare como creio, serve ao menos para mostrar-nos o que podia ser o emprego poético da escritura e do livro nas mãos de um autor de dramalhão na era de Isabel.

No mundo shakespeareano também entra a universidade: Wittenberg no *Hamlet*. Em *The Taming of the Shrew*¹⁰⁷ conhecemos Lucêncio, ao começo de seu primeiro semestre em Pádua, quando se dirige ao criado Trânio:

*Here let us breathe an haply institute
A course of learning and ingenious studies ...*¹⁰⁸

Lucêncio, naturalmente, quer estudar filosofia (no século XV, Pádua é um baluarte do aristotelismo). Mas — pensa o experimentado Trânio — não devem ser descurados os *auctores*:

*Only, good master, while we do admire
This virtue and this moral discipline,
Let's be no stoics, nor no stocks, I pray;
Or so devote to Aristotle's ethics,
As Ovid be an outcast quite abjured:
Balk¹⁰⁹ logic with acquaintance which you have,
And practise rhetoric in your common talk;
Music and pocsy to quicken you ...*¹¹⁰

Como no século XII, Ovídio é o rei da retórica. Conhecê-la, mesmo para fins de conversação, é requisito do homem educado. Para o estudo fazem-se necessários livros. Lucêncio adquiriu alguns e os traz debaixo do braço, ao que observa Grêmio:

107. O autor escreve o nome das peças de Shakespeare em alemão. Parece-nos preferível dar o título original inglês, em vez de traduzi-lo para a nossa língua. Torna-se, assim, mais fácil a identificação, visto que não se acham traduzidas para o português todas as obras de Shakespeare. N. do T.

108. "Respiremos aqui e iniciemos com felicidade um curso de ciência e engenhosos estudos." (T. da R.) (I. 1.)

109. *Balk*, do original, foi substituído por Rowe (1674-1718), sem motivo, por *talk*, ao que obedece o texto alemão.

110. "Mas, bom amo, embora admiremos esta virtude e esta disciplina moral, peço-lhe, não sejamos estóicos, nem néscios; nem sejamos tão devotos da ética de Aristóteles, de modo a repudiar Ovídio como um proscrito: discuta lógica com os seus amigos e pratique a retórica na conversação corrente; poesia e música para divertir-se..."

*O, very well; I have perused the note.
Hark you, sir; I'll have them very fairly bound:
All books of love, see that at any hand;
And see you read no other lectures to her:*¹¹¹

A isso se acrescenta, de *Much Ado About Nothing*: *I can tell you strange news ... — Are they good? — As the event stamps them; but they have a good cover; they show well outward.*¹¹²

Ambas as passagens mostram Shakespeare como apreciador de belas encadernações: indício de uma “relação vital”, que pode ser também percebida noutros trechos. Até agora só uma vez encontráramos em Dante a encadernação com função metafórica, para indicar a centralização de todo o conteúdo do mundo em Deus; era um símbolo da visão total. De maneira inteiramente diversa, em Shakespeare a encadernação (às vezes com fechos dourados) é gozo estético para o bibliófilo, o que empresta valor expressivo à comparação de um belo rosto com um livro novo.

Assim em *Romeu e Julieta*:

*Read o'er the volume of young Paris' face
And find delight writ there with beauty's pen...
And what obscured in this fair volume lies,
Find written in the margent¹¹³ of his eyes.
This precious book of love, this unbound lover,
To beautify him, only lacks a cover:
The fish lives in the sea, and'tis much pride
For fair without the fair within to hide:
That book in many's eyes doth share the glory,
That in gold clasps locks in the golden story.*¹¹⁴

111. “Óh, muito bem! Examinei a lista. Ouça, senhor, vou mandar encaderná-los lindamente. Noto que são todos livros de amor; não leia outros livros com ela.” (I, 2).

112. “Posso contar-lhe estranhas novas... — São boas? — conforme as faça o êxito; mas têm boa capa; por fora parecem bem.” (I, 2).

113. Onde o texto do livro é obscuro, dão o sentido as anotações explicativas à margem. *Margent* no mesmo sentido: *Lucrécio*, estr. 15.

114. “Pois como quem folheia um livro novo, procura ler o que o prazer, com a pena / da beleza, escreveu no seu rosto tão moço. / Examina-lhe os traços harmônicos / e vê como eles se combinam bem. / Se nesse livro tão bonito achares / qualquer passagem menos clara, então / procura o comentário dos seus olhos, / que nêles encontrarás a explicação. / Esse livro de amor tão precioso / e a que só falta a capa, êsse amante ainda em folha, / para ficar completo, necessita de uma encadernação à sua altura. / Vive o peixe no mar; à beleza exterior / deve corresponder um belo interior. / O livro ricamente encadernado, que sob os seus aurilavrados fechos / contém a narração das lendas áureas, / é tão precioso, para muita gente, / quanto o seu próprio texto.” (I, 3). (Trad. de Onestaldo de Pennafort.) Acerca desse trecho, Gerardo Manley Hopkins escreveu em 1887 a Coventry Patmore: *is there any thing in “Endymion” worse than the passage in “Romeo and Juliet” about Count Paris as a book of love that must be bound and I can't tell what? It has some*

Em *A Midsummer Night's Dream*:

*Reason becomes the marshall to my will
And leads me to your eyes; where I o'erlook
Love's stories, written in love's richest book.*¹¹⁵

Em *Rei João*:

*If that the Dauphin there, thy princely son,
Can in this book of beauty read "I love",
Her dowry shall weigh equal with a queen.*¹¹⁶

Em *Love's Labour's Lost*:

*From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain and nourish all the world.*¹¹⁷

Em *Otelo*:

*Was this fair paper, this most goodly book,
Made to write "whore" upon?*¹¹⁸

A mágoa e o pecado desfiguram o livro do rosto humano:

Em *Comedy of Errors*:

*O, grief hath changed me since you saw me last,
And careful hours with time's deformed hand
Have written strange defeatures in my face.*¹¹⁹

kind of fantastic beauty, like an arabesque, but in the main it is nonsense. "Haverá em *Endimião* coisa pior do que o trecho em *Romeu e Julieta* sobre o Conde Paris semelhante a um livro que precisa de encadernação e sei lá de que mais? Tem certa beleza fantástica, como um arabesco, mas no fundo é tolice." (G. F. Lahey, *Gerard Manley Hopkins*, 1930, 73.)

115. "A razão torna-se o guia de minha vontade e ela conduz-me para os seus olhos, onde vejo histórias amorosas escritas no mais precioso livro de amor." (II, 2).

116. "Se o delfim, teu augusto filho, pode ler "eu amo", neste livro de beleza, o dote dela equivale ao de uma rainha." (II, 1).

117. "Dos olhos das mulheres deduzo esta doutrina: elas irradiam ainda o verdadeiro fogo de Prometeu; são os livros, as artes, as academias, que mostram, encerram e nutrem o mundo inteiro." (IV, 3).

118. "Este belo papel, êste excelente livro, foram feitos para nêles se escrever "prostituta"? (IV, 2).

119. "Oh, desde que me vistes, pela última vez, a mágoa me mudou, e horas de preocupação, com a mão desfigurante do tempo, escreveram estranhas rugas no meu rosto." (V, 1). cf. *When forty winters shall besiege thy brow / And dig deep trenches in thy beauty's field...* ("Quando quarenta invernos tiverem assaltado a tua fronte e escavado fundas fossas no campo de tua beleza." T. da R.) (*Soneto I*).

Em Ricardo II:

...I' ll read enough
 When I do see the very book indeed
 Where all my sins are writ, and that's myself.
 Give me the glass, and therein will I read.¹²⁰

Nesta cena trazem ao palco um espelho, para que o rei possa ler o livro de seu rosto. O espelho fornece uma metáfora originária da Antiguidade,¹²¹ apreciadíssima na Idade Média, e muitas vezes usada como título de livro. Como em *Macbeth*, espelho e livro combinam-se na queixa de Lady Percy relativamente ao seu esposo (Henrique IV, segunda parte. II, 3):

...he was, indeed, the glass
 Wherein the noble youth did dress themselves:
 He had no legs that practised not his gait;
 And speaking thick, which nature made his blemish,
 Became the accents of the valiant;
 For those that could speak low, and tardily
 Would turn their own perfection to abuse,
 To seem like him: so that in speech, in gait,
 In diet, in affections of delight,
 In military rules, humours of blood,

120. "... Quero ler bastante, quando vir o verdadeiro livro onde estão escritos todos os meus pecados e esse livro sou eu mesmo. Dai-me um espelho. Nele quero ler." (IV, 1).

121. Platão compara a atividade de um artista com o espelhamento das coisas (*Resp.* 596 de), querendo com isso depreciar a arte. O sofista Alcidas empregou a imagem positivamente e denominou a *Odisséia* "um belo espelho da vida humana". Embora Aristóteles (*Rhet.* III, 3, 4) censure essa metáfora como "fria", ela teve muito êxito depois. Terêncio (*Os Irmãos*, 415 e seg.) escreve: *Inspecere tamquam in speculum in vitas omnium / Yubco atque ex aliis sumere exemplum sibi*.

Cícero chamava a comédia *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* (Donato, ed. Wessner, 1, 22). Mas o espelho é também bíblico. A sabedoria é *speculum sine macula Dei majestatis, et imago bonitatis illius*. ("O espelho sem mancha da majestade de Deus e imagem da sua bondade." Trad. da Revisão.) Acresce (*I Cor.* 13, 12) *Fidemus nunc per speculum in acnigmatibus...* O espírito humano é comparado com um espelho em Cassiodoro (*PL*, 69, 502 C). Pensa Notker Bálbulo (*E. Dümmler, Das Formelbuch des Bischofs Salomo*, 71) que a *Regula pastoralis* de Gregório melhor se denominaria *speculum*, porque cada padre nele se encontraria "retratado". Nos séculos XII e XIII, *speculum* é, como se sabe, muito apreciado como título de livro. Nigelo Wireker antepõe ao seu *Speculum Stultorum* a observação: ... *qui (liber) ideo sic appellatus est, ut insipientes aliena inspecta stultitia tamquam speculum eam habeant, quo inspecto propriam corrigant*. Aqui o espelho serve para correção, mais tarde para instrução, como na maior enciclopédia medieval, o *Speculum Naturale, Historiale, Doctrinale* de Vincent de Beauvais (cerca de 1250). Cf. a introdução rimada do *Sachsenspiegels*, versos 97 e 175-82.

*He was the mark and glass, copy¹²² and book.
That fashion'd others.¹²³*

Tal como a do “rosto como livro” a metáfora do “livro da Natureza” é medieval, e também se encontra em toda parte no século XVI. Limita-se Shakespeare a encher o jogo de conceitos de um conteúdo vivo, expressivo.

Na floresta das Ardenas (*As You Like it*, II, 1) o duque proscrito encontra as vozes da Natureza:

*And this our life exempt from public haunt,
Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones, and good in every thing.¹²⁴*

Nessa floresta maravilhosa podem os amantes escrever na casca das árvores — meio de transmissão de notícias de que Ariosto (19, 36 e 23, 103) já obtivera tão agradáveis efeitos e já era conhecido de Calímaco¹²⁵ e de Propércio:

*O Rosalind, these trees shall be my books,
And in their barks my thoughts I'll character,
That every eye which in this forest looks,
Shall see thy virtue witness'd everywhere.¹²⁶*

Os amigos também são livros um para o outro; assim em *Ricardo III*:

122. *Copy* aqui significa pauta, modelo. — Cp. em *Lucrécia*: *For princes are the glass, the school, the book / Where subjects' eyes do learn, do read, do look.*

123. “Na verdade ele era o espelho diante do qual se ataviava a juventude nobre. Todos os passos se ajustavam ao seu e a fala violenta, defeito que a Natureza lhe deu, tornara-se o tom dos bravos; porque mesmo os que tinham a fala baixa e lenta, consideravam a perfeição como um defeito para parecerem com ele. De modo que na fala, no porte, na alimentação, nos gostos, nos costumes militares e mesmo nos caprichos do caráter ele era o modelo e o espelho, a pauta e o livro que orientavam os outros.”

124. “E esta nova vida, livre do tumulto do mundo, encontra vozes nas árvores, livros nos regatos que correm, sermões nas pedras e o bem em todas as coisas.” É erro fazer remontar êstes versos a passagens isoladas. Assinalou-se como fonte esta frase da *Arcádia* de Sidney: *Thus both trees and each thing else be the bookes of a fancy.* Ou também a uma sentença de Bernardo de Claraval: *aliquid amplius invenies in silvis quam in libris.* *Shakespeare-Jahrbuch*, 69, 1933, 189). Contra tais suposições pode-se objetar o mesmo que nos impediu em derivar de Pier della Vigna o “livro da memória” de Dante. — Sócrates queria aprender, não de árvores, mas de homens (Platão, *Phaidros* 230 d). O peregrino medieval diz: *schola sit umbra memoris, liber puellae facies.* (P. Lehmann, *Parodistische Texte*, 1923, 49.)

125. *Kydippe*, fr. 9 g, Pfeiffer.

126. “Ó Rosalinda, estas árvores são os meus livros e em suas cascas gravarei os meus pensamentos, de modo que o olhar que encontre estas árvores veja em toda parte testificada a tua virtude.” (III, 2.)

*So dear I loved the man, that I must weep.
I took him for the plainest harmless creature
That breathed upon the earth a Christian;
Made him my book, wherein my soul recorded
The history of all her secret thoughts.*¹²⁷

Em *Two Gentlemen of Verona*:

*Counsel, Lucetta; gentle girl, assist me;
And, even in kind love, I do conjure thee,
Who art table wherein all my thoughts
Are visibly character'd and engrav'd,
To lesson me...*¹²⁸

Em *Twelfth Night*:

*... I have unclasped
To thee the book even of my secret soul.*¹²⁹

Menênio diz à sentinela que não queria permitir-lhe passar para ver Coriolano:

*... I tell thee, fellow,
Thy general is my lover; I have been
The book of his good acts, whence men have read
His fame unparallel'd, haply amplified.*¹³⁰

Nos sonetos, o coração do poeta é uma tábua, onde seus olhos pintam a beleza do amigo (nº 24). Ele escreve com *my pupil pen* (nº 16), o tempo escreve com *antique pen* (nº 19).

Há peças em que fervilham as metáforas livrescas. Assim em *Macbeth* e em *Troilo*.

Em *Macbeth*:

*Your face, my thane, is as a book where men
May read strange matters.*¹³¹

127. "Muito amava eu aquele que tenho de chorar. Considerava-o como a criatura mais simples e inocente que respirava na terra entre os cristãos. Dele fiz o meu livro, no qual a minha alma registrava a história de todos os seus pensamentos secretos." (III, 5.)

128. "Aconselha-me, Lucetta; ajuda-me, querida. Conjuro-te, pelo próprio amor. Tu, que és a tabuinha onde estão visivelmente impressos e gravados os meus pensamentos, presta-me assistência..." (II, 7.)

129. "... Abri-te os fechos do livro de meus pensamentos secretos." (I, 4.)

130. "... Digo-te, camarada, que o teu general é meu amigo. Eu fui o livro de suas façanhas, um livro onde os homens liam a sua incomparável fama, talvez exagerada." (*Coriolano*, V, 2, 13 e segs.)

131. "Vossa face, senhor, é como um livro, onde os homens poderiam ler estranhas coisas." (I, 5.)

Macbeth à esposa:

... Come, seeling night,
 Scarf up the tender eye of pitiful day,
 And with thy bloody invisible hand
 Cancel and tear to pieces that great bond
 Which keeps me pale!¹³²

Macbeth assalariara homens para matar Banquo. E indaga se eles estão prontos para o crime. Resposta: "Somos homens". Ao que diz Macbeth:

*Ay, in the catalogue you go for men;
 As hounds and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
 Sloughs, water-rugs and demi-wolves, are clept
 All by the name of dogs: the valued file
 Distinguishes the swift, the slow, the subtle,
 The housekeeper, the hunter, every one
 According to the gift which bounteous nature
 Hath in him closed; whereby he does receive
 Particular addiction, from the bill
 That writes them all alike; and so of men.*¹³³

Nesse trecho, livro aparece no sentido de inventário (*catalogue, file, bill*): a metáfora é empregada no sentido econômico-administrativo.

Em *Troilo e Cressida* (II, 3) Nestor denomina o desafio entre Heitor e Aquiles um índice posto no volume dos acontecimentos vindouros. Heitor chama a Nestor *good old chronicle* (IV, 5, 202) e observa que Aquiles o quer folhear como um livro de facécias (IV, 5, 239). Troilo deseja anunciar a sua paixão amorosa ao mundo com letras vermelhas: *in characters as red as Mars his heart, inflamed with Venus*.

Naturalmente Shakespeare também conhece o livro da memória (largamente explicado nas palavras de Hamlet ao espectro de seu pai; I, 5) e que também aparece como "livro de Júpiter" (livro do céu; *Coriolano*, III, 1).

Metáforas da escrita podem expressar a mais profunda mágoa, como em *Ricardo II*:

132. "Vem, ó noite, fechar o terno olho do dia compassivo e, com tua mão invisível e sanguinolenta, anular e despedaçar esse grande documento que me faz empalidecer!" (III, 2.)

133. "Sim, no catálogo, figurais como homens, assim como são designados com o nome de cães os sabujos e os galgos, os mestiços, os fraldiqueiros e os gozos, os molossos, os cães-d'água e cães-lobos; a lista distingue as qualidades: rápidos, lentos, sutis, bons guardas e bons caçadores, cada um de acordo com os dons que lhe concedeu a pródiga Natureza; nisso se diferenciam na lista que os faz todos iguais; assim os homens." (III, 1) — A ciência shakespeariana pretende ter descoberto que Shakespeare "evitou o cão doméstico por causa de sua imundície". (*Shakespeare-Jahrbuch*, 72, 1936, 141.)

... of comfort no man speak:
 Let's talk of graves, of worms, of epitaphs;
 Make dust our paper, and with rainy eyes
 Write sorrow on the bosom of the earth.¹³⁴

Mas também se prestam ao humor, como em *Comedy of Erros*:

Say what you will, sir, but I know what I know;
 That you beat me at the mart, I have your hand to show:
 If the skin were parchment, and the blows you gave were ink,
 Your own handwriting would tell what I think.¹³⁵

É o humor da força no sentido mais literal, que tinge as palavras do carcereiro em *Cymbeline*, ao ver a vida como um livro de dívidas: *O the charity of a penny cord! it sums up thousands in a trice: you have no true debtor and creditor but it; but of what's past, is and to come, the discharge. Your neck, sir, is pen, book and counters.*¹³⁶

Que espécies de livros aparecem em Shakespeare? Encontramos livros de amor, livros de facécias, inventários, crônicas e livros de contas. Não faltam livros de magia. Procedem dos contos de fadas, mas já haviam sido introduzidos na alta literatura por Ariosto (15, 13 e segs. e 22, 16 e segs.). Numa das últimas e melhores obras de Shakespeare, *A Tempestade*, o livro mágico desempenha importante papel dramático. Próspero era duque de Milão, mas confiara ao irmão os negócios do governo,¹³⁷ porque estava inteiramente absorvido pela ciência; era um mestre das "artes liberais" e dos "estudos secretos". A sua biblioteca "bastava-lhe como ducado". Seu falso irmão procura aniquilá-lo e ele se vê constrangido a embarcar para o estrangeiro; recebe, porém, do nobre Gonzalo mais alguns livros (I, 2). É o que nos diz a introdução. Entretanto, no decurso da ação, Próspero refere-se exclusivamente a um livro: *I' ll to my book* (II, 1); pretende afogá-lo (V, 1) para renunciar a toda a sua arte mágica. Aqui — e só neste passo da obra de Shakespeare — tornou-se o livro um símbolo poético. E para que não falte a paródia, Estêvão, o marinheiro ébrio, chama a garrafa "o livro" (II, 2).

O metaforismo livresco de Shakespeare — do qual só foram citados exemplos especialmente característicos — é emanção de uma pródiga

134. "... Ninguém fala de consolo: conversemos sôbre sepulturas, vermes e epítafios. Façamos da poeira o nosso papel e com olhos úmidos escrevamos a nossa tristeza no seio da terra." (III, 2.)

135. "Dizei o que vos aprouver, senhor, mas eu sei o que sei. Tenho ainda a prova de que me batestes no mercado. Se a minha pele fosse pergaminho e os golpes que me destes fossem tinta, a vossa própria letra diria o que penso." (III, 1.)

136. "Oh, a caridade de uma corda de tostão! Num instante ela soma milhares: não há melhor deve-e-haver do que ela: dá quitação do presente, do passado e do futuro. O seu pescoço, senhor, é ao mesmo tempo a pena, o livro e a moeda de conta."

vitalidade, que tanto fecunda o cérebro como o coração. A sua relação com o mundo dos livros é outra que não a da Idade Média e a de Dante. A escritura e o livro estão longe dele como conteúdo vital, como atmosfera, como portadores simbólicos do conhecimento e da sabedoria. Aceita o metaforismo livresco do estilo retórico da época e amplia-o num sem-número de jogos de sentido, com que supera os contemporâneos. A sua relação com os livros é a do prazer estético.¹³⁸ Livros luxuosamente encadernados são deleite para os seus olhos.¹³⁹ Mas *um* livro sobretudo é valioso para ele — os versos ao amigo:

*O, let my books be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast;
Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more express'd.*¹⁴⁰

Para o gosto moderno, românticamente educado, as metáforas livrescas de Shakespeare podem parecer ornatos delambidos. Mas se isso é uma objeção, deve ser levantada também contra a Idade Média latina e contra a poesia oriental. A poesia, porém, é multiforme como a Natureza, e não nos sentimos autorizados, nem propensos, a decidir o que é ou não é poesia. Regozijemo-nos com todas as flores e frutos dos jardins das Hespéridas — sem excluir os “jardins suspensos” do Oriente.

10. OCIDENTE-ORIENTE

Convém, pois, estender a pesquisa à poesia oriental. Sabe-se da abundância de suas imagens exuberantes e estranhas. As *Notas e dissertações* de Goethe no *Divã*, a que nos referimos, introduziram esse tema no domínio da cultura alemã. Mas já mil anos antes, a história entretecera fios entre o Oriente islâmico e o Ocidente cristão. A poesia islâmica é acompanhada de uma multidão de obras ainda pouco estudadas sobre retórica, estilística e poética. Ambas — a poesia e a retórica dos árabes e dos persas

137. A renúncia ao trono, voluntária ou involuntária, é um motivo predileto de Shakespeare — talvez uma cifra psicológica que não podemos elucidar.

138. Os dois trabalhos mais recentes sobre a linguagem figurada de Shakespeare (*Shakespeare-Jahrbuch*, 72, 1936, 141 e segs.) compreendem, reunidos, o total de 750 páginas, mas o metaforismo do livro não aparece nêles.

139. Em 1917 escreveu um crítico que no autor dos dramas de Shakespeare se devia presumir um aristocrata, *né pour l'opulence et une haute position sociale... un amoureux de l'équitation et des sports de chasse, un ami plus ardent encore des livres.* (apud Abel Lefranc, *Sous le masque de William Shakespeare*, 1919, I, 24.) O que se sabe sobre a vida do ator Shakespeare, especialmente sobre os seus últimos anos, revela traços penosos e mesquinhos, que contradizem absolutamente essa imagem. Aqui também há enigmas.

140. “Oh! que meus livros sejam os eloquentes e mudos intérpretes de meu coração que te fala. Eles pedem amor e esperam recompensa, mais do que esta língua que já antes falou demais.” (*Soneto* 23.)

— são decerto influenciadas pelos modelos helenísticos, especialmente na tropologia, no panegírico e, afinal, no uso do jogo de conceitos.¹⁴¹ Essa poesia oriental foi, depois, transplantada para a Andaluzia, onde floresceu desde o século X até o XIII. Nela convergem a alma oriental e a espanhola.¹⁴² Os tesouros dessa arte em grande parte ainda não foram explorados. Devemos, porém, algumas deliciosas amostras à erudição e ao sentido artístico de Emílio García Gómez.¹⁴³ Essa terna poesia, que recorda os jardins mouros do Generalife, é um dos canais por onde o espírito artístico islâmico pode penetrar na poesia espanhola do século de ouro. Diz Dâmaso Alonso, o crítico que granjeou os maiores méritos na apreciação de Gôngora: “Quando lemos as traduções de García Gómez descobrimos um mundo novo, intacto; verificamos que tudo o que o gênio de Gôngora realizou na técnica da metáfora... já estava criado pelos poetas do sul da Espanha do século X ao XIII”.

Não podemos rastrear aqui o fascinante problema histórico dessa conexão. Voltemos a limitar o nosso exame ao metaforismo livresco. Sabe-se que nos círculos culturais islâmicos a escritura e a caligrafia eram cultivadas com particular carinho. A escritura árabe dá ao entendido prazeres estéticos que não ocorrem em nossa escritura cultural. O orientalista alemão Julius Euting (1839-1913) costumava dizer que um *elif* podia encantá-lo mais do que uma madona de Rafael. Naturalmente era indispensável copiar muitas vezes modelos de mestres famosos para sentir a nobreza da forma da escritura árabe.¹⁴⁴ Basta um olhar às *Mil e uma Noites*¹⁴⁵ para dar uma idéia da relação do Islão com a escritura.¹⁴⁶ Lá um príncipe diz: “Li o Alcorão segundo sete tradições... estudei astronomia e as obras dos poetas... A beleza de minha letra excedia a de todos os escritores e a minha glória espalhava-se por todos os países” (1, 138). Um

141. Helmut Ritter, *Über die Bildersprache Nizamis*, 1927, 19 e seg. H. H. Schaefer, *Goethes Erlebnis des Ostens*, 1938, 112.

142. C. Brockelmann, *Geschichte der islamischen Völker Und Staaten*, 1939, 173 e 180 e seg.

143. Os seus *Poemas arábigoandaluces* apareceram em 1930 em Madrid, Editorial Plutarco, edição que cito. Edição nova e aumentada em 1940. Cf. a respeito Dâmaso Alonso na revista *Escorial* n.º 3. (Madrid, janeiro, 1941, 139 e segs.)

144. Georg Jacob, *Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland*, 1924, 13. — Cp. Ernst Hühnel, *Islamische Schriftkunst*, 1942, e a crítica de Enno Littmann, *Deutsche Literaturzeitung*, 1943, 127.

145. Tradução utilizada no original: *Tausendundeine Nacht*, de Enno Littmann (*Inselverlag*).

146. A alta estima da escritura no Islão está ligada ao fato de possuir este um “livro santo”. A santidade do Alcorão é, todavia, aceita muito mais “literalmente” do que entre nós a da Bíblia. Ela irradia sobre toda a Escritura. Existe no Islão uma interpretação “filosófica” do alfabeto (Louis Massignon, *Essai sur les Origines du Lcrique Technique de la Mystique Musulmane*, 1922, 80). A mística da escritura sufista ensina “a extinção da totalidade das letras na identidade do ponto”. (Scheich A. Allawi, *Nouvelle Revue Française*, Mai, 1939, pág. 897).

macaco sábio (reminiscência, segundo Littmann, do antigo deus egípcio da escritura, que freqüentemente é representado como um macaco) escreve quadras, umas após outras em letra cursiva, fina, vertical, redonda monumental, em letra grande de documento e em letra ornamental (1, 157 e seg.). A essa estimação da escrita correspondem numerosas metáforas, das quais dou apenas alguns exemplos. Gravar alguma coisa no espírito quer dizer: *picar o canto do olho com um buril*. Expressão de espanto: *A morte deste corcunda devia ser registrada com letras de ouro líquido* (1, 436). O livro do destino: *O cálamo inscreveu no livro do tempo o que Alá determinou desde a eternidade* (1, 528). A beleza como caligrafia (5, 107): “Escreveu a penugem de suas faces, em escrita de pérola com âmbar, duas linhas pintadas de azeviche sobre belas maçãs”.

De Nizami (1141-1202) dá H. Ritter os exemplos seguintes: *O escritor da revelação da lei, a rosa, escreveu com água da vida a sentença de morte das anêmonas*, isto é: quando a rosa começa a florescer, é passado o tempo das anêmonas vermelhas. Ou: *quando Chirin move as suas belas mãos, assina por assim dizer continuamente sentenças de morte para os infelizes amantes. Para assinar a sentença que matará os homens tem dez cálamos nas mãos*, isto é, dez dedos. O *Iskender-Nâme* (*Livro de Alexandre*) de Nizami começa com uma invocação a Deus. Nela se acha o verso: “A tua pena é a sabedoria e o mundo é o livro em que escreves”.

No mesmo século, Abenhayun celebra, em Sevilha, a beleza de sua amada com metáforas da Escritura: *Toda essa brancura significará as provas de teus favores e esses pontos negros*¹⁴⁷ *sinais esquivança?* — *Ela respondeu-me: meu pai é amanuense dos reis, e quando eu me aproximava dele, para manifestar-lhe o meu amor infantil, temeu êle que eu descobrisse o segredo do escrito, sacudiu a pena e a tinta salpicou o meu rosto* (*Poemas arábigoandaluces*, 47 e seg.). Outra vez, os cabelos louros de uma bela desenhavam um 1 sobre a página branca de sua face, como o ouro corre sobre a prata (pág. 64). A caligrafia serve também como louvor ao combatente: *As lanças punham os pontos na escrita das espadas; a poeira da batalha era a areia que secava o papel escrito e o sangue o perfumava* (pág. 92). Essas imagens e comparações não podem ser consideradas como produtos da fantasia espontânea. A poética e a retórica árabe haviam determinado e classificado o seu uso. Mesmo quem ignore o árabe, pode informar-se a respeito na *Rhetorik der Araber* de A. F. Mehren (Copenhague, 1853). Nela se aprende que a metáfora pode ser “ou fácil de compreender e evidente, ou estranha e remota” e que aquela é considerada como feia” (pág. 28 e seg.); fica-se sabendo, ainda, que “a beleza do pensamento, na motivação” (pág. 117), é uma figura de retórica. Ela consiste em “procurar motivar uma afirmação, mas sem dar um motivo real e sim aparente, que encerre um pensamento belo ou espirituoso”. Não corresponderia a essa receita a mo-

147. “Môscas” ou sinais de beleza.

tivação que deu a bela filha do amanuense de Sevilha para os seus sinais de beleza? Essas rebuscadas finuras são também características da poesia espanhola. Já Goethe sentira essa correlação. Em 1816 escreveu a Gries, tradutor de Calderón: “a minha estada no Oriente tornou para mim ainda mais precioso o excelente Calderón, que não nega a sua formação árabe”. O pensamento passou ao *West-östlicher Diwan*:

*Herrlich ist der Orient
Übers Mittelmeer gedrungen;
Nur wer Hafis liebt und kennt,
Weiss, was Calderon gesungen.*¹⁴⁸

Na história das literaturas modernas, o *siglo de oro* espanhol, pela abundância e amaneiramento de seu metaforismo — inclusive o extraído da escritura e do livro — ocupa um lugar à parte. Na explicação desses fatos, duas razões se oferecem, segundo me parece: primeiro, a repercussão da poesia latina medieval (mais forte na Espanha do que em qualquer outra parte) e, depois, a extensa comunidade cultural entre a Espanha cristã e a mouresca.¹⁴⁹ Só na Espanha podiam encontrar-se e transfundir-se os estilos ornamentais latino-medieval e oriental. Contribuíram para formar o maneirismo da Espanha, denominado gongorismo e conceitismo. Apenas alguns exemplos de Gôngora. Para ele, os grous formam letras aladas¹⁵⁰ no papel transparente do céu (*Soledades*, 1, 609 e seg.). A andorinha escreve a infâmia de seu cunhado Tereu nas folhas de uma árvore: de uma flecha de Amor é arrancada uma pena, com a qual são escritas canções de amor sobre a amada. O autor de uma história dos papas eterniza com a pena os chaveiros do céu na placa de bronze da história. Não bronze perecível, mas dois mares são as tábuas que anunciam a vitória de um herói do mar à posteridade, etc.¹⁵¹

Lope, por muitos aspectos considerado como “popular”, fervilha de metáforas da Escritura, e aliás das mais amaneiradas. Nele toda a criação

148. “O Oriente penetrou gloriosamente pelo Mediterrâneo; só quem ama e conhece Hafis sabe o que cantou Calderón.”

149. A propósito, deve recordar-se que na Espanha, mesmo muito depois da invenção da imprensa, a caligrafia continuou a florescer. Em 1565 Pedro de Madariaga escreveu a sua *Honra de Escribanos*. Calderón compôs um soneto sobre caligrafia para o seu amigo, o calígrafo José de Casanova (impresso por E. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida... de D. Pedro Calderón*, pág. 59 A). Parece não se ter notado que Calderón parafraseou as sentenças de Isidoro, citadas antes, à pág. 324, — nova prova da sobrevivência da latinidade medieval no *siglo de oro*.

150. Aqui Gôngora renovou um conceito da Antiguidade: os grous formam no vôo o lambda grego (λ). O último a asseverá-lo foi Claudiano em *De Bello Gildónico I* (=XV) 477. A Idade Média aproveitou a imagem: Arnulfo, *Deliciae cleri* (RF 2, 242, 780 e seg.). Mas Claudiano tinha somente as letras: Gôngora contribui com o papel. Cf. também Gates, *The Metaphors of Gôngora*, 1933, 47.

151. Encontram-se esses e outros exemplos sob o título “Schriftwesen” em *Gôngoras Sonettendichtung* de Ernst Brockhaus (Diss. Bonn, 1935), pág. 212.

escreve. O mar escreve cartas com espumas, a aurora escreve com orvalho nas folhas das árvores. O lavrador traça com o arado linhas “que abril contempla e maio lê”. As luvas são um escrito para o amante que as recebe. A noite é a “secretária da escrita secreta de Amor” e um cavalheiro melindrado em sua honra “responde com apenas uma folha a um livro inteiro de ofensas”. Aqui Lope joga com o duplo sentido de *hoja* (lat. *folia*, francês *feuille*): “folha” e “espada”. Gracián emprega a mesma palavra em outro jogo de palavras e de conceitos. Os viajantes de seu romance alegórico sobem penosamente do verão da juventude ao outono da “idade viril”. Suarentos, vencem uma íngreme encosta. Já não há mais flores, mas frutos. As árvores têm mais frutos do que folhas, “mesmo incluindo as dos livros”. São os frutos da experiência, superiores às “folhas” dos livros. Aqui também se deprecia o “livro da Natureza”, pois só encerra “folhas”. Gracián renovou um *topos* gasto.¹⁵²

A linguagem figurada de Calderón encerra uns quarenta conceitos da escritura e do livro.¹⁵³ Tudo escreve: o sol no espaço universal, o navio nas ondas, os pássaros nas tábuas do vento, um naufrago, alternativamente, no papel azul do céu e na areia do mar. O arco-íris é um traço de pena, o sono esboço escrito, a morte a assinatura que encerra o texto vida. Os mártires apõem-na com o seu sangue em letras vermelhas (como na Idade Média latina).¹⁵⁴ Os feitos heróicos são escritos com letras douradas nas tábuas adamantinas da glória ou gravadas com o “buril do tempo”. Aos documentos toma Calderón expressões como “cópia autenticada” ou “tradução” e “registro”. Também podem ser empregadas em relação a homens. O livro, afinal, é o símbolo da sabedoria e, nesse sentido, Cristo pode ser chamado:

... el libro soberano
De la ciencia de las ciencias,

o qual depois é interpretado.¹⁵⁵ Em Calderón, aparece igualmente o cosmo como um livro. O céu é um livro encadernado com onze folhas de safira (as esferas). Esses exemplos podem esclarecer o estilo poético de Calderón, assim caracterizado por Goethe: “O poeta está no limiar da supercultura, dá uma quinta-essência da humanidade. Shakespeare, ao contrário, apresenta-nos um cacho de uvas maduras na cepa; podemos saboreá-las à vontade, bago a bago, espremê-las, pisá-las ou sor-

152. *El Criticón*, ed. Romera-Navarro, II, 19 (1939).

153. Irmhild Schulte, *Buch-und Schriftwesen in Calderóns weltlichem Theater*, Diss., Bonn, 1938.

154. A escrita com sangue passou do maneirismo espanhol para o classicismo francês. No *Cid* de Corneille diz Chimène: *Son sang sur la poussière écrivait mon devoir*, segundo o modelo de Guillén de Castro: *Escribió en este papel con sangre mi obligación*.

155. Já encontramos Cristo como livro em Hrgo de S. Vítor.

vê-las como vinho ou mosto, refrigerando-nos de qualquer maneira. Calderón, porém, nada deixa abandonado à escolha e vontade do espectador; recebemos espírito de vinho destilado e altamente retificado, temperado com muitas especiarias, suavizado com doces; temos de aceitar a bebida tal qual é, como estimulante delicioso, ou recusá-la". Acrescente-se a importante afirmação de Goethe de que o estudioso da linguagem figurada poética do Oriente "facilmente se convenceria que, naquela literatura, não se pode falar daquilo que chamamos gosto, isto é, da distinção entre o que é conveniente e o que é inconveniente. Não podem separar-se os seus méritos dos seus defeitos, ambas as coisas se relacionam entre si, saíam umas das outras e temos de aceitá-las tais quais são, sem as esmiuçar, nem regatear. Nada mais insuportável do que ver Reiske e Michaelis ora elevar esses poetas ao céu, ora tratá-los como a ingênuos meninos de escola". Ora, o mesmo acontece com o maneirismo de Gôngora, Lope e Calderón — que o tenham em mente os esmiuçadores de nosso tempo. Só na antiga Atenas ou na Londres de Isabel houve um teatro tão nacional e tão popular como o da florescência literária espanhola. O amaneirado estilo florido de um Calderón foi compreendido e apreciado pelo público de Madrid ávido de espetáculos. As imagens e comparações herméticas eram sustentadas pela corrente de uma retórica sussurrante, que mesmo o vulgo se aprazia em ouvir. Este era sensível aos jogos de palavras e de idéias dos *conceitos*. Como vimos, o metaforismo da escritura e do livro era em geral, onde não havia classes educadas, um domínio reservado dos intelectuais. Calderón populariza-o mais uma vez; e assinala-lhe, ao mesmo tempo, o último apogeu na poesia ocidental.

Devemos à cultura islâmico-espanhola mais uma metáfora da escritura, a incluir aqui: a cifra. É a palavra árabe *sifr*. Significa "vazio" e designa o zero no sistema de numeração árabe.¹⁵⁶ Desde o meado do século XII aparece como *cifra* e *cifrus*, em latim, e, depois, nas línguas românicas. Ora, mostra-nos a história intelectual da Alemanha, que, desde Hamann e Winckelmann até Novalis e o jovem Ranke,¹⁵⁷ a metáfora da "escritura cifrada" da Natureza, do mundo, da história, da figura humana, etc., é muito usada; e, com sentido equivalente, a "escritura hieroglífica". Trataram disso Eduard Spranger, Franz Schultz e Oskar Waltzer,¹⁵⁸ mas só Spranger se estende sobre a procedência de ambas as

156. Exemplos em Du Cange e em Leo Jordan, *Archiv. für Kulturgeschichte*, 3, 158, onde também se trata da evolução do significado nas línguas românticas até 1500.

157. *Zur eigenen Lebensgeschichte*, 89 e seg.

158. Spranger, W. V. *Humboldt und die Humanitätsidee*, 1909, 153-182; Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, 1, 1935, 43-45; Waltzel, *Poesie und Nichtpoesie* 1937, 70 e seg.

metáforas. Deriva-as de Shaftsbury, sem poder prová-lo.¹⁵⁹ Parece ter escapado a esses pesquisadores que ambas as metáforas procedem da cultura renascentista italiana e espanhola. Eis, com toda a brevidade, o que nos parece essencial sobre o assunto. No “outono da Idade Média” são apreciados, na França, os motes (divisas), frequentemente explicados por “alegorias”.¹⁶⁰ Com as campanhas de Carlos VIII e Luiz XII, essa moda propagou-se na Itália, o que foi decisivo para o seu futuro desenvolvimento. Os humanistas italianos já se ocupavam, desde o princípio do século XV, com os hieróglifos egípcios e com a invenção de novos hieróglifos, “imagens sem palavras” de que o principal exemplo é a *Hypnerotomachia Poliphili*. As modas da divisa e do hieróglifo fundiram-se na Itália, medrando viçosamente como estudos dos emblemas e das “empresas”. Entre os homens mais consideráveis, que dedicaram o seu interesse aos hieróglifos e aos emblemas, encontramos L. B. Alberti, Mantegna, Policiano, Marsilio Ficino, Erasmo, Reuchlin, Pirkheimer, Dürer, Tasso, Rabelais e Fischart. O emblema é uma “alegoria”, geralmente com texto; tornaram-se clássicos os *Emblemata* do jurista Andrea Alciati (1531), difundidos em mais de 150 edições. A empresa (aquilo que se pretende “empreender”, a máxima ou norma da vida pessoal) consiste igualmente em imagem e mote; assim, pois, emblema e empresa não se separam. A obra mais importante a respeito é o *Dialogo delle Imprese militari e amorose* (1555), de Paulo Giovio. O estudo dos emblemas propagou-se também vivamente na Espanha, sobretudo no século XVII.¹⁶¹ Importa saber que aí a parte figurada das empresas e emblemas é designada *cifra* e a divisa explicativa *mote* ou *letra*. Na Espanha, emblema chama-se também *jeroglífico*. A simbiose da “escritura cifrada” e do “hieróglifo”, que em Calderón pode ser verificada dezenas de vezes, é também corrente na literatura teológica. Só pode ter chegado à Alemanha, vinda do barroco espanhol.

Voltemos mais uma vez do Oriente a Goethe. Nas *Denkwürdigkeiten von Asien* (1811-15) de Heinrich Friedrich Diez, ele deparou com a se-

159. A prova de Spranger é a declaração de Shaftsbury de que lemos, por assim dizer, “em caracteres” no mundo da divindade. Mas *characters* em inglês significa “Letras”. Logo, apenas uma variante do “livro do mundo”.

160. Karl Ghilow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance* (Jb. d. Kunsthist. Slgen. d. Allerh-Kaiserh. 32, 1915). — Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, 1932. — Mário Praz, *Studi sul Concettismo*, 1934. O mesmo em 1937, em inglês, sob o título *Studies in 17th century imagery*. — Também de Praz os artigos *emblema* e *impresa* na *Enciclopedia Italiana* (Treccani). — Huizinga, *Der Herbst des Mittelalters*, 320 e seg.

161. Nas obras de Volkmann e Praz não se faz justiça à Espanha. Os *Emblemata* de Alciati foram ali divulgados, em tradução, desde 1549. Mais informes em V. García de Diego, na introdução à *Idea de un principe ... en cien empresas* de Saavedra Fajardo, Madrid, *La Lectura*, 1927 (vol. I, pág. 23). — Em Gracián (*El Criticón*, ed. Romera-Navarro, I, 143) o sábio pesquisa no livro do mundo a perfeição divina em cifras de criaturas.

guinte poesia mística de Nischani, alto funcionário na corte daquele Solimão, que em 1529 sitiou Viena: “Com referência à arte do amor, li com a maior atenção um livro de muitos capítulos, cheio de textos das mágoas e secções da separação. Ele abreviou os capítulos da união, mas variou, sem fim e sem medida, as explicações do desgosto. “Ó Nischani! Afinal, o mestre do amor guiou para o caminho reto. Só ao amado compete a resposta a questões insolúveis.” Observa Ernst Beutler¹⁶² que aqui se trata de uma experiência típica, de que falam todos os místicos: a felicidade da plenitude de Deus e a lamentação da ausência de Deus. “Nischani — Goethe troca o nome com o do poeta persa Nisami — com piedosa resignação põe nas mãos do próprio Deus (“mestre do amor”) que o salve de suas angústias.” Mas Goethe adaptou a poesia mística ao amor terrestre e fez dela veículo de seus sentimentos para com Mariana Willemer (“Le-sebuch”, no “Buch der Liebe”, do *Divã*). No *Divã* Goethe fez também jogos de conceitos e de sons com “cifras” orientais. As relações de Goethe com o escrever, a escritura, a caligrafia e o livro formariam assunto digno de estudo especial. Interrompemos a nossa peregrinação pela era de Goethe. Aliás, no século subsequente encontrar-se-iam muitos exemplos do metaforismo do livro. Entretanto, para tal não há, nem pode haver, “relações vitais” homogêneas, sentidas e conscientes, desde que a *Aufklärung* abalou a autoridade do livro, e a civilização técnica transformou tôdas as condições de vida. Nem por isso deixa de ter valor permanente este dito de Gottfried Keller:

*Es ist ein weisses Pergament
Die Zeit, und jeder schreibt
Mit seinen roten Blut darauf,
Bis ihn der Strom vertreibt.*¹⁶³

162. *Goethes Westöstlicher Divan*, editado e comentado, 1943, 421.

163. “O tempo é um pergaminho branco e cada um de nós nele escreve com o seu sangue vermelho, até que a corrente o desaloje.”

DANTE

1. Dante como clássico. — 2. Dante e a latinidade. — 3. A *Comédia* e os gêneros literários. — 4. Figuras exemplares na *Comédia*. — 5. As personagens da *Comédia*. — 6. Mito e profecia. — 7. Dante e a Idade Média.

1. DANTE COMO CLASSICO

COSTUMAMOS ver em Dante, Shakespeare e Goethe os três píncaros da poesia moderna. Esse julgamento, porém, só prevaleceu no século seguinte à morte de Goethe. Na Alemanha tornou-se canônico, graças a George e sua escola. Quanto à Inglaterra, declara T. S. Eliot: *We feel that if the classic is really a worthy ideal, it must be capable of exhibiting an amplitude, a catholicity... which are fully present in the medieval mind of Dante. For in the Divine Comedy, if anywhere, we find the classic in a modern European language.*¹ As relações de Goethe com Dante eram contraditórias. Desagradou-lhe em Roma, em julho de 1787, a vã polêmica sobre quem seria maior, se Ariosto ou Tasso. “Muito pior era quando Dante vinha à balha. Um jovem de posição e espírito, com real interesse por aquela extraordinária personalidade, não levou a bem o meu aplauso e a minha aprovação, afirmando, desembaraçadamente, que todo estrangeiro deve renunciar a compreender tão extraordinário engenho, que os próprios italianos não podiam acompanhar em tudo. Depois de palavras inconsideradas e contraditórias, acabei por me aborrecer, dizendo que devia confessar-me inclinado a aplaudir-lhe as opiniões; pois nunca pude compreender como possa alguém ocupar-se dessas poesias. O *Inferno* parece-me detestável, o *Purgatório* ambíguo e o *Paraíso* enfadonho.” Só em 1805 encontramos um juízo decididamente elogioso: “Os poucos tercetos, em que Dante inclui a morte de

1. (“Sentimos que, se o clássico é realmente um ideal digno, deve ser capaz de exibir uma amplitude, uma catolicidade... plenamente presentes no espírito medieval de Dante. Pois é na *Divina Comédia*, antes de qualquer outra obra, que encontramos o clássico numa língua europeia moderna.” T. da R.) — T. S. Eliot, *What is a Classic? An Address delivered before the Virgil Society on the 16th October, 1944*. London, 1945, 18.

Ugolino e seus filhos, estão entre o que de mais alto tem produzido a arte poética".² Por volta de 1820 predomina a crítica:

*Modergrün aus Dantes Hölle
Bannet fern von eurem Kreis,
Ladet zu der klaren Quelle
Glücklich Naturell und Fleiss!"*

Censura "a grandiosidade fastidiosa e abominável" de Dante.⁴ Num artigo sobre Dante (1826; *Jubiläumsausgabe*, 38, 60 e seg.) reconhece "as grandes qualidades de espírito e de sentimento" do poeta, compara-o com Giotto, mas restringe o louvor com as seguintes observações: "Todo o plano do local do inferno dantesco lembra de algum modo *Micromégas* e, por isso mesmo presta-se a confusão. Do alto até ao mais profundo abismo, deveria o leitor imaginar uma série de círculos concêntricos; tudo isto, porém, dá logo a idéia de um anfiteatro que, por maior que seja, há de parecer sempre algo limitado e artificial, aos olhos da imaginação, porquanto, de cima para baixo, se vê tudo até à arena e a própria arena... A invenção é mais retórica do que poética; a imaginação é estimulada, sem que se dê por satisfeita". Nas *Máximas e Reflexões* lemos: "A metamorfose, no alto sentido de tomar e dar, de ganhar e perder já foi acertadamente descrita por Dante". A frase diz mais sobre o conceito de metamorfose do próprio Goethe do que sobre Dante.⁵ O classicismo de Weimar não podia prestar a Dante a homenagem imparcial, que estava reservada para o romantismo.

Na França a resistência era ainda mais forte. A tradução do *Inferno* por Rivarol (1784) e sua apreciação de Dante foram a primeira manifestação de um espírito genial.⁶ Pode seguir-se em Sainte-Beuve a história da compreensão de Dante na França. Em 1854 ele consagrou uma de suas *Causeries du Lundi* (XI, 198 e segs.) à tradução de Dante, de um senhor Mesnard, *premier vice-président du Sénat et président à la Cour de Cassation*. Na França antiga altos funcionários da justiça costumavam traduzir Horácio — mas Dante? Era inusitado. *Ma première pensée*

2. *Jubiläumsausgabe*, 36, 267.

3. "Bani para longe de vosso meio o *Inferno* holorento e esverdeado de Dante; convidai para a fonte límpida a naturalidade feliz e a diligência!"

4. *Jubiläumsausgabe*, 36, 267.

5. A respeito observa G. V. Loeper: "Ver *Inferno*, canto 25, onde o *allungare e accorciare* (ver especialmente os versos 113, 114 e 125 a 128) são descritos de maneira que corresponde inteiramente à metamorfose dos animais de Goethe".

6. Remeto o leitor à bela exposição de meu discípulo Karl-Eugen Gass, *Antoine de Rivarol und der Ausgang der französischen Aufklärung*, Diss. Bonn, 1938, 178 e segs. (Gass, que possuía todos os dons para uma brilhante carreira científica, foi vitimado pela guerra. Além de sua dissertação, deixou ainda o substancioso trabalho *Die Idee der Volksdichtung und die Geschichtsphilosophie der Romantik* (Wien, 1940, Verlag Anton Schroll & Co.).

— confessa Sainte-Beuve — *en recevant le livre de M. Mesnard et en voyant un magistrat éminent et un homme politique aussi distingué profiter de quelques moments de loisir pour traduire Dante... a été de me dire qu'il avait dû se passer en France toute une révolution littéraire...* Mas Sainte-Beuve se inclina tão pouco quanto Goethe a renunciar à posição classicista: *s'il nous est donné aujourd'hui, grâce à tant de travaux dont il a été objet, de le mieux comprendre dans son esprit, et de le révéler inviolablement dans son ensemble, nous ne saurions abjurer (je parle au moins avec la confiance de sentir comme une certaine classe d'esprits) notre goût intime, nos habitudes naturelles et primitives de raisonnement, de logique, et de nos formes plus sobres et plus simples d'imagination; plus il est de son siècle, moins il est du nôtre.* (Louis Gillet, *Dante*, 1941, 8.) Só nos tempos modernos a crítica acadêmica francesa alargou tanto o seu horizonte que Louis Gillet (1876-1943, acadêmico desde 1936) pôde dizer: *je voulais parler de Dante comme d'un grand poète, la plus haute figure poétique qui s'élève en Europe entre Virgile et Shakespeare.*

Na Itália, Dante esteve esquecido por longo tempo. Julgava Alfieri lá não se encontrarem nem trinta pessoas que tivessem lido a *Comédia*. Segundo Stendhal, por volta de 1800, Dante era menosprezado na Itália. Foi “despertado” pelo *Risorgimento*, como na Alemanha pelo romantismo, na Inglaterra pelos pré-rafaelitas. O redescobrimento da Idade Média era o fundo comum. As comemorações dantescas italianas de 1865 — como as comemorações alemãs de Schiller de 1859 — preludiaram a unidade nacional. Como o maior representante intelectual de sua nação e o maior poeta da Idade Média cristã, Dante penetrou no século XIX no panteão do classicismo universal, um classicismo desligado de qualquer teoria classicista.

Quando um novo clássico é admitido (ἐγκριόμενος) no cânon, importa fazer uma revisão das normas até então consideradas clássicas. Só assim se reconhece que elas são condicionadas pelo tempo, e foram estabelecidas doutrinariamente; daí se tornarem relativas e acabarem derogadas. Demonstrar isso na influência de Dante seria tarefa da crítica literária. Nesse sentido devem ser compreendidas as ponderações de Eliot sobre a essência do classicismo. Ainda no mesmo sentido pôde dizer Hofmannsthal em 1922 a propósito de Molière: “Suas obras têm um quê de burguês. Embora o *Misanthropo* seja uma imperecível comédia séria, a *Escola das Mulheres* é ainda superior (foi considerada o seu *Hamlet*), contudo, nada existe aqui, no tocante ao conteúdo intelectual, que se

compare às grandes obras de Goethe, nem sequer de Calderón, Shakespeare e Dante".⁸

2. DANTE E A LATINIDADE

Como se tornou possível a *Comédia*? O leitor que a aprecia não precisa preocupar-se com esta questão, mas o historiador da literatura não pode ladeá-la. Ainda não está resolvida, apesar do enorme desenvolvimento dos estudos dantescos, que ainda encerram muita palha.⁹ Na sua história da literatura italiana, filosoficamente construtiva, Francisco de Sanctis sustenta a tese de "que a *Comédia* expressa a concepção da vida de todos, a ideologia de todos e dá forma à mesma idéia em que até então se tinham baseado todas as formas literárias, os jogos e as visões, os tratados e os "tesouros", "jardins", sonetos e canções". A poesia de Dante seria, pois, a síntese da literatura italiana anterior a ele; tese tão insatisfatória filosófica quanto historicamente, e sem nenhum valor nacional, portanto. Adolfo Gaspary tentou explicar a *Comédia*, dizendo que Dante "reunia em si ambas as correntes diversas, até então separadas na literatura italiana, a popular, na poesia religiosa, e a literária, na alta lírica."¹⁰ O discernimento do problema foi um dos méritos deste notável erudito. A sua solução era engenhosa, mas infundada; não teve entretanto, seguidores, e, tanto quanto sei, não foi adequadamente substituída. A opinião geral dominante indica que o estudo da Antiguidade, sobretudo de Virgílio, significava para Dante o apuramento do gosto, o rumo para o classicismo,¹¹ tese que devemos condenar. A marcha de nossa exposição levou-nos a exemplificar sempre em Dante as formas e tradições da Idade Média latina; daí impor-se esta conclusão: ao lado da lírica provençal e da italiana, é a Idade Média latina o elemento precípua a ser assinalado na gênese da *Comédia*. Conforme indicamos, a fecundação das línguas e literaturas românticas pela latinidade é um traço essencial da România. Ela assume, porém, na França, na Itália e na Espanha, formas diferentes. Na Itália, o processo foi facilitado pela maior aproximação com o latim, na fonética e no vocabulário. Sirvam de exemplo os dois primeiros versos da *Comédia*:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura.*¹²

8. Hofmannsthal, *Die Berührung der Sphären*, 1931, 282.

9. Cf. a minha crítica em *RF*, 60, 1947, 237 e segs.

10. Gaspary, *Geschichte der italienischen Literatur*, I, 1885, 305.

11. Vossler parece inclinar-se também para essa opinião (*Die Göttliche Komödie* II, 598.)

12. "Da nossa vida em meio da jornada
Achei-me numa selva tenebrosa..." (*Inf.* 1, 1 e 2.)

Nostra Vita é ao mesmo tempo italiano e latim. *Una selva oscura* está muito próximo do latim *una silva obscura*. Em espanhol, *nuestra vida* e *bosque oscuro*; em francês antigo, *nostre vie* e *forest obscure* divergem fonética e lexicamente. Mas a proximidade do italiano e do latim é, ao mesmo tempo, para o poeta italiano, uma complicação. Levá-lo-á a nivelar o *volgare* com o latim e a assimilá-lo demais, especialmente quando isso lhe facilita a rima. Daí pode originar-se uma indecisão entre o *volgare* e o latim, o que se torna tanto mais sensível quanto mais o poeta é impregnado de cultura latina e inclinado a experiências técnicas. Ambas as coisas se aplicam a Dante.¹³

Ele adotou dos provençais, sobretudo de Arnaut Daniel, o ideal estilístico da técnica difícil. No seu processo da criação intercala-se continuamente, a reflexão técnica.¹⁴ Gostaria de empregar no *Inferno* (*Inf.* 32, 1) “rimas ásperas e roucas”, luta com a sua “árdua matéria” (*Par.* 30, 36) e esforça-se pela perfeição (*Par.* 30, 33):

Come all' ultimo suo ciascuno artista.

É um técnico e um artista da palavra. Por isso mesmo, torna sempre a discutir a teoria antiga e medieval da literatura. Em nenhum poeta romântico, nem mesmo em Gôngora, a relação entre língua vulgar e latim é tão cheia de problemas como em Dante. Acompanha-se em toda a criação de Dante essa indecisão, que se manifesta em vacilar entre as línguas latina e italiana, bem como numa vasta latinização do italiano. Ela explica maneirismos técnicos, como o emprego de perífrases e de *annominatio*, e também muitos tópicos e temas da *Comédia*.

Dante estudou em Paris.¹⁵ Estava no apogeu da cultura latina de seu tempo. Já nas *Rimas*¹⁶ se encontram latinismos estilísticos.¹⁷ A primeira canção a Donna Pietra (*Io son venuto al punto de la rota*) começa por uma determinação astronômica do tempo, que só pode ser interpretada como dezembro de 1296. É a primeira vez que Dante em-

13. Até agora não há nenhuma “história da língua italiana”, nenhum estudo sobre a língua de Dante, nem, finalmente, uma recopilação de seus latinismos. Apenas como amostra, cito alguns latinismos léxicos do *Paraíso*. Só em parte estão na rima. *Sempiterni* (1, 76); *repe* (2, 37); *cerne* (3, 75); *labi* (6, 51); *atra* (6, 78); *cive* (8, 116); *Urge/turge* (10, 142 e segs.); *pusillo* (11, 111); *iube* (12, 12); *numi* (13, 31); *turpa* (15, 145); *iattura* (16, 96); *carmi* (17, 11); *opima* (18, 33); *beatitudo* (18, 112) etc. Cp. *RF*, 1947, 250 e segs.

14. G. Contini fala do *perpetuo sopraggiungere della riflessione tecnica accanto alla poesia*. (Introdução à edição das *Eime*.)

15. Atesta-o Giovanni Villani. Robert Davidsohn declara o fato “desnecessariamente controvertido”. (*Geschichte von Florenz*, IV *dritter Teil*, 1927, 140. Observações contra Rajna e Farinelli.)

16. Edição de Gianfranco Contini, 1939, 2 — 1946. Cp. *RF*, 60, 1947, 245 e segs.

17. *RF*, 60, 1947, 251.

prega essa perífrase recomendada pela retórica. Assim é refutada a antiga teoria (apuramento do gosto pelo estudo da Antiguidade), pois, por volta de 1295, Dante já era bem versado na retórica e na poética latinas. O latinismo de Dante é comum a todas as fases de sua produção. É latinismo medieval e não humanístico. Vimos que em sua carta a Can Grande, o poeta se atém ao esquema medieval do *accessus* (acima, pág. 229, nota 21). A carta data dos últimos tempos da vida de Dante, tal como as suas duas élogas latinas e a *Questio de aqua et terra*. A fase final de sua produção é latina.

E quanto aos primeiros tempos? No *Convívio*, II, 12, 4 diz Dante que, depois da morte de Beatriz, começou a ler Boécio e Cícero, tanto quanto o permitiam os seus conhecimentos de latim e suas aptidões. Deles já compreendera anteriormente muita coisa, “como em sonho”, pelo que se depreende de sua *Vita Nuova*. Como todas as informações autobiográficas de Dante, também esta deve ser interpretada como auto-estilização, o que decorre de sua contradição interior (velada por intencional obscurecimento), mas também da sua intenção: equiparar a *donna gentile* (VN, 35 e segs.) à filosofia.

Que ensina a *Vita Nuova* sobre a cultura latina de Dante? Demonstra conhecimento da *ars dictaminis*.¹⁸ O capítulo XXV é um suplemento que fica fora do quadro, não sendo convincentemente motivado, e apenas explicável pelo fato de que Dante se interessava em exibir cultura retórica. Representou Amor como pessoa física, o que este na realidade não é. Mas o poeta estava autorizado a fazê-lo, pois “nos tempos antigos não havia entre nós cantores do amor em língua vulgar, isto é, os cantores do amor eram certos poetas, que escreviam em língua latina”. Dante denomina-os *litterati poete*. A estes permite-se “alguma figura retórica e colorido”¹⁹ e, pela mesma razão, também aos poetas em língua vulgar. Já neste primeiro esboço de sua poética em língua vulgar, sentia Dante a necessidade de recorrer à teoria e prática latinas. Além disso, faz os espíritos vitais e Amor falarem latim. Excelente trecho filosófico é a autodefinição de Amor: “Sou o centro de um círculo, para o qual estão em igual proporção as partes da periferia” (c. 12, p. 12); uma modificação da sétima regra teológica de Alano (PL 210, 627 A): “Deus é

18. No cap. XXVIII (*Testo critico*, pág. 38, em baixo) e no cap. XXXI (pág. 40) emprega Dante *proemio* em sentido técnico. Duas vezes alude ao ideal estilístico da brevidade (adiante, Excurso XXIII): cap. X, 1 (pág. 11) e cap. XVII, 1 (pág. 20). Era igualmente característica do estilo medieval a etimologização de nomes próprios (adiante, Excurso XIV), que Gracián denominaria *agudeza nominal*. Para nós é indiferente saber se Dante conheceu a passagem poética citada no cap. XXV (pág. 35) no original ou em florilégios.

19. *Color* é o caráter geral da oração. Cícero, *De Or.* III, 52, 199; Quintiliano VIII, 4, 28; IV, 2; 88 etc.; Norden, 871 A. 2. — Na Idade Média o conceito foi interpretado de maneira diversa. Chamam-se *colores* as formas do *ornatus verborum*; assim nas *Colores rhetorici* de Onulf de Espira.

uma esfera inteligível, cujo centro está em toda parte, cuja circunferência não está em parte alguma". Essa fórmula especulativa era muito divulgada no século XIII. Não teria sido, pois, Alano a fonte exclusiva para Dante.²⁰ Ela prova, contudo, que, desde jovem, o poeta acalentava interesses filosófico-teológicos. Que, na *Vita Nuova*, êle empregue essa fórmula teológica sobre Amor, e, noutra passagem (cap. 25, 1; pág. 34), afirme, sutilizando, que Amor não é substância, mas simples acidente — é uma das faltas de equilíbrio da obra da juventude. Realmente obteve Dante o conhecimento de latim manifestado na *Vita Nuova* "como em sonho"?

A obra *De Vulgari Eloquentia* pretende regulamentar a poesia em língua vulgar, mas o faz em latim. O uso poético do "volgare" só é admitido com muitas reservas. É apropriado apenas para os assuntos do bem, do amor e da virtude (II, 2, 8) e somente na *canzone* (II, 3, 11). Entretanto, estas limitações ainda não bastam. Os poetas, que as seguem, "distinguem-se dos grandes poetas, isto é, dos regulares; pois os grandes escreveram suas poesias em língua regular; eles, porém, a esmo... Daí, quanto mais nos aproximamos daqueles, tanto melhor produzimos. Por isso, nós que aspiramos a empreender uma teoria, devemos emular as poéticas que eles meditaram teoricamente" (II, 4, 2). Dante apresenta aqui, em nova redação, a diferença já exposta na *Vita Nuova* (cap. XXV, § 3) entre *litterati poete* e *poete volgari*. Quem são, porém, os *magni poetae*, os regulares? São os latinos. Dante prefere não dizê-lo expressamente; apenas dá a entender. Querendo enaltecer a língua vulgar, escolhe exemplos da poesia italiana e provençal: então raras vezes poderia parecer que o *volgare* devia desenvolver-se, apoiado no latim, e que se recomendava a *imitatio* dos antigos e a adesão à *doctrinatae poetriae*. Dessas poéticas, Dante menciona apenas a de Horácio, mas, como emprega o plural, tem ainda outras em mente — isto é, as poéticas latinas dos séculos XII e XIII. Que êle as tenha conhecido e imitado, notamos pelo emprego que fez da perífrase e da *annominatio*. O poeta, pois, se atender às prescrições de Dante, deve, antes de pôr mãos à obra, "beber do Hélicon".

20. Sobre a origem da definição: Beck em *ZRPh*, 41, 1927, 21 e segs. e 473; Huizinga (*Mededeelingen der Kgl. Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkund, Deel*, série B, 1932, 100). Dietrich Mahnke, tratou em livro das "esferas infinitas e ponto central do universo" (*Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt* (1937, cp. especialmente a pág. 177), mas não conhece a passagem de Dante, nem Huizinga. A definição de Alano encontra-se em Alexandre von Halle, Vincent de Beauvais, Boaventura, Tomás Jean de Meung. Na Itália, segundo Salimbene (Holder-Egger, 182, 23 e segs.), era conhecido um hino de Filipe de Grève com o começo *Centrum capit circulus*, impresso em *A. h.* XX, 88, n.º 89. Outro hino assim começa: *Tu es circunferentia, / Centrum, tui positio / Loci negat obsequia.* (*A. h.* XXI, 12, estr. 11). Deve supor-se que a procedência é oriental? Em Hafiz encontro (Georg Jakob, *Union mystica. Hafische Lieder in Nachbildungen*, 1922, 21): "Em torno do ponto da unidade gira em vão, infundamente, a órbita do compasso; jamais te aproximarás do objetivo do afã, o seu ponto central?"

Contudo, de antemão lhe é recomendado o seguinte: "Mas ter discrição e discernimento como convém, nisto consiste o essencial do trabalho, o que não se consegue sem esforço do espírito, perseverança na arte e conhecimento das ciências. E a estes é que o poeta, no sexto livro da *Eneida*, chama de amados dos deuses, elevados por sua fogosa energia ao éter, filhos dos deuses, embora fale em sentido figurado. Daí estar condenada a insensatez dos que, sem arte e sem saber, confiados apenas no próprio espírito, se abalançam aos assuntos mais elevados, que devem ser cantados de maneira mais elevada (*ad summa summe canenda prorumpunt*). Devem abster-se dessa temeridade e, sendo gansos por natureza ou por indolência, não imitar a águia que remonta ao céu".²¹

As exigências de Dante ainda vão além. Distingue quatro espécies de construção da frase (*constructio*). A mais elevada é "ao mesmo tempo erudita, graciosa e também sublime" (*sapidus et venustus etiam et excelsus*), e usada pelos "estilistas ilustres" (*dictatores illustres*). Citam-se exemplos provençais, franceses e italianos. Mas... "talvez fôsse muito mais útil... que lêssomos os poetas regulares, quer dizer, Virgílio, Ovídio nas *Metamorfoses*, Estácio e Lucano, bem como os que usaram a mais alta prosa, como Tito Lívio, Plínio, Frontino, Paulo Orósio e muitos outros".

Limitei-me a citar, da poética de Dante, as afirmações sobre as relações que a seu ver existirão entre a língua e a poesia artísticas com o latim. É digno de especial atenção ver como, ante o poeta aprendiz, ele amontoa novas dificuldades, apresenta condições mais severas, que confinam com o inexequível. Será, realmente, indispensável ter lido Orósio²², para compor uma *canzone* em estilo elevado? Emancipa a obra de Dante o *volgare*, encorajando-o a desenvolver-se e atingir a plenitude? Antes, não o desestimula de todo? E por que razão? indecisão entre a România e Roma, que Dante não pôde resolver teoricamente. É esta, decerto, uma das razões por que a obra não foi terminada. Observa-se que, no curso da exposição, o

21. Que significa essa referência a Virgílio? Na *Eneida*, VI, 126 e segs., Enéias é advertido pela sibila de que: ... *facilis descensus Averno, / Noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / Sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / Hoc opus, hic labor est. Pauci, quos aequus amavit / Juppiter aut ardens evezit ad aethera virtus, / Dis geniti potuere*, ("... é fácil descer ao Averno (= Inferno). Dia e noite a porta do negro Dis (= Plutão) está aberta. Mas voltar atrás e emergir no ar superior isto é que é trabalho, fadiga. Só uns poucos, filhos de deuses, que Júpiter amava com benevolência, ou que a virtude ardente levou ao céu, puderam fazê-lo." T. da R.)

Marigo (comentário à *Vita Nuova*) considera a interpretação alegórica dos versos de Virgílio como uma idéia de Dante. Escapou-lhe que Dante a tomou do comentário de Bernardo Silvestre, e que nos dá os seguintes esclarecimentos: *noctes e dies* (v. 127) são ignorância e ciência. *Dis geniti* (v. 131) são: a) *filiis Apollinis; sapientes*; b) *filiis Calliopes: eloquentes* e c) *filiis Jovis: rationabiles* (*Commentum Bernardi Silvestri super sex libros Eneidos Vergilii*, ed. G. Riedel, Gryphisvalde, 1924, 57). Esse é o material que Dante, em seu entusiástico louvor dos eruditos, refundiu na poesia "vulgar", moldada em exemplos latinos.

22. Orósio aparece no céu do sol (*Par.* 10, 118).

latim se impõe cada vez mais. Nada mais significativo do que o “talvez”, no princípio de nossa última citação, esse tateante e indeciso “talvez” da sentença, que supera tão decisivamente a observância, antes exigida, às poéticas latinas. E mais, Dante conclui com Frontino, Orósio “e outros”. Cada uma das sucessivas limitações, a que submete a atividade poética na língua materna, parece o apertar de um parafuso. O livro *De Vulgari Eloquentia* é um conglomerado de elementos muito diversos: teoria geral da língua, divisão lingüística da România, exigência de uma língua artística italiana comum e teoria técnica da *canzone*. Tudo isso foi sempre percebido. Ainda não se prestou, porém, a devida atenção a um elemento que para Dante era de interesse precípuo: a ligação da poesia em língua vulgar com um conhecimento da prosa e da poesia latinas, da retórica e poética latinas de procedência antiga e medieval. A obra é um impressionante testemunho do que, por amor à brevidade, denomino latinismo de Dante.

O *Convívio* é composto em italiano, “mácula substancial”, da qual naturalmente se desculpa o autor (I, 5, 1). O latim supera o *volgare* em nobreza (por ser imutável), em capacidade de expressão, em beleza (I, 5, 8-15). Precisamente por isso Dante não pode empregá-lo no comentário de suas *Canzoni*, pois seria transformar o senhor em servo. Tortuosa explicação! Mas o italiano do *Convívio* é cheio de reminiscências da retórica latina.²³

Uma confissão disso é o começo da *Comédia*. Primeiras palavras de Dante a Virgílio:

*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
Che spandì di parlar sì largo fiume?*²⁴

23. Aqui não nos ajuda o comentário de Busnelli e Vandelli (1934). A propósito de *canzoni si d'amor comz di virtu materiale* (I, 1, 14) deve-se notar que *materialatus* é recomendado como palavra “elegante” por Mateus de Vendôme (Faral, 157, § 21). — A propósito de I, 2, 3, cf. ZRPh, 62, 1942, 465. — Lê-se em IV, 15, 11: *dico intelletto per la nobile parte dell'anima nostra, che con uno vocabolo “mente” si può chiamare*. Aqui Busnelli-Vandelli se reportam ao III, 2, 10: ali oferecem uma citação de Tomás, que de modo algum é conveniente, e antes induz em erro. O correto encontra-se naturalmente em Isidoro, que numerosas enciclopédias e léxicos medievais copiaram: *mens vocata quod emineat in anima ... Quapropter non anima, sed quod excellit in anima mens vocatur*. (Et. XI, 1, 12). — No Conv. I, 8, 5, a obra de Galeno sobre a arte médica é mencionada como *li Tegni di Galieno*. Observação: *Tegni è materiale ed errata riduzione in letteri italiane del greco τέχνη*. Mas *tegni* não é forma italiana, nem “errada”, mas uma forma medieval. João de Garlandia (primeira metade do século XIII) qualifica de *tegnigrapha* uma variedade de prosa: *a “tegni”, quod est “ars”, et “graphos” “scriptum”* (RF, 13, 1902, 886). Na Inglaterra só se encontra *tegni* em 1040 e *tegni* em 1345 (Baxter-Johnson, *Medieval Latin Word-List*, 1934. No Conv. IV, 16, 6, exalta-se Dante contra a derivação da palavra *nobile* de *nosco*: antes vem de *non vilis*. Lê-se em Isidoro Et. X, 184: *nobilis, non vilis*. Em vez disso os comentadores fazem uma absurda remissão a *De Noe et arca* de Ambrósio. E assim por diante.

24. “Oh! Virgílio, tu és aquela fonte / donde em rio caudal brota a eloquência!” (Inf. I, 79 e 80.)

Depois, a homenagem:

*Tu se' lo mio maestro e' l mio autore
Tu se' solo colui da cu' io tolsi
Lo bello stilo che m' ha fatto onore.²⁵*

Que dizem esses versos sôbre a maneira de Dante compreender Virgílio? *Fiume* ("rio") é um latinismo estilístico e corresponde ao *flumen orationis* e expressões afins com que eram celebradas a eloquência e riqueza verbal de um autor.²⁶ Virgílio é, pois, para Dante, no sentido do fim da Antiguidade e da Idade Média, o mestre da retórica. Beatriz envia-o a Dante, para que ele o ajude com a sua palavra artisticamente castigada (*Inf.* 2, 67 e segs.):

*Or movi, e con la tua parola ornata
E con ciò ch'ha mestieri al suo compare
L' aiuta sì ch'i'ne sia consolata.²⁷*

A retórica de Virgílio é apreciada no paraíso (*Inf.* 2, 112, e segs.):

*Venni quaggiù del mio beato scanno,
Fidandomi nel tuo parlare onesto
Ch' onora te e quei ch'udito l'hanno.²⁸*

Dante aprendeu a sua arte retórica de Virgílio (*lo mio maestro*). Como sabemos, esses *auctores* são, ao mesmo tempo, autoridades: sábios. Assim como para Macróbio (*Sat.* I, 16, 12), para Dante, Virgílio é versado em todas as ciências. Representa a suma de todo o saber humano (*Inf.* 4, 73; 7, 3; 8, 7, etc.).

3. A COMEDIA E OS GÊNEROS LITERÁRIOS

Em sua poética (*VE*, II, 4, 5) distingue Dante o trágico, o cômico e o elegíaco como três estilos entre os quais o poeta é obrigado a escolher.

25. "És meu mestre, o modelo sem segundo; / unicamente és tu que hás me ensinado / o belo estilo que honra-me no mundo." (*Ibidem*, 85-87.)

26. *Flumen orationis, flumen verborum* são frequentes em Cícero e Quintiliano. — Petrônio c. 5: *sic flumine largo / Plenus Pierio defundes pectore verba*. — Hans Bruhn apresenta exemplos do fim da Antiguidade, de *flumen* e palavras afins no sentido de eloquência em *Specimen Vocabularii Rhetorici ad Inferioris Aetatis Latinitatem Pertinens*, Diss. Marburg, 1911, pág. 57. O cardeal Jacó Galetani Stefaneschi, contemporâneo de Dante, em seu *Opus metricum* celebra Virgílio como *rhetoricae suavitatis profluus* (F. X. Seppelt, *Monumenta Coelestiniana*, 1921, pág. 5, 24 e segs.); cf. com essa publicação Fr. Baethgen, *Beiträge zur Geschichte Coelestins*, V, 1934, pág. 286, 3.

27. "Parte, pois, e com teu discurso belo / e quanto o salvar possa do perigo/ lhe acode e me console o teu desvelo." (*Inf.* 2, 67-69.)

28. "O trono meu deixei, porque te veja, / fiada em teus discursos eloquentes, / honra tua e de quem te ouvindo esteja." (*Inf.*, 2, 112-114.)

O estilo trágico é “elevado”, o cômico é “inferior”, o elegíaco é o “estilo dos infelizes”. Mas falta coerência a essas definições, pois o trágico e o cômico são definidos segundo o critério da forma, e a elegia pelo assunto. Um pouco diversa é a teoria dos gêneros na carta a Can Grande (§§ 28 e segs.), onde a comédia e a tragédia aparecem como gêneros da narração poética (*poetice narrationis*), que se distinguem tanto pelo tema (*in materia*) como estilisticamente (*in modo loquendi*), e de modo que a tragédia a princípio é “admirável e calma” e no fim “fétida e cruel”, como corresponde à etimologia “canto do bode”²⁹ e se depreende das tragédias de Sêneca. Por outro lado, a comédia principia “áspera” e termina “feliz”: veja-se Terêncio. Em seguida — sem maior explicação — são designadas como outras formas de narração poética: a poesia pastoral, a elegia, a sátira e a sentença votiva; esta última repousa sobre uma passagem mal interpretada de Horácio.³⁰ No emprego da denominação dos gêneros, Dante não é conseqüente. Se a *Eneida* é considerada “alta tragédia” (*Inf. XX*, 113), deve-o exclusivamente ao estilo, pois, a julgar pelo andamento da ação, mais cabível seria a denominação de comédia.³¹ No milênio anterior a Dante, o sistema antigo dos gêneros poéticos decompôs-se até à desfiguração e à incompreensibilidade. O título dado por Dante foi um expediente. A denominação que nos é familiar de *Divina Comédia* (usada pela primeira vez na edição veneziana de 1555) foi um feliz complemento. O próprio Dante denominou a Comédia “poema sacro” (*Par. 23*, 62 e 25, 1). Deve-se ver aí o título que ele teria escolhido, se não lhe parecera mais adequada uma denominação acorde com as regras da escola retórica? O fim da Antiguidade conferiu êsse título honorífico à *Eneida*.³²

29. Nas *Derivationes* de Uguccione de Pisa, citadas por Dante (*Conv. IV*, 6, 5) encontrou o poeta a derivação de *tragédia* de *τράγος* e *comédia* de *χῶμη*; cf. P. Toynbee, *Dante Studies and Researches*, 1902, 103. Mas não se deve ver em Uguccione a fonte única dos conhecimentos de latim medieval de Dante. A palavra *Polisemos* (carta 13, § 20), que, segundo Toynbee, Dante tirou de Uguccione, encontra-se em Sérvio, na explicação do primeiro verso da *Eneida*; mais tarde, em Lactâncio Plácido, em comentário à *Tebaida* I, 104; em *Poetae*, IV, 363, glosa, e 373, 26, glosa; num glossário do século IX (*Bulletin of the John Rylands Library*, VII, 432); em João de Salisbury, *Policraticus* (Webb, I, 94, 10), etc. Era palavra de uso corrente nas escolas.

30. Ensina Horácio, na *Arte Poética* (v. 75 e segs.), que o metro elegíaco primeiramente serviu para a lamentação; mais tarde (no epigrama) também para agradecer uma prece deferida (*voti sententia compos*).

31. Quem melhor comentou sobre o título do poema foi Pio Rajna (*Studi danteschi*, 4, 1921, 5-37). — Sobre o emprego de *comicus*, *comedus* e *comedia*, cf. João de Salisbury *Policraticus* (Webb), I, 405 b e 489. — Uma narrativa em 129 estrofes da vida e morte de Tomás Becket é denominada *comédia* (Du Méril, *Poésies Populaires Latines du Moyen Age*, II, 1847, 70 e segs.). Estr. 8: *Sequor morem comici, scio vos hunc scire, / Primum vac! et tristia, post Evax! et lyrae*. Estr. 115: *Morem sequor comici; malis finem pono, / Flebile principium fine mutans bono*.

32. Macróbio, *Sat. I*, 24, 13. — Cf. Marcial, VII, 63, 5 e VIII, 56, 2.

A concepção da *Comédia* assenta num encontro intelectual com Virgílio. No âmbito da literatura europeia, há poucos fenómenos que se possam comparar com esse.³³ O “despertar” de Aristóteles no século XIII foi obra de gerações e se realizou à luz da fria pesquisa intelectual. O despertar de Virgílio por Dante é uma centelha de arco voltaico, que salta de uma grande alma para outra. A tradição europeia não conhece outra situação de tão patética elevação, ternura e fecundidade. É o encontro dos dois maiores latinos, historicamente o selo da aliança estabelecida pela Idade Média latina entre a Antiguidade e o mundo moderno. Para a apreciação do genuíno valor de Dante, é indispensável readquirir a capacidade que nós alemães perdemos desde 1770, de compreender Virgílio em sua plena grandeza poética.³⁴

O Virgílio de Dante é medieval e, portanto, não-clássico, em contraposição ao de Tasso ou de Milton. É o arauto da Roma temporal e eterna, cujo nome, simbolicamente, pode ser trasladado ao Paraíso (*Purg.* 32, 102). É, ao mesmo tempo, o conhecedor e o núncio do reino da vida futura. O sexto livro da *Eneida*, solene centro do poema, é o modelo sublime da *Comédia*. Enéias e Paulo (*II Cor.* 12, 2) são os dois únicos mortais cuja viagem ao outro mundo é autêntica para Dante (*Inf.* 2, 13-33). Ambos figuras da história universal: o antepassado de Roma e o apóstolo dos gentios. Se Dante se lhes associa como terceiro, é porque reivindica análoga missão histórica, só compreensível por se considerar profeta e reformador.

Mostrar uma centena de imitações da *Eneida* e sobretudo do livro sexto; assinalar a adoção de personagens virgilianas e localidades do mundo virgiliano; acompanhar a transposição de versos virgilianos em versos dantescos (*En.* IV, 23 = *Purg.* 30, 48; *En.* VI, 883 = *Purg.* 30, 21) — é trabalho que não pode ser empreendido aqui. Quem o empreender, necessitará do mais delicado tacto e, ao mesmo tempo, de amplos conhecimentos. Deverá suscitar a questão de quais elementos da *Comédia* foram tomados da *Eneida* ou nela se apóiam, e como foram transformados. Como vimos acima (pág. 63), Rifeu pôde ser agasalhado no céu de Júpiter, por uma tocante homenagem a Virgílio. O Elísio deste, naturalmente, não podia encontrar lugar nem no purgatório, nem no céu, mas também não podia ser sacrificado. Num audacioso golpe transformou-o Dante no *nobile castello* do ante-inferno. Mostrando os seus lugares no Elísio aos “poetas piedosos” (*pui vates et Phebo digna locuti*) e distinguindo, entre eles, Orfeu e Museu, Virgílio levou Dante a criar a sua “bela escola” dos poetas antigos, ficando reservados para a invocação

33. O encontro de Goethe com Hafiz, o de Hofmannsthal com Calderón.

34. Cf. Rudolf Alexander Schröder, *Die Aufsätze und Reden*, 1939, I, 79 e segs. (*Marginalien eines Vergil-Lesers*).

do *Paraíso* o patrono Febo e o Parnaso de dois píncaros. Assim toda a *Comédia* atesta a presença espiritual da *Eneida*.

Mas, para o outro mundo de Dante, Virgílio não é o único modelo antigo. A estrutura do *Paraíso* é formada pela ascensão através das nove esferas celestes, engastadas pelo empíreo sem espaço, que forma a décima. Falta em Virgílio essa viagem às esferas, mas já na era precristã ela passara do Oriente à concepção religiosa do fim da Antiguidade³⁵, formando o fundo da grandiosa obra de Cícero, o *Sonho de Cipião*, conservado por Macróbio e lido com os comentários deste, na Idade Média. O jovem Cipião é arrebatado, em sonho, à Via-Láctea e lá recebe do pai e do avô ensinamentos filosóficos e a predição de seu próprio destino. “Quando, de lá, eu observava tudo, pareciam-me as outras partes magníficas e admiráveis. Lá havia estrelas que nunca avistamos da terra e todas muito maiores do que jamais supusemos ... As esferas estreladas eram muito maiores do que a terra; aliás, a própria terra parecia-me tão pequena, que eu desdenhava o nosso império, o qual só cobria um ponto da mesma. Como eu continuava olhando para ela, disse Africano: — Por quanto tempo o teu espírito ainda estará preso à terra? Não vês a que templo vieste? São os nove círculos, ou antes esferas, que constituem o universo. Uma delas, a exterior, é a celeste. Encerra todas as outras e é o próprio Deus, que abrange todas as demais esferas em si ...” (*De Re Publica*, VI, 16 e seg.). O encontro nas alturas celestes com os antepassados, que predizem o destino de seu descendente, inspirou a Dante o episódio de Cacciaguida.³⁶ A viagem de Dante está igualmente prenunciada na obra de Cícero. Mas uma tal viagem se tornara lugar-comum da Idade Média, por intermédio de Marciano Capela e da épica filosófica do século XII, que dele deriva (Bernardo Silvestre e Alano).

Não obstante a tese da dantologia oficial — que pretende explicar Dante apenas pelas fontes românticas, quando muito pela escassa³⁷ produção latina da Idade Média italiana, e atribuir um princípio de autarquia nacional a uma época que se caracteriza pelas três potências universais do *imperium*, *sacerdotium* e *studium* — não há dúvida alguma de que Dante se achava muito a seu gosto no mundo intelectual da Idade Média latina. Convém aqui restringir-nos a poucas indicações. Sem dúvida, Dante conheceu Alano. Vimos (acima, pág. 122 e seg.) que Alano, em oposição consciente à epopéia latina arcaizante de seu tempo, aventou a idéia de um novo gênero poético, que trataria de elevar a razão aos domínios da realidade transcendente. Esta concepção só podia amadurecer num espírito eminente, que fosse, como Alano, ao

35. Paul Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur* 2. 3. 1912, 170 e segs.

36. Aparece nesse trecho (*Par.* 15, 25) uma reminiscência do episódio de Anquises.

37. Sobre os fundamentos deste juízo, reporto-me a Novati-Monteverdi, *Le Origini*, 1926, especialmente à pág. 646.

mesmo tempo filósofo, poeta e pensador. Seus contemporâneos e sucessores — como João de Hanville — não a compreenderam, imitando-a apenas em sua exterioridade; Dante foi o primeiro e único que a captou e transformou, pelo novo conteúdo de sua experiência.

Não há em Dante referência alguma a Alano, ao *Sonho de Cipião* ou às poéticas medievais que seguiu; não revela as suas fontes, bem como a marcha de sua educação e a história de sua juventude. Para ele, é uma necessidade estilizar a própria imagem. A *Vita Nuova* é uma auto-interpretação muito consciente, em que o autor se encobre e dá à sua vida sentido diverso do aparente.³⁸ Encerra também uma esquematização histórico-literária, cunhada por Dante, que se considera até hoje uma revelação histórica, e chega até à *Comédia*.³⁹ A obscuridade intencional de Dante ora é esotérica (*Inf.* 9, 61 e segs.), ora mística, ora sibilina ou profética, mas não raro toca as raias da mistificação, fato que deve admitir-se como elemento da personalidade do poeta, mas não desviar os pesquisadores.

O tema do *Anticlaudianus* de Alano é a criação de um novo homem. A ascensão ao empíreo, através das esferas, forma apenas uma parte do plano geral. Notam-se, todavia, entre Alano e Dante notáveis contactos. Quando Fronesius (o espírito humano) encontra, na viagem ao céu, a Teologia, é obrigada a abandonar a Razão (*SP*, II, 354 = *PL* 210, 534 B). Penetra numa região onde falha a ciência de Túlio, de Virgílio, de Aristóteles e de Ptolomeu (*SP*, 358 = *PL*, 210, 536 B). Da mesma forma, Virgílio tem de ficar atrás, quando Beatriz assume a direção. No Olimpo de Alano, a Trindade é simbolizada por uma fonte, um regato e um rio, que são ao mesmo tempo água e luz (*SP*, II, 373 = *PL*, 210, 544 C):

*Cum sint distincti fons, rivus, flumen, in unum
Conveniunt, eademque trium substantia, simplex
Esse, sapor similis, color unus, splendor in illis
Unicus, et vultus horum conformis, et idem
Ad speciem fontis sol vincens lumine solem.*⁴⁰

Isso corresponde ao rio de luz de Dante (*Par.* 30, 60):

E vidi lume in forma di riviera,

38. *Sistemazione leggendaria*, Contini.

39. *RF*, 1947, 216.

40. "Embora sejam diferentes, a fonte, o regato e o rio reúnem-se em um; tem a mesma substância, um ser simples, gosto semelhante, uma só cor, um só esplendor; a sua aparência é uniforme: o mesmo sol que, sob a forma de uma fonte, em luz excede ao sol." — Fonte, rio e mar simbolizam a Trindade nos místicos franciscanos Francisco de Osuna e Bernardino de Laredo: Dâmaso Alonso, *La poesia de San Juan de la Cruz*, 1942, 61. — A confrontação de Alano com a mística franciscana pode ser tomada como uma indicação de um *modus dicendi* da experiência mística, que não é possível estudar aqui. A identidade de luz e rio encontra-se em Hildegardo de Bingen ("a luz fluente da divindade").

que se transforma depois em mar de luz e rosa celeste. São, assim, dois motivos centrais comuns a ambas as obras.⁴¹ Deparamos ainda outras correspondências.⁴²

Se procedem nossas observações, a epopéia de Virgílio, que enlaça história e transcendência, e a epopéia filosófico-teológica da Idade Média latina, fundada por Alano, cooperaram na forma literária criada por Dante na *Comédia*, a qual não se acomoda a nenhum gênero. Se ocasionalmente é denominada "epopéia", isso pode atribuir-se à inadvertência dos que pretendem nivelar a *Iliada* e a *Forsythe Saga*.

Outros gêneros contribuíram ainda com elementos formais para a *Comédia*. Ela começa com o transviamento na floresta, motivo do romance francês de cavalaria. Ocorre também (como variação do motivo do acampamento bucólico) nas visões poéticas da Idade Média.⁴³ Essas poesias aproveitam às vezes motivos do *Apocalipse* de São João, introduzindo, como na *Comédia*, um sábio da Antiguidade, a servir de guia no além-túmulo.⁴⁴ São também comuns a diversos gêneros da literatura medieval os *topoi* cômicos, empregados por Dante no episódio dos diabos (*Inferno*, 21 a 23).⁴⁵ Insignificante é a contribuição — se houve de fato contribuição neste caso — das lendárias visões do além-túmulo, de cunho

41. E. Bossard, em *Alani ab Insulis Anticlaudianus*, Angers, 1885, tentou provar que Dante conheceu Alano. — Com argumentos mal escolhidos, F. Torraca procurou refutá-lo em 1905 (*I precursori della Commedia*, em *Lectura Dantis*, Florença. — Salvadori acha o fato indiscutível (*Sulla vita giovanile di Dante*, 1906, 16), assim como Fr. Beck (*ZRP*, 41, 1921, 47 e 47, 1927, 23). — De forma cautelosa é admitida a sua possibilidade, em 1926 por A. Monteverdi (*in Novati-Monteverdi, Le Origini*, 522) e em 1934 por Busnelli-Vandelli (*Convívio*, I, 188, nota, para comparar o céu com as ciências em *Convívio*, II, 13, 2.) — A questão deverá ser examinada de novo.

42. Deus é *incircumscrip-tus* (*SP*, II, 350 = *PL*, 210, 531 D) como no *Purg.* 11, 3 e no *Par.* 14, 32. Chama-se *supremus Jupiter* (*SP*, II, 354 = *PL*, 210, 533 D) como em Dante *summo Giove*. O problema das manchas da lua é discutido em Alano (*SP*, II, 341 = *PL*, 210, 526 D) como no *Paraíso*, 2. — A doutrina de Alano sobre a felicidade dos bem-aventurados (*SP*, II, 361 = *PL*, 210, 338 A) corresponde à de Dante.

43. Com o adormecimento como preparativo da visão na *Metamorphosis Goliath* (Th. Wright, *The Latin Poems ... attributed to Walter Mapes*, 1841, 21 e segs.): *Pinu sub florifera nuper pullulante/ membra sompno foveram, paulo fessus ante./ Nemus quoddam videor mihi subintrare ...* ("Outro dia, à sombra de um pinheiro novo e florescente, restaurei meus membros com sono, por ter-me cansado antes. Tive a impressão de entrar num bosque..." Trad. da Revisão.)

44. No *Apocalipse de Golias*, ed. Strecker, 1928, Pitágoras é o guia (Estr. 7: *dux ego previus, et tu me sequere*. Prêmio bucólico com transviamento na floresta: *A tauro lampade Cinthii / Fundente iacula ferventis radii, / Umbrosas nemoris latebras adii, / Explorans graciam lenis Favonii./ Estive medio diei tempore/ Frondosa recubans sub Jovis arbore / Astantis video formam Pithagore:/ Deus scit nescio, utrum in corpore*. ("Enquanto o Touro, tocha de Apolo, lançava os dardos tórridos de seus raios ferventes, entrei no refúgio de um bosque umbroso, aproveitando a clemência do suave Favônio. Ao meio-dia de um dia de verão, deitado sob uma árvore frondosa de Júpiter, vejo de repente a meu lado a figura de Pitágoras, só Deus sabe se em carne e osso." Trad. da Revisão.)

45. Cf. Excurso IV.

eclesiástico-popular, em latim ou nas línguas vulgares, tão difundidas na Idade Média. Dante baseia-se na tradição erudita medieval, e, no começo do *Paraíso* (2, 1-6), aconselha os ignorantes a interromperem a leitura, participando, assim, do menosprezo pelos leigos, generalizado na literatura medieval.⁴⁶

4. FIGURAS EXEMPLARES NA *COMÉDIA*

Verificamos acima (pág. 61) a importância das figuras exemplares (*exempla*) na literatura do fim da Antiguidade e da Idade Média. A paralelização dos exemplos bíblicos e antigos provém do sistema de concordância de Jerônimo (acima, pág. 48 e seg.). Veio a ter sua primeira versão sistemática na *Écloga de Teóculo*, e Baudri de Borgueil foi o primeiro a fundamentá-la sistematicamente. Existe, pois, uma tradição estilística que, como muitas outras por nós apontadas, passou despercebida até agora. Talvez, portanto, se justifique a transcrição de um passo de Baudri (ed. Abraham nº 238):

- 105 *Ut sunt in veterum libris exempla molorum,*
sic bona quae facias sunt in eis posita
Laudatur propria pro virginitate Diana,
Portenti victor Perseus exprimitur.
Alcidis virtus per multos panditur actus.
Omnia, si nosti, talia mystica sunt...
- 117 *Quod si de libris nostri exempla requiris,*
Ipsa tot invenies quot videas apices ...
- 121 *Sed volui Grecae ideo praetendere nugae,*
Ut quaevis mundi littera nos doceat,
Ut totus mundus velut unica lingua loquatur
Et nos erudiat omnis et omnis homo.
Captivos ideo gentiles adveho nugae,
Laetor captivis victor ego spoliis...
- 131 *Hostili praeda ditetur lingua latina,*
Grecus et Hebreus serviat edomitus.
In nullis nobis desit doctrina legendi,
Lectio sit nobis et liber omne quod est.

O que significa, em resumo: “os livros dos pagãos não encerram somente exemplos de imoralidade, mas também de virtudes: a castidade de Diana, a vitória de Perseu contra os monstros marinhos, os trabalhos de Hércules. Todas essas histórias têm significação alegórica. Aplica-se especialmente esta observação à Bíblia. Resolvi, porém, citar ficções greegas, para que toda a tradição literária nos sirva de instrução. O mundo inteiro fala uma só língua e toda a humanidade deve instruir-nos. Vou conduzindo as fábulas dos pagãos como se fossem prisioneiros e regozijo-

46. *Moderni bruti* (*Epist.* XI, 18). Cf. *ZEPH* 60, 1940, 2, A, 3; Excurso XII, e acima, pág. 222.

me com os despojos”, etc. Alude-se aqui à interpretação alegórica do *Deut.* 21, 12 (acima, pág. 42).

A teoria do paralelismo das figuras exemplares extraída de Baudri (mas convém rastreá-la em outras fontes)⁴⁷ decerto chegara ao conhecimento de Dante, pois aproveitou-a como viga mestra no *Purgatório*. Doze cantos apresentam séries de exemplos, em que se vêem associados sistematicamente exemplos antigos e cristãos. Davi e Maria figuram com Trajano (canto X); Lúcifer, Nemrod, Saul, Reboão, Sanherib e Holofernes com os titãs; Níobe, Aracne, Alcméon e Tâmiras com os troianos (canto XII); Maria com Orestes (canto XIII); Caim com Aglauro (canto XIV); Maria e Pisístrato com o proto-mártir Estêvão (canto XV); Procrne com Hamã (canto XVII); Maria com César (canto XVIII); e com Fabrício (canto XX); Pigmalião, Midas, Polimnestor e Crasso com Acam, Safira e Heliodoro (*ibidem*); Maria com as antigas damas romanas; Daniel e João Batista (canto XXII); os centauros com os combatentes de Gedeão (canto XXIV); Maria com Diana (canto XXV); os habitantes de Sodoma com Pasífaa (canto XXVI).

Dante desenvolveu aqui, com muita arte, um esquema estilístico da tradição medieval. A forma da apresentação é diferente: os exemplos dos cantos X e XII são como relevos em pedra, os do XIII e XIV, vozes de espíritos que passam adejando. Os exemplos do canto XV são representados numa “visão extática” (verso 85) e igualmente os do XVII. Os do XVIII e do XX ecoam, lamentosos, da boca de penitentes desconhecidos, de dia, e da boca de Hugo Capeto, à noite.⁴⁸ No canto XXII partem da folhagem de uma árvore (versos 140 e segs.) e bem assim, no canto XXIV (versos 121 e segs.). Os do XXV apresentam-se como interpolações num hino (versos 40 e segs.) Tomam a feição de um duplo coro os do canto XXVI. Temos, assim, seis variações engenhosas do esquema, cujo emprego sistemático contribui bastante para o acentuado amaneiramento de algumas partes da *Comédia*. Associações como a de Caim e Aglauro, de Maria, Pisístrato e Santo Estêvão melindram, quando não ofendem o gosto classicista.

O emprego de exemplos não se limita ao *Purgatório*. Já mostramos que Dante cita Amielas, tão conhecido em geral na literatura escolar latina do século XII, como exemplo da pobreza virtuosa (acima, pág. 63). Em seu louvor a São Francisco (*Par.* 11, 58 e seg.), Tomás de Aquino explica que a dama Pobreza primeiro desposara o Cristo; de nada servira

47. Após a enumeração de exemplos pagãos, diz Válder Map: *gentilium novi superstitiones; sed omnis creatura Dei aliquod habet exemplar honesti ... (De Nugis Curialium, M. R. James, 155, 17 e segs.)*

48. Dante recebeu a inspiração de Virgílio. Entre os penitentes do Tártaro encontra-se Flégias, de quem se diz nos versos 619 e seg.: *Admonet et magna testatur voce aer umbras: / “Discite iustitiam moniti et non temnere divos”*.

que César a encontrasse escondida na casa de Amielas. Só Francisco a desposou de novo. Esses nomes formam também um grupo estranho, que São Tomás difficilmente congregaria. Encontraremos, porém, outros semelhantes.

Em sentido lato, devíamos incluir também nas figuras de exemplo Trajano (humildade em face da viúva; *Purg.* 10, 73, e segs.) e a judia Maria que, durante o assédio de Jerusalém por Tito, “comeu” o filho,⁴⁹ e figura por isso no círculo dos glutões (*Purg.* 23, 30); afinal, a cortesã Taís (*Inf.* 18, 133). Ainda não foi explicada a origem da lenda de Trajano;⁵⁰ a história da antropófaga Maria procede de Flávio Josefo; a de Taís, de Terêncio, Dante só o conhecia de nome, mas podia encontrar o trecho citado no *Lélio* de Cícero. Deveremos aceitar, para os três exemplos, três fontes diferentes? Parece-me preferível, do ponto de vista metodológico, fazê-las derivar de uma fonte única. Dante podia encontrá-las todas no *Policraticus* de João de Salisbury, um dos autores mais eminentes e mais lidos do século XII.⁵¹

5. AS PERSONAGENS DA COMÉDIA

Esquadrinhando os nomes das figuras exemplares, deparamos com muitos que o leitor moderno jamais viu. Para conhecer Aglauro, Tâmiras e Polimnéstor, é mister haver compulsado os autores da Antiguidade com desejo de saber e veneração, que hoje ninguém tem, nem precisa ter, mas que eram naturais para o homem da Idade Média, pois todos os autores eram considerados autoridades. A tradição antiga era um tesouro de nomes, fatos, sentenças e teorias, pelos quais devia orientar-se a compreensão do mundo e da história. Orósio e Rifeu valiam no conceito de Dante como pontos de referência da concepção histórico-metafísica do universo. Mas a própria Bíblia já não é tão familiar para nós; Ezequias, Hamã, Aquitofel⁵² — quem os conhece? Dante contava com a erudição de

49. Segundo a fonte, ela, desvairada pela fome, arrancou a criança do seio, estrangulou-a, assou-a e comeu-lhe um pedaço. Dante, illogicamente, coloca-a entre os glutões.

50. Deve ter-se originado da interpretação errônea de um relevo antigo, que representava uma figura de mulher (Província?) rendendo homenagem a um imperador. — Cf. R. Eisler, *Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, N. F. II, 2ª parte, 1905, p. 79.

51. *Policraticus* (Webb, I, 317, 6 e segs.). O diálogo de Trajano e da viúva, aqui reproduzido, muito se aproxima do texto de Dante. — A judia Maria é consagrado um capítulo do *Policraticus* (Webb, I, 79, 23 e segs.). — Quanto a Taís, cf. Webb, I, 179, 22 e segs. — No *Inf.* 33, 121 e seguintes, ensina Dante que no inferno podem encontrar-se almas cujos corpos, possuídos por um diabo, ainda peregrinam na terra. Isso também poderia ele achar no *Policraticus* (Webb) I, 190, 22 e segs.: *nam qui captivi vitiorum impulsu trahuntur ad penam . . . , abeunt post concupiscentias suas, etsi corpore videantur inhabitare superficiem terrae, vivi tamen absorti sunt et descendunt in infernum viventes.*

52. Ainda em 1681 Dryden podia apresentá-lo como título de uma sátira popular, contando ser compreendido.

seus leitores, e eis a razão da dificuldade de compreendê-lo. As figuras exemplares constituem, todavia, apenas uma parte mínima dos nomes de pessoas que ocorrem na *Comédia*. Que eu saiba, nunca se fez o elenco das personagens do poema. E, todavia, a sua apresentação, agrupamento e classificação constituem o primeiro problema que se oferece à análise da obra. Elevam-se a mais de meio milhar. Nenhuma obra medieval apresenta uma abundância que, mesmo de longe, se lhe compare. Da poesia antiga só as *Metamorfoses* de Ovídio dela se aproximam, o que é compreensível, pois são, antes de mais nada, um poema histórico, que começa com a cosmogonia e vai até ao presente.

Como fio condutor dessa seriação cronológica, celebrada como de sua lavra, (*Met.* I, 3; *Trist.* II, 559), utiliza Ovídio a transformação de homens em plantas, animais, pedras, rios, etc. Reuniu umas duzentas e cinquenta dessas histórias, cada qual com várias personagens que, se contadas, ultrapassariam as de Dante. As *Metamorfoses* têm 12.086 versos, a *Comédia* 14.230.

Explica-se a riqueza de personagens da *Comédia* pela formidável e fecunda inovação, que o gênio de Dante incorporou à herança da Antiguidade e da Idade Média: a intervenção na história contemporânea. Dante chama ao tribunal papas e imperadores⁵³ de seu tempo; reis e prelados; estadistas, déspotas, generais; homens e mulheres da nobreza e da burguesia, das corporações e das escolas. Um operário desconhecido como Belacqua tem o seu lugar no além-túmulo, tanto quanto os ladrões, assassinos e santos. Artistas e poetas, filósofos e eremitas, todas as classes e condições estão representadas. A *Divina Comédia* é ao mesmo tempo uma *Comédia Humana*, em que nada de humano é demasiado sublime ou demasiado humilde. O poema de Dante move-se inteiramente na transcendência. Mas, a cada momento, penetra-o o hálito da história, a paixão do presente. Intemporalidade e temporalidade não somente se confrontam e se relacionam, como se entrelaçam e entretecem, de modo que não é mais possível separar os respectivos fios da meada.

A explosiva irrupção da história vivida na cultura épica, mitológica, filosófica e retórica da Idade Média latina criou a constelação de que nasceu a *Comédia*. É a resposta do espírito de Dante ao seu destino, ao banimento. Representava para ele apenas a confirmação pessoal de uma perturbação do universo. *Imperium* e *sacerdotium* haviam saltado fora da órbita, a Igreja degenerara e a Itália se desonrara:

*Ahi, serva Italia, di dolore ostello,
Nave sanza nocchier in gran tempesta,
Non donna di provincie, ma bordello!*⁵⁴

53. Precedente inteiramente isolado é o banimento de Carlos Magno para o inferno por Valafrido. (*Poetae*, II, 318, 446 e segs.)

54. "Ah! serva Itália da aflição morada! / Nau sem piloto em pego tormentoso! / Rainha outrora em lupanar tornada." (*Purg.* 6, 76-78.)

Desmantelara-se o mundo. A Dante cabia a enorme tarefa de consertá-lo. Na *Monarquia*, empreendera determinar a relação do império e do papado. Na *Comédia*, todo o cosmo da história é desdobrado para ser repartido de novo no cosmo astrofísico do universo e no metafísico da transcendência. A cosmologia física e o universo metafísico se entrosam, na mais rigorosa correspondência.

Escreve Robert Davidsohn, o historiador de Florença: “Das setenta e nove pessoas que, designando-as pelo nome ou tornando-as conhecidas de outra maneira, êle condena ao seu Inferno, trinta e duas são florentinas, onze toscanas de outras cidades... No Purgatório avista apenas quatro dos seus concidadãos e onze compatriotas, no Paraíso somente dois florentinos...”⁵⁵ Esse é um setor importante, porém restrito, do pessoal convocado por Dante. Conteí na *Comédia*, em números redondos, cento e oitenta italianos e noventa estrangeiros, quer dizer, mais de duzentas e cinqüenta personalidades históricas, predominando o período que a memória de Dante podia abranger.⁵⁶ Outros duzentos e cinqüenta nomes provêm da Antiguidade (inclusive figuras poéticas, como Rifeu, como todo o pessoal da mitologia). Restam umas oitenta personagens bíblicas. Os estudiosos de Dante fariam alguma coisa útil, se examinassem e comprovassem minudentemente essa sumária classificação de personagens. Feito esse trabalho preliminar, poderia iniciar-se a análise técnico-artística, para então verificarmos como dominou e coordenou Dante esse vasto material humano. Será possível distinguir, a esse respeito, diferentes fases de estilo?

Como de outras vezes, temos de contentar-nos aqui com a indicação de alguns pontos de vista. A grandeza da personalidade de Dante, que sobrepujava os séculos, adapta-se ao corporativismo da Idade Média, naturalmente só até um limite, que indicaremos. Os poetas antigos do Limbo, no começo da *Comédia*, formam uma corporação sagrada (*la bella scuola*).⁵⁷ Outra corporação santa fecha o poema: oito bem-aventurados do Antigo Testamento (*Par.* 32). Ambos os grupos formam uma “elite dentro da elite”. O cânon das figuras santas do Antigo Testamento (Adão, Moisés, Eva, Raquel, Sara, Rebeca, Judite, Rute e Ana) surpreende pela predominância das mulheres e a falta de profetas. A elite dos bem-aventurados cristãos pode parecer ainda mais estranha. Dos evangelistas só João está representado, dos apóstolos só Pedro, dos Padres da Igreja só Agostinho, o qual, porém, tem de compartilhar um verso com os fundadores de ordens, Francisco e Bento (*Par.* 32, 35). As únicas mulheres na

55. Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz. Vierter Band, dritter Teil*, 1927, 190.

56. Recorde aqui a equiparação de cento e vinte anos a *unius hominis aetas* (acima, pág. 261).

57. Como forma de existência, a “escola” é, para a Idade Média, algo de mais real, válido e determinado do que para nós. Aristóteles era o chefe da escola dos filósofos (*il maestro di color che sanno*). Na “Escola de Atenas” de Rafael, ele tem de dividir o primado com Platão.

elite cristã são Luzia e Beatriz, que estão, porém, ao lado de Raquel (a Virgem Maria parece ocupar um lugar à parte em cada grupo.) A inclusão de Luzia e Beatriz quebra a hierarquia da tradição cristã.

A divisão das personagens em grupos só pode lembrar as formas sociais corporativas da Idade Média, nos círculos que correspondem à hierarquia natural das almas, conforme o seu valor e qualidade. Onde essa disposição é pervertida, como no Inferno, torna-se necessário surja outro princípio de distribuição e agrupamento: a classificação (aristotélica) dos pecados e pecadores, que pode cruzar-se com a enumeração de figuras exemplares de um vício. Dante acrescenta, no entanto, algo de seu: segundo as possibilidades, a cada classe associa certo número simbólico de pecadores. Não se dá a devida atenção a esse fato porque, salvo restos rudimentares, se nos tornou estranho o simbolismo dos números.⁵⁸ Os comentadores da *Comédia* também raramente analisam os seus princípios estruturais (já basta o que têm que fazer com os comentários explicativos e apreciações "estéticas"). Está claro, porém, que precisamente tal análise nos permite apreciar a concepção artística de Dante.

O primeiro círculo do Inferno superior (*Inf.* 5) compreende os pecadores da carne.

- 40 *E come li stornei ne portan l'ali*
Nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
Così quel fiato li spiriti mali ...
 46 *E come i gru van cantando lor lai,*
Facendo in aere di sè lunga riga,
Così vidi venir, traendo guai,
 49 *Ombre portate dalla detta briga ..."*

Uma grande multidão, um número indefinido de espíritos, comparável a um denso bando de pássaros. Destes, porém, sete são separados e nomeados:

- 52 *"La prima di color, di cui novelle*
Tu vuo' saper', mi disse quelli allotta,
"Fu impradrice di molte favelle.
 55 *A vizio di lussuria fu si rotta,*
Che libito fe' licito in sua legge,
Per tòrre il biasmo in che era condotta.
 58 *Ell' è Semiramis, di cui si legge*
Che succedette a Nino e fu sua sposa;
Tenne la terra che'l Soldan corregge.

58. Sobre o simbolismo dos números, ver o Excurso XV. — A piedade popular conhece os "quatorze santos salvadores". — "*Die sieben heiligen Planeten, die trösten uns in allen Nöten*" (Hofmansthal, *Der Turm*).

59. "Quais estorninhos, que a voar se travam / em densos bandos na estação já fria, / em rodopio as almas volteavam... / Como nos ares longa série avança / de grous, que vão cantando o seu grasnido / Assim no gemer seu que não descansa, / Traz o tufão as sombras desabrido." (*Inf.* 5, 40-43 e 46-49.)

- 61 *L'altra è colei che s'ancise amorosa,
E ruppe la fede al cener di Sicheo:
Poi è Cleopatràs lussuriosa.*
- 64 *Elena vedi, per cui tanto reo
Tempo si volsi; e vedi'l grande Achille,
Che per amore al fine combatteo.*
- 67 *Vedi Paris, Tristano." E più de mille
Ombre mostrommi, e nominommi, a dito
Ch' amor di nostra vita dipartille.*
- 70 *Poscia ch'io ebbi il mio dottore udito
Nomar le donne antiche e' cavalieri,
Pietà me giunse, e fui quasi smarrito*
- 73 *P'cominciai: "Poeta, volentieri
Parlerei a quei due, ch' nsieme vanno ..."*⁶⁰

Não é clara a transição do número indefinidamente grande de almas para as sete sobre as quais Dante deseja "ter notícia". Clara, porém, embora surpreendente para o leitor moderno, é a escolha das sete. Vem à frente, Semíramis, porque o reino dos assírios pertence a uma idade anterior à guerra de Tróia (Isidoro, *Et. V*, 39, 7) e porque Orósio, cuja informação Dante segue literalmente, transmitiu a tradição da sua impudícia. Vimos o alto conceito em que Dante tem Orósio. Dido, como personagem virgiliana, não podia faltar. Cleópatra era memorável pela sua ligação com César; Helena, Aquiles e Páris por causa de Homero, visto através da sua versão medieval.⁶¹ Tristão junta-se com muita naturalidade às figuras exemplares da Antiguidade, pois para Dante, como para toda a Idade Média, os heróis antigos eram cavaleiros. Por isso os sete citados podem ser incluídos entre *le antiche donne e i cavalieri*. São representantes exemplares da voluptuosidade. Virgílio enumera a seguir mais de mil deles nominalmente, mas Dante oferece-nos com muita ponderação⁶² uma série de sete. Em seguida pede e recebe notícia de dois outros, Paulo e Francisca, de modo a resultar o número altamente simbólico de nove. Modernamente os pesquisadores de Dante costumam dedicar o seu in-

60. "A primeira" — tornou Virgílio — "entre elas/ de quem notícias ter desejaras, / regeu nações, diversas nas loquelas./ De luxúria fez tantas demasias / que em lei dispôs ser lícito e agradável / para desculpa às torpes fantasias./ Semíramis chamou-se: o trono estável / herdou de Nino e foi a sua esposa, / do Soldão teve a terra memorável. / A morte deu-se a outra, de amorosa, / às cinzas de Siqueu traidora e infida; / Cleópatra após vem luxuriosa". / Helena vi, a causa fementida / de tanto mal, e Aquiles celebrado / que teve por amor a extrema lida./ Vi Páris, Tristão e um bando assinalado / de sombras me indicou, nomes dizendo / que à sepultura amor tinha arrojado./ A compaixão me estava confrangendo. / Dessas damas e antigos cavaleiros / nomes ouvindo e mágoas conhecendo./ Então disse eu: — "Poeta, aos companheiros/ dois, que ali vêm falar muito desejo ..." (*Inf. 5*, 52-76.)

61. A *Ilíada* latina, 71 e segs. é a fonte do conceito medieval de Aquiles.

62. Fato não levado em conta no comentário de Rossi: *sono nomi vuoti d'ogni intimità, come suole accadere in queste enumerazioni, di cui Dante tolse la consuetudine della tradizione letteraria del tempo.* — Figuras de exemplo não podem ter o encanto da "intimidade".

teresse exclusivamente a êsses dois; mas êles só adquirem pleno sentido, considerados no conjunto das figuras de exemplos, às quais se contrapõem na qualidade de modernos. O seu aparecimento elucida mais claramente do que muitas cenas da *Comédia* o que chamei a explosiva irrupção da história vivida na cultura épica, mitológica, filosófica e retórica da Idade Média.

Tornamos a encontrar no *Inferno* (12, 107 e segs.) o emprego de um número “perfeito” como princípio de composição. Temos uma dezena de “violentos contra o próximo”: Alexandre, o tirano siciliano Dionísio, Ezzelino da Romano, Obizzo de Este, Guido de Monfort, Átila, Pirro, Sexto Pompeio, Rinier de Corneto e Rinier Pazzo. Integram um grupo de sodomitas Bruneto (15, 30), Prisciano (15, 109), Acúrsio (15, 110), o bispo de Vicença, André de’ Mozzi (15, 112), Guido Guerra (16, 38), Tegghiaio Aldobandi (16, 41), e Jacó Rusticucci (16, 44). É escusado percorrer dessa maneira todos os círculos do *Inferno*.

No *Purgatório* predomina, como vimos, o paralelismo das figuras de exemplo como princípio de composição. No *Paraíso*, por outro lado, vence o princípio corporativo, combinado com a composição dos números. No céu do sol temos dois grupos de doze, habitualmente considerados como representantes da sabedoria. O primeiro (*Par.* 10) consiste em Alberto Magno, Tomás de Aquino, Graciano, Pedro Lombardo, Salomão, Dionísio Areopagita, Orósio, Boécio, Isidoro, Beda, Ricardo de S. Vítor e Siger de Brabante. Os comentaristas geralmente só se estendem sobre Salomão e Siger. Por que acolheu Dante no grupo dos doze, enumerado pelo próprio Tomás, a Siger que, para o tomismo, é um herege? Esse inconveniente sempre foi discutido. No canto XII do *Paraíso* vemos um segundo grupo de doze que gira, concentricamente, em volta do primeiro. O seu chefe, orador e nomenclador é S. Boaventura, o grande pensador dos franciscanos, como Tomás o é dos dominicanos. Ao lado dele aparecem Iluminato e Agostinho (dois companheiros de S. Francisco), Hugo de S. Vítor, Pedro Comestor (autor de uma enciclopédia latina bíblico-histórica, † 1179), Pedro Hispano (célebre lógico, † 1277), o profeta Natã, o doutor da Igreja Crisóstomo († 407), o filósofo Anselmo de Cantuária († 1109), o gramático Donato (século IV), o enciclopedista Rabano Mauro († 856) e finalmente o abade Joaquim de Fiore (mosteiro cisterciense na Calábria), o anunciador do “Evangelho eterno” († 1202). Joaquim provoca as mesmas dificuldades que Siger. Sua doutrina foi condenada pela Igreja e expressamente reprovada tanto por Tomás como por Boaventura.⁶³ A admissão de Siger e Joaquim no grupo dos doze bem-aventurados também é um problema. Mas não se deve isolá-lo, como sempre acontece. A inclusão de

63. E. Gilson, *Dante et la Philosophie*, 1939, 261. Neste livro se tenta engenhosamente remover os inconvenientes com a tese de que o Tomás e o Boaventura de Dante não devem ser tomados como figuras “históricas” e, sim, “poéticas”.

Salomão não acarretava também problemas? Prossigamos. Oferecem algo de comum os dois grupos de doze, tão gloriosamente apresentados, a não ser a bem-aventurança? Crisóstomo, Boécio, Anselmo, Hugo e Ricardo de S. Vítor, Pedro Lombardo, Siger, Pedro Hispano, Boaventura e Tomás são filósofos e teólogos de alta ordem; são pensadores independentes. O grupo de escritos de um autor desconhecido do século V, que corre sob o nome de Dionísio Areopagita (*Apog.* 17, 34), é uma das fontes principais da filosofia e da mística medievais e, por isso, está próximo dos nomeados. Mas, que significam aqui os nomes do gramático Donato, dos compiladores Isidoro, Rabano, Pedro Comestor e do historiador Orósio? Que significam os do polígrafo Beda, do jurista Graciano? Estes nomes só têm uma coisa em comum: são representantes das *artes* (Donato, Isidoro, Rabano e Beda), da história (Orósio e Pedro Comestor) e da jurisprudência. Os dez teólogos e filósofos representam a *sapientia*, os sete cientistas, a *scientia*. Dante estima tanto as humanidades quanto a metafísica e a teologia. Mostra-o enfaticamente, ao atestar a bem-aventurança de eruditos do fim da Antiguidade (Donato, Orósio), ou antes, ao fazer que a atestem autoridades como Tomás e Boaventura. Se os dois tivessem sido interrogados sobre que bem-aventurados escolheriam para a lista de uma elite de vinte e quatro nomes, certamente outra teria sido a sua escolha, caso considerassem teologicamente admissível essa maneira de formar elites. Mas, decerto, um conhecedor da história da Igreja e da filosofia medievais também faria hoje outra escolha. Antes de tudo, objetaria à exclusão de Agostinho.⁶⁴ Poder-se-ia pensar também em Ambrósio e Gregório o Grande, de cujo menosprezo Dante acusa os cardeais. (*Carta XI*, 16). Mas, que dizer da distinção ao profeta Natã, que não pertence nem aos profetas “maiores” nem aos “menores”?⁶⁵ Aqui somos obrigados a confessar nossa ignorância. É verdade que, segundo Gilson: *Dante n'écrit pas d'ordinaire un nom propre sans avoir quelque raison de le faire*, (o. c., pág. 261.) Mas, nas suas pesquisas sobre Dante e a filosofia, o pesquisador francês não teve ocasião de ocupar-se de Natã. Do ponto de vista histórico-literário, porém, a inclusão de Natã entre os doze bem-aventurados não é menos inconveniente do que a de Siger e de Joaquim. Talvez mais inconveniente, pois não se vê como justificá-la.

Um terceiro grupo de bem-aventurados forma a cruz dos espíritos de luz no céu de Marte (*Par.* 14, 97). O primeiro a destacar-se do grupo

64. Como sempre se observou, Agostinho é sistematicamente omitido por Dante. A sua ligeira menção entre os moradores da rosa do céu em nada altera o caso. Da teoria de Dante sobre o império diz Gilson (*Dante et la Philosophie*, 219 A. 2): *c'est une thèse que saint Augustin eût repoussée avec horreur ...*

65. Segundo a interpretação esotérica de Dante por Robert L. John (*Dante*, Wien, 1946), Dante era um adepto da Ordem dos Templários, sua mensagem é “gnose do Templo” (*Tempelgnosis*). Salomão aparece entre os bem-aventurados porque constituiu o Templo. Natã está ligado a Salomão no relato bíblico, etc.

é o antepassado de Dante, Cacciaguida (*Par.* 15, 20), que depois domina a cena por largo tempo (até *Par.* 18, 49). Como nomenclador, ele apresenta os outros combatentes pela fé: Josué, Judas Macabeu, Carlos, Rolando, Rinoardo, Godofredo de Bouillon e Roberto Guiscardo. Com Cacciaguida formam o número nove.⁶⁶

No *Paraíso* Dante ligou os grupos de espíritos afins não só por números simbólicos como por figuras luminosas. Faz seguir aos círculos concêntricos uma cruz, a essa a águia dos seis soberanos justos no céu de Júpiter (20, 37 e segs.): Davi, Trajano, Ezequias, Constantino, Guilherme II da Sicília, Rifeu. Não havendo tradição firme, Dante podia formar ao seu gosto essa corporação sagrada.

Se considerarmos o círculo de personagens do *Paraíso*, apresentam-se-nos como se constituíssem um cânon pessoal. Somos solicitados a ver a ciência e sabedoria da tradição cristã corporificada em ambos os grupos de doze, na cruz os heróis da luta pela fé, e na águia os monarcas modelares. Mais ainda, porém, nos é pedido.

6. MITO E PROFECIA

Vimos (pág. 233) que Dante pretende, para a sua poesia, uma função científica, pondo-se, assim, em oposição à filosofia escolástica. Chegamos a essa conclusão pela análise de um trecho da carta a Can Grande; e ela é corroborada pelas pesquisas de Gilson acerca das relações de Dante com a filosofia. Seu estudo afastou, definitivamente, a tese do tomismo de Dante. No cânon dos intelectuais bem-aventurados do céu do sol, notamos um modo independente e soberano de tratar a tradição, ainda superado, todavia, pelo singular “aparelho de salvação” da *Comédia*. Os guias de Dante na viagem ao além-túmulo são Virgílio, Beatriz, que o substituiu, e, finalmente, S. Bernardo. A respeito, observa Gilson acertadamente: *l'ordonnance générale du poème requiert que la charité s'ajoute à la foi, et la couronne, comme la foi s'ajoute à la raison et l'illumine* (o. c., pág. 238.) Parece, pois, adotar a concepção dominante de que em Virgílio está incorporada a razão, em Beatriz a fé e em Bernardo o amor. São para Gilson *des faits massivement évidents*.

O mais maciço desses fatos é seguramente a função de Beatriz — se Beatriz era uma florentina, falecida aos vinte e cinco anos, em 1290. O despertar de um poeta para o sentimento religioso e sua purificação pela mulher amada é uma experiência psicológica manifestar-se de diversas maneiras. Reflete-se na *Marienbader Elegie* de Goethe e na conclusão do *Fausto*. Guido Guinizelli († 1276) tornara a elevação da amada a anjo do paraíso um *topos* da lírica italiana. Escolher a amada assim enal-

66. Tem por base o esquema dos *Neuf Preux* (três pagãos, três judeus, três cristãos), que na Inglaterra se chamam *The Nine Worthies* (Caxton, prefácio à *Morte d'Artur*; Shakespeare, *Loves'Labour's Lost*, V, 2).

tecida para guia numa visão poética do além-túmulo pertence à esfera da fé e do pensamento cristão. Dante, porém, vai muito mais adiante. Insere Beatriz no processo objetivo de salvação. A sua função existe não só em relação a ele, mas em relação a todos os crentes. Arbitrariamente o poeta introduz na revelação um elemento que vai de encontro à doutrina da Igreja. Isso é heresia — ou mito.

Os mais esclarecidos estudiosos de Dante e conhecedores da história de Florença são unânimes sobre o fato de ser a Beatriz de Dante filha do banqueiro Folco Portinari. Entretanto, ignoram-no os comentários mais antigos.⁶⁷ O secretário de Estado bolonhês, Graziuolo de' Bambaglioli, observa, em 1324, em seu comentário ao *Inferno*, 2, 70:

I' son Beatrice che ti faccio andare

apenas: *ipsa domina erat anima generose domine Beatrice condam domini* ... Em seguida há uma lacuna. O autor não tinha notícia do pai de Beatriz. Iacopo della Lana (1328) nada diz sobre Beatriz. O autor do *Ottimo Comento* (cerca de 1334) várias vezes pediu informações a Dante sobre Beatriz, mas nada ficou sabendo. Tão pouco sabia igualmente o autor anônimo das glosas (antes de 1337). Só Boécio traz a identificação, no comentário que compôs em 1373-74, depois de ter sido chamado a Florença, em outubro de 1373, para explicar publicamente a *Comédia*.⁶⁸ A notícia aparece, pois, pela primeira vez, mais de oitenta anos depois da morte hipotética de Beatriz. Bocácio pretende ter obtido a informação de uma “pessoa digna de fé”, que era parenta próxima de Beatriz. Procurando essa dama digna de fé, Zingarelli deparou a madrastra de Bocácio, Margherita dei Mardoli, cuja mãe, Monna Lippa († 1340), era filha de um primo de Folco Portinari, ou seja, uma prima em segundo grau de Beatriz. Conheceu Bocácio a velha senhora? Só poderia ser um ano antes da morte desta; em 1339, supõe-se que Bocácio devia estar na casa paterna. Nessa ocasião *podia* — segundo a suposição de Zingarelli⁶⁹ — inteirar-se do fato. Como é curioso que êle conservasse para si dado biográfico tão interessante, por trinta e cinco anos! Como é curioso que os comentadores acima citados nada pudessem informar! Pietro di Dante também comunica a notícia, mas só na terceira redação

67. Cf. N. Sapegno, *Il Trecento*, 1934, 115 e segs.

68. Deve remontar também a essa atividade didática a romaneada *Vita di Dante* (N. Sapegno, o. c., 1934, 386), pelo menos na versão que temos diante de nós.

69. Em *Problemi di Critica dantesca*, II, 419 (1941), Michele Barbi fala de uma “probabilidade”. — Mas essa probabilidade é extremamente fraca, pois a cronologia da vida de Bocácio entre 1330 e 1340 é muito discutida e depende da decisão de uma determinação astronômica de tempo, do *Filocolo*. A maioria dos críticos dá o regresso de Bocácio a Florença somente no começo ou no fim de 1340 (N. Sapegno, o. c. 1934, 280), opinião adotada também por Enrico Burich no seu valioso trabalho *Boccaccio und Dante* (*Deutsches Dante-Jahrbuch*, 23, 1941, 36).

de seu comentário, contemporânea da *Vita* de Bocácio, da qual pode emanar. A identidade da Beatriz de Dante e da filha de Folco Portinari é, pois, afirmada só cinquenta anos depois da morte do poeta e é desconhecida dos contemporâneos deste e também dos quatro comentadores, que escreveram entre 1324 e 1334. O fato é muito estranho e autoriza-nos a duvidar das informações de Bocácio. Mas, antes de tudo: se a mãe da madrasta de Bocácio, em 1339, era capaz de identificar a Beatriz de Dante com a filha de Folco Portinari, deve ter contado o fato a outras pessoas durante a sua longa vida. Seria isso um fato conhecido em Florença. Já os contemporâneos reconheceram Dante como grande poeta. A *Comédia* foi divulgada em numerosas cópias, adaptada em resumos metrificadas, várias vezes comentada nos dois decênios após a morte de Dante. O interesse por este era, pois, muito amplo — e, todavia, ninguém soube dar informação sobre Beatriz.

O testemunho de Bocácio é suspeito ainda por outro motivo. A sua explicação de Dante atraiu-lhe uma polêmica. Um anônimo acusou-o de entregar aos leigos os segredos da poesia. Bocácio justificou-se⁷⁰ em quatro sonetos (n^{os} 122 a 125 da edição crítica de A. F. Massèra, Bolonha, 1914). No último ele se gaba de que apenas iludiu o vulgo (pág. 174):

*Io ò messo in galea senza biscotto
L'ingrato vulgo, et senza alcun piloto
Lasciato l'ò in mar a lui non noto,
Benchè sen creda esser maestro et dotto ...*⁷¹

As alegações de Bocácio encontram apoio nos documentos? Segundo Zingarelli,⁷² os documentos apóiam tanto quanto possível o depoimento de Bocácio: mencionam Folco Portinari várias vezes. Em seu testamento, composto em 1288, deixa legados a seis filhas; entre elas aparece “madonna” Bice como esposa de Simone de’ Bardi. Nada mais. Não conhecemos nem a data do nascimento, nem a da morte de Beatriz Portinari. O que os mais conhecidos comentários dantescos dizem a respeito é, sem exceção, tirado da *Vita Nuova*, que, por sua vez, é uma mistificação consciente. Se procuramos desvendar o seu conteúdo ideológico, enovelamos num labirinto. Todo o livrinho destina-se a provar uma série de teses. A mais importante delas é, por mais estranho que nos pareça, a seguinte (§ 29): “O número três é a raiz de nove, porque, sem nenhum outro número, dá por si mesmo nove, como vemos manifestamente que

70. Segundo D. Guerri, *Il Commento del Boccaccio* (1926, 21) os sonetos não seriam autênticos. Branca, em sua edição das *Rime*, pensa o contrário. Bari, 1929, 374.

71. “Pus o vulgo ingrato num navio sem biscoito e deixei-o sem piloto no mar, que ele desconhece, embora se julgue mestre e douto.”

72. N. Zingarelli, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, 2, 1931, 298.

três vezes três fazem nove. Consequentemente, se o três é por si mesmo a geratriz do nove, e do mesmo modo é por si mesmo o criador do milagre de três, isto é, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, os quais são três e um, esta senhora foi acompanhada do número nove, para dar a entender que ela era um nove, isto é, um milagre, cuja raiz é a admirável Trindade. Talvez uma pessoa mais engenhosa veja nisso uma razão profunda; mas esta é a que descubro e a que mais me agrada". E como se prova que Beatriz era um nove? Primeira prova (§ 6): Dante compôs uma poesia⁷³ sobre as sessenta mulheres mais belas de Florença (que êle infelizmente não nos transmitiu). Mas, ao compô-la, "sucedeu maravilhosamente que o nome de minha senhora não podia ficar em nenhuma outra parte, a não ser no número nove". A segunda prova é mais complicada. É preciso recorrer à cronologia árabe e síria e à astrologia (§ 29): "Digo que, segundo o uso da Arábia, a sua nobilíssima alma partiu na primeira hora do nono dia do mês; e, segundo o uso da Síria, ela partiu no nono mês do ano, porque o primeiro mês, nele, é o primeiro Tisirin, que para nós é outubro. E segundo o nosso uso, ela partiu naquele ano da nossa era (isto é, dos anos do Senhor) em que o número perfeito se completava nove vezes, naquele século, em que ela foi posta neste mundo; e ela pertencia aos cristãos do século treze. Esta poderia ser uma razão da amizade dêste número para com ela: como, segundo Ptolomeu e a verdade cristã, são nove os céus que se movem e, na opinião comum dos astrólogos, os referidos céus, conforme seu costume, operam juntos cá em baixo, este número foi seu amigo para dar a entender que, na sua geração, todos os nove céus móveis estavam em perfeita relação entre si". Beatriz, pois, deve ter falecido em 1290, deve ser considerada um nove. Essa maneira de datar é tomada pelos pesquisadores de Dante como informação histórica, o que é duvidoso. A única coisa realmente certa é que o nove é um "aritmógrifo soteriológico". Nisso Dante segue uma tradição antiga e medieval muito generalizada.⁷⁴ O nove da *Vita Nuova* deve ser compreendido como o 515 da *Comédia* (*Purg.* 33, 43). Parece que os dantólogos não observaram esse fato. Barbi limita-se a afirmar que certas questões não têm importância para a compreensão do que "mais interessa" na obra de Dante (e seria isso "o milagre de poesia e idealismo").⁷⁵ É melhor não discuti-las. Essa reserva é bastante indicada, como defesa contra os diletantes decifradores de enigmas. A decifração de tais hieróglifos é realmente de pouca monta para a apreciação e compreensão da poesia de Dante. Deve-se, entretanto, levar em

73. Há uma alusão no soneto *Guido i'vorrei*, verso 10. Mas, segundo Contini, pág. 42, este verso não pode referir-se a Beatriz.

74. Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, segunda edição, 1925. Sobre a mística dos números (gematria), 91 e segs.; sobre aritmógrifo, 106 e segs.

75. Michele Barbi, *Con Dante e i suoi Interpreti*, 1941, 52.

conta o fato de que Dante entremeava suas obras com indicações de sentido esotérico, desde a *Vita Nuova*. A mística dos números e das letras é um fato filologicamente certo; mesmo para Beatriz, que era um nove. É impossível deixar de considerá-la. Convém lembrar isto a todos os que sustentam a existência histórica de Beatriz, insuficientemente atestada, entre eles a Robert Davidsohn, que, por sua vez, declara inadmissível “duvidar da sua corporalidade, tanto como de que ela era filha do banqueiro Folco Portinari”. Não conseguiu convencer inteiramente a Barbi, que, em 1931, declarava inclinar-se a aceitar a identificação, vendo no problema um assunto de mera curiosidade. Para o estudo de Dante, basta a certeza de que Beatriz foi uma figura real.⁷⁶ Para a afirmação da Beatriz histórica temos, pois, de distinguir duas teses: sua identificação: a) com Beatriz Portinari; b) com uma florentina desconhecida. Apoiado na tradição, creio dever excluir a primeira tese.

Não há dúvida de que algumas das *Rime* são dedicadas a uma Beatriz real, como *Lo doloroso amor* (Contini, nº 21) onde Beatriz é citada no verso 14. Provavelmente também na “canzone” *E'm incresce di me* (Contini, nº 20). Aqui, porém, Beatriz apresenta traços que não se adaptam ao estilo de lenda da *Vita Nuova*, motivo por que a poesia não foi incluída nela. A exclusão dessa “canzone” de *Vita Nuova*, justamente com *Lo doloroso amor*, atesta duas coisas: Dante fez a cõrte a uma florentina, a que chamou Beatriz; reestilizou-a depois no mito da senhora Nove”. A reestilização de dama “real” num mito, num símbolo ou numa alegoria foi ainda praticada por Dante, quando transformou a *donna gentile* da *Vita Nuova* na dama Filosofia do *Convívio*. Além disso, surge na *Comédia* uma série de mulheres, que visivelmente devem ser tomadas como alegóricas, como Luzia e Lia (*Purg.* 27. 101) e Matelda (*Purg.* 28, 37 e segs.).

No princípio da *Comédia*, dirige-se Virgílio a Beatriz: “Senhora de virtude, graças a quem a espécie humana supera quanto existe no mundo dos círculos menores” (*Inf.* 2, 76 e segs.) — isto é, no céu da lua. Só por intermédio de Beatriz se eleva a humanidade acima de tudo o que é terreno. Signifique isso o que significar: Beatriz tem para todos os homens dignidade metafísica — somente Beatriz. Luzia trata-a de “vero louvor de Deus” (*Inf.* 2, 103). Nem uma cousa nem outra se aplica à alma de uma florentina falecida. Beatriz é enviada por Luzia e esta por uma *donna gentile*, que estava num lugar ainda mais alto no céu (geralmente equiparada a Maria, porém não nomeada). Por que a mártir siracusana Luzia? Dizem que cura os doentes dos olhos, e Dante, com o estudo, fatigara temporariamente a vista (*Conv.* III, 9, 15), — “talvez por isso tinha Dante particular devoção por Santa Luzia” — informa Rossi, depois de muitos outros. Mas refere Dante: *Luzia*,

76. *Studi danteschi* 15, 116 n.

nimica di ciascun crudele (*Inf.* 2, 100), o que obviamente nada tem a ver com doença dos olhos. Luzia também é interpretada como “graça iluminante” (primeiramente por Buti, no fim do século XIV) ou a personificação da esperança e assim por diante. Se, porém, é Beatriz algo diferente e maior do que a florentina eternizada, se Luzia muito difere da santa quase desconhecida do Breviário, se ambas, ao mando de uma desconhecida superior entram em ação — devem então as três mulheres celestes ser compreendidas como membros de uma hierarquia sobrenatural de salvação. Foi o que tentou Pietrobono: livrar a humanidade da loba requer um processo de redenção, no qual as *tre donne benedette* cooperam como as três pessoas da Trindade na “primeira” redenção. A explicação, embora insatisfatória sob esta forma, atingiu os seus fins: Beatriz só pode ser compreendida como função dentro de um sistema teológico, ao qual pertencem os três animais, que estorvam o caminho de Dante e são sempre interpretados como três pecados principais. Esses animais atraem após si o Veltro e este o Quinhentos e Quinze. Com isso o sistema teológico se transforma em profético. Até agora nenhuma perspicácia conseguiu decifrá-lo, mas nem por isso deixa de existir e ninguém pode negá-lo. Era a mensagem central de Dante, uma profecia cujo cumprimento esperava para breve. Quando faleceu, aos cinqüenta e seis anos, a sua certeza provavelmente ainda era inabalável. Tivesse êle alcançado a idade perfeita de oitenta e um anos (*Conv.* IV, 24, 6), confessaria talvez o desmoronamento de sua construção histórica. Mas não podia revogar a própria obra. Seu espírito altivo julgava poder dominar o próprio futuro. Um futuro, porém, que só a Itália do século XIV podia devassar.

Ainda que pudéssemos interpretar a sua profecia, ela para nós não teria mais significação. Os dantólogos não precisam mais decifrar o que Dante ocultou, mas é mister levar a sério o fato de que ele julgava ter uma missão apocalíptica. Ao explicá-lo, isso deve ser tomado em consideração. Eis por que não é ociosa curiosidade a indagação sobre Beatriz. O sistema de Dante, levantado nos dois primeiros cantos do *Inferno*, sustenta toda a *Comédia*. Beatriz só pode ser vista dentro dele. A dama Nove tornou-se uma potência cósmica, que emana de duas potências periodicamente sobrepostas. Uma hierarquia de potências celestes, intervindo no processo da história, é um conceito afim da gnose como estrutura espiritual, como esquema de concepção intelectual, embora talvez não pela procedência.⁷⁷ Essas estruturas devem e precisam gese deverá, pois, admitir essa ignorância e dizer que não satisfazem nem a explicação oftalmológica, nem a interpretação alegórica. Todas as pas-

77. Deve-se recordar sempre que o platonismo do século XII encerra conceitos de emanção. A *Noys* de Bernardo Silvestre é uma emanção de Deus, da qual emanam outras potências.

sagens do fim do *Purgatório* e as do *Paraíso*, que contradizem a identificação de Beatriz com a filha do banqueiro Portinari, deverão ser ressaltadas na explicação, pois Beatriz é um mito criado por Dante.

A refundição de experiência em mito foi a atitude fundamental de Dante nas *Rime* e na *Vita Nuova*, atitude que era fenômeno primordial em sua pessoa, manifestado nas criações realizadas numa série descontinua de experiências. Elas prorrompiam de Dante — *prorumpunt ad summa summe canenda*. Às vezes tais prorrompimentos ou irrupções têm algo de violento. A própria violação serve de tema nas “canzoni” a “Donna Pietra”; na *Vita Nuova* assume o caráter da mistificação; em *De Vulgari Eloquentia* aperta as exigências em voltas espirais até os limites do realizável; na *Comédia* exige — e subjuga! — o universo: todo o cosmo da história (segundo a deixa de Orósio), todo o cosmo astral, todo o cosmo da salvação. A mediadora desse “metacosmos” é a beatificante potência feminina — *luce e gloria della gente umana* (*Purg.* 33, 115). Esta Beatriz não é o reencontrado amor da juventude. Ela é a mais alta salvação em figura de mulher — emanção de Deus. Só por isso pode aparecer sem blasfêmia num triunfo em que o próprio Cristo está incorporado.

7. DANTE E A IDADE MÉDIA

Quem quiser ver a posição de Dante na passagem da Idade Média para a Renascença, dentro da perspectiva da história universal, reporte-se ao medalhão, como que modelado em bronze, que devemos a Alfred Weber.⁷⁸ Nossas considerações terão de limitar-se ao modesto quadro da história da literatura.

Em 20 de outubro de 1828, dizia Goethe a Eckermann: “Dante parece-nos grande, contava, porém, atrás de si uma cultura de séculos”. Carlyle percebia em Dante “a voz de dez séculos silenciosos”. O que Goethe e Carlyle viam podemos assinalar com precisão histórica: é o cosmo cultural da Idade Média latina e da Antiguidade, visto pelos medievais. O conflito entre a idéia imperial filosoficamente transformada por Dante, que se eleva bem acima de toda a facção gibelina e o novo Estado-cidade capitalista e supra-racionalizado de Florença foi a fonte da paixão política de Dante. Desse conflito se origina a sua consciência de uma missão histórica universal, que ele revestiu com a forma de profecias ocultas em símbolos. Deviam referir-se tanto à Igreja como ao Estado: as duas potências universais, para Dante como para a Idade Média, eram determinadas por Deus. Mas estavam corrompidas e necessitavam de reforma. A Igreja devia renunciar ao poder e à fome de poder, devia tornar-se igreja espiritual. As ordens mendicantes do século

78. Alfred Weber, *Das Tragische und die Geschichte*, 1943, 26 e seg. — Idem, *Kulturgeschichte als Kulturosoziologie*, 1935, 273.

XIII haviam naufragado em sua obra de reforma; elas próprias degeneraram. Outra mais poderosa havia de vir: o galgo (*Veltro*).⁷⁹ Ele devia repelir a loba para o Inferno. Dante pôs essa profecia, no princípio do *Inferno* (1, 101), na boca de Virgílio. Na conclusão do *Purgatório* (33, 37 e segs.) retoma-a Beatriz. A profecia teológico-política é um traço sempre presente no quadro dos séculos XII e XIII.⁸⁰ Em Dante, porém, ela é alicerçada conceptualmente e eleva-se a um “fortíssimo” pela força de sua visão poética, pela paixão de suas admoestações, pela ininterrupta articulação e entrosagem dos cem cantos. É um fermento que Dante lança na massa da tradição da Idade Média ocidental. Ela penetra a dura substância até aos mais remotos domínios e organiza-se em reino de novas formas. É a projeção da pessoa de Dante no “livro e na escola dos tempos” (George), no conjunto da tradição literária. O espírito de Dante e sua alma, o seu pensamento arquitetônico e o seu coração ardente; a exaltação de sua vontade, que de si mesmo exigia violência e arrancava o indizível, são as forças que deram forma aos “dez séculos silenciosos”. Um único indivíduo enfrenta um milênio e reforma êsse mundo histórico. Amor, ordem e salvação — eis os focos de sua visão interior; esferas luminosas, em que se reúnem enormes exaltações. Elas colidem, giram em torno uma da outra, constelam-se em figuras. Desdobram-se em formas, coros, cadeias de espíritos, dogmas, promessas. Toda a plenitude da visão interior deve referir-se a todo o vasto mundo, às profundezas e elevação do supermundo. É necessário um prodigioso sistema de relações. De cada ponto da elevada experiência mítica e profética correm laços para cada ponto da substância dada, forjados e cravados em matéria de dureza adamantina. Surge uma vasta estrutura lingüística e espiritual, ampla e inalterável como o sistema do universo. Quem a suporta é o terceto, forma estrófica que liga o encaideamento infinitamente contínuo com a inevitável energia. Objetivo e resultado do todo: a perfeita cobertura e interpenetração do interior dantesco e do exterior cósmico; congruência da alma e do mundo.

O teatro universal da Idade Média latina é representado pela última vez na *Comédia* — mas transposto numa língua moderna, refletido numa alma, que pertence à classe de Miguel Ângelo e de Shakespeare. Com isso é superada a Idade Média, assim como a divisão de épocas de uma míope ciência da história. Há muito a sua periodização estará esquecida, quando Dante for ainda admirado.

A exegese dantesca incumbe a grande tarefa de pesquisar metodicamente as relações, aqui apenas assinaladas, de Dante com a Idade Média latina.

79. Discute-se sobre se o *Veltro* e o *DXV* são a mesma coisa.

80. Zingarelli, 864 e segs., apresenta provas.

E P Í L O G O

1. Retrospecto. — 2. Os primórdios das literaturas em língua vulgar. — 3. Espírito e forma. — 4. Continuidade. — 5. Imitação e criação.

1. RETROSPECTO

A pós fatigante peregrinação, podemos agora repousar. Olhamos para trás e revemos as estações do caminho. Como procedemos? “O método rigoroso” — diz Novalis — “é pura pesquisa, não deveria ser impresso; convém escrever para o público em estilo livre, simples, deixando de lado a demonstração rigorosa, e elaboração sistemática. Não se deve escrever de maneira incerta, etc., ansiosa, etc. — confusa, cheia de rodeios, mas de modo claro, firme, com hipóteses apodícticas, tácitas. Um homem determinado terá uma frase salutar, decisiva e duradoura.” Novalis sabe que essa exigência só pode realizar-se num mundo ideal: “Tempo virá em que apenas serão lidas as belas composições, as obras de arte literária. Todos os outros livros são veículos e hão de cair no olvido quando já não tiverem a mesma utilidade, cousa que os livros não conseguem manter por muito tempo.

Não pode uma exposição científica prescindir de uma “rigorosa demonstração”. Por isso mesmo, observada como composição literária, ela ficará sempre nos limites de uma solução aproximativa, (axioma 10). Nas ciências históricas, a demonstração deve apoiar-se em testemunhos e, na filologia, em textos. Novo dilema! Se o autor faz muitas citações, torna-se a obra ilegível; se as poupa, enfraquece a força de comprovação. Na observação de Louis Havet: *on trouvera l'ouvrage un peu gros; j'estime qu'il gagnerait à être grossi encore. La certitude de la doctrine, en effet, dépend de la constance des phénomènes; sa justesse et sa précision, de leur variété* (L. Havet, *Manuel de Critique Verbale*). O dilema reduz-se praticamente a uma questão de proporção e, pois, a uma norma estética. Tentei, por isso, fazer no texto apenas as citações indispensáveis

ao apoio da argumentação. Relegou-se o excedente às notas de pé de página e aos Excursos.¹

A marcha da exposição e a sucessão dos capítulos dispõem-se de maneira a efetuar-se um progresso gradativo e uma ascensão em espiral. Os primeiros capítulos apresentam fatos cuja significação é esclarecida posteriormente. O primeiro contacto com os autores didáticos da Idade Média (págs. 51 e segs.) prepara a compreensão do cânon medieval (págs. 269 e segs.); o trecho sobre sentenças e exemplos (págs. 60 e segs.) é a condição prévia para a discussão das figuras exemplares de Bernardo Silvestre (págs. 113 e segs.), Alano (págs. 122 e segs.), Dante (págs. 380 e segs.), etc. A estrutura é determinada não por disposição lógica, mas pela ordem dos temas. O entretecimento dos fios, o retorno das personagens e motivos em exemplos diferentes refletem a concatenação das relações históricas.

Essa concatenação entremostrou-se a princípio num lusco-fusco, como possibilidade pressentida, não demonstrável. No decorrer dos anos e dos decênios, tornou-se nítido o seu contorno, articulou-se o seu conteúdo. Já comportava assim uma aplicação experimental (capítulo XIII). Além de palpável, devia tornar-se evidente. Nas ciências históricas também há uma evidência. É a evidência da intuição. O que ressalta de modo intuitivo não pode mais passar despercebido. O que com isso adquirimos é uma nova percepção das conexões íntimas da literatura européia.

As pesquisas de que nasceu este livro começaram com problemas de caráter individual, perfeitamente circunscritos, que andei respigando em minhas leituras. Encontrei o *topos* do “rapaz encanecido” (págs. e segs.) empregado por Gregório em relação a São Bento.² Estava patente, mas não chamou a atenção de ninguém.³ Pôde ser seguido em pesquisa retrospectiva até Sílio Itálico e Plínio o Moço, e sua evolução pode acompanhar-se até Gôngora. Seria um caso único? Ou seria possível rastrear outros *topoi* da mesma durabilidade? Assim se impôs a tarefa de uma tópica histórica (pág. 85), que conduziu à retórica antiga (cap. IV). Era mister analisá-la, contando com a possibilidade de que ainda viesse a desvendar outras regiões da literatura medieval. Suas relações com a poesia precisavam ser esclarecidas. Poder-se-ia mostrar no mesmo setor uma continuidade desde a época imperial até ao século XVII? Disso nada sabiam as histórias da literatura, que não chegavam a levantar essas questões. Faltavam trabalhos preparatórios. Urgia atacar a tarefa pessoalmente

1. É um mau vezo remeter as anotações para o fim do livro. Leio numa crítica de livro de Bonamy Dobrée: *one is thankful to say that the notes, conveniently full, but never distended, are in the right place, that is at the bottom of the page.* (*The Spectator*, 11 de janeiro de 1935.)

2. *ZRP*, 58, 1938, 143.

3. Na *Festschrift* (Memória comemorativa) da abadia-madre de St. Ottilien (1947, 149) é chamada “pouco interessante” a frase de Gregório *cor gerens senile*.

(axioma 4). Em breve me convenci de que os ensinamentos usuais sobre a literatura da Idade Média careciam de uma revisão fundamental. Há uma tradição latina ignorada pela “filologia moderna”, que se estagnara, e cuja cômoda autarquia se arcaizara. Já não bastava a Dante, a Gracián, a Diderot... Deficiente era também a “ciência da literatura” (*Literaturwissenschaft*) em suas variantes tanto da história artística como da história do espírito ou da intelectual. A “história intelectual” (*Geistesgeschichte*) superficialmente construída, que desde a primeira guerra mundial substituiu a filologia na Alemanha, era um sintoma de decadência científica,⁴ como confirmamos a contragosto, por meio de uma excursão no domínio favorito da germanística, o “sistema de virtudes do cavaleiro” (Suplemento XVIII).

Talvez essa decadência não seja duradoura. Desde o século XVI, firmara-se a filologia clássica, onde brilham muitas estrelas de primeira grandeza; e as de pequena grandeza também desempenham o seu papel na constelação.

Nesta disciplina a correção, o estabelecimento e interpretação de textos acham-se rigorosamente desenvolvidos. Sem uma segura instrução gramatical e uma vasta leitura nada se pode fazer. A germanística, a romanística e a anglística, que dispensam a tradição antiga, são facilmente vítimas das modas e aberrações do “espírito da época” (*Zeitgeist*). Só lograriam obviar a esse inconveniente, seguindo a escola da filologia antiga — exigência que mal se ousaria sequer expressar com alguma compreensão das suas dificuldades. Os fundadores da filologia moderna ainda receberam, naturalmente, ensinamento das línguas antigas, criando uma tradição de rigorosa pesquisa. Embora sem eficácia, impõe-se a obrigação de defender o legado dos grandes mestres. Quanto a mim, ele se acha vinculado a Gustav Gröber, meu mestre há quarenta anos. Dele é um dos axiomas deste livro.

Uma das tarefas do filólogo é a observação (*observatio* no vocabulário do método da filologia clássica). Para isso, naturalmente, é preciso ler muito (axioma 3) e aguçar a vista para os “fatos significativos”. (Bergson). Depara-se-nos um fenômeno que parece de pouca ou nenhuma importância. Se entra a amiudar-se, porém, exerce determinada função. Determinamo-lo terminologicamente e assim descobrimos, por hipótese, um “lugar ameno” (págs. 202 e segs.) que revela uma “paisagem ideal”. Há fenômenos cuja ocorrência parece limitar-se a um caso isolado. Grande é a tentação de esquecê-los, pois é necessário o maior empenho de energia para desentranhar algo correlato. Talvez fosse obrigatória uma leitura exaustiva, pela quinta ou sexta vez, dos poetas latinos da época carolíngia. Cabe, então, o dito da sibila (*Eneida*, VI, 129): *hoc opus, hic labor*

4. Reporto-me à minha crítica a *Literarästhetik des europäischen Mittelalters* de H. H. Gluntz (*ZRPh*, 58, 1938, 1-50).

est. Não desanimando, encontraremos provavelmente, anos depois,⁵ o *missing link*, por exemplo, uma poesia de Walaffrid (págs. 300 e segs.).

Quando isolamos e denominamos um fenómeno literário, temos a garantia de um ponto de apoio. Conseguimos, ao menos naquele ponto determinado, penetrar na estrutura concreta da matéria literária. Efetuamos uma análise. Realizadas duas dúzias ou duas centenas, teremos obtido um sistema de pontos, que se podem ligar por meio de linhas, das quais resultam figuras. Observando-as e concatenando-as, chegamos a uma urdidura firme e extensiva. Era o que pensava Aby Warburg com a frase já citada: “Deus está na minúcia”. Podemos dizer: a análise conduz à síntese. Ou: a síntese resulta da análise; e só uma síntese assim obtida é legítima. Bergson define a análise como *la capacité de pénétrer à l'intérieur d'un fait qu'on devine significatif*. A “penetração” é também um conceito fundamental no método histórico de Ranke. Mas, quais são os fatos “importantes”? É preciso “adivinhá-los”, diz Bergson, sem esclarecer mais esse ponto. Sirvamo-nos de uma comparação. O rabdomante, com o seu instrumento, descobre um veio de ouro. Os “fatos importantes” são os veios na rocha. Estão escondidos no terreno e são “adivinçados” — mais corretamente: rastreados — pela varinha do pesquisador. Esta consiste numa função psíquica: uma disposição receptiva altamente diferenciada, que “se dirige” ao que é mais importante. Se existe virtualmente, pode ser atualizada. Pode-se despertá-la, exercitá-la, guiá-la. Mas não pode ser ensinada, nem transmitida. Conforme a matéria, serve-se a análise de diferentes processos. Quando se dirige à literatura, chama-se filologia. Só ela penetra no âmago desta matéria. Não há outro método para esclarecer a literatura. Liquidam-se, destarte, as discussões dos últimos decênios e a luta de moinho de vento contra o chamado “positivismo”. Elas apenas mostram que se queria alijar a filologia — por motivos que passo por alto. Naturalmente há músicos bons e maus — e filólogos também. Todavia, mesmo com os maus, sempre se aprende alguma coisa.

Pela análise dos textos, fomos conduzidos à compreensão de que a Idade Média precisa ser vista não só em sua continuidade com a Antiguidade, mas também com os Tempos Modernos. Só assim abriu-se um campo de pesquisa inteligível (o *intelligible field of study* de Toynbee) que outro não era senão a literatura européia.

2. OS PRIMÓRDIOS DAS LITERATURAS EM LÍNGUA VULGAR

A literatura francesa começa no século XI com narrativas religiosas em verso, cuja pérola, a *Canção de Aleixo* (cerca de 1050), é obra equilibrada de um poeta erudito, que conhecia os processos retóricos e lera Vir-

5. Cf. *Modern Philology*, 38, 1941, 331.

gílio.⁶ Como novo gênero distingue-se, então, a epopéia nacional,⁷ gloriosamente iniciada com a *Canção de Rolando* (cerca de 1100). Chamam-se Rolando e Oliveiros dois pares de Carlos Magno, que surgem primeiramente entre 1090 e 1100. Quando do seu nascimento, pois (entre 1050 e 1070?), já devia existir uma *Canção de Rolando*. Não pode ser a que nos foi conservada, porque, do ponto de vista da sua estrutura lingüística, ela é muito mais recente do que a *Canção de Aleixo*. A nossa *Canção de Rolando* mostra elementos estilísticos que atestam conhecimento de Virgílio, da explicação de Virgílio no fim da Antiguidade e da educação clerical da Idade Média. A *canção* mais antiga de Guilherme pertence ao ~~segundo~~ ^{segundo} quartel do século XII. A contar de 1150 aparecem várias epopéias de Guilherme. Por esse tempo cria-se um gênero novo: o romance cortesão em verso. Trata de assuntos antigos (segundo Virgílio, Estácio, Dídatis e Dares) e célticos. A refinada técnica retórica e a sutil casuística amorosa são aprendidas em Ovídio. O romance cortesão mostra a influência da Renascença latina do século XII na poesia francesa. A poesia alegórico-didática também se abebera na ciência latina. Uma das principais fontes da segunda parte do *Romance da Rosa* (cerca de 1275) é o *Planctus Naturae* de Alano.

O rico desenvolvimento da poesia francesa, nos séculos XI, XII e XIII, está, pois, em íntima relação com a poesia e a poética latinas da época, que floresciam na França e na Inglaterra francesa. A cultura e poesia latinas precedem, a francesa vem a seguir. O latim desatou a língua do francês. Porque a França era a portadora do *studium*, porque as artes, com a gramática e a retórica à frente, ali tinham seu quartel geral, ali, em primeiro lugar, floresce a poesia em língua vulgar.

Edmond Faral foi o primeiro a reconhecer o influxo da poética e da retórica medievais sobre a poesia francesa antiga.⁸ A maioria dos poetas em língua vulgar era gente instruída, que estudara as artes e os *auctores* nas escolas catedrais do século XII. A afluência era tamanha que não havia lugares suficientes na Igreja para os clérigos instruídos. Assim se originou uma superposição de intelectuais. Provinham, na maior parte, das cortes feudais da França e da Inglaterra.⁹ Havia muito, os senhores feudais substituíram a economia própria por um sistema de contribuição. “A começar do cavaleiro” — diz Alfred Weber — “até ao mais alto príncipe feudal, a pirâmide feudal se deseconomiza. A estrutura feudal transforma-se numa estratificação de classes sociais, disponível para outros negócios, para interesses intelectuais. Sobre tudo os cavaleiros se

6. ZRPh, 56, 1936, 113 e seg.

7. Pormenores em meu estudo *Über die altfranzösische Epik* (ZEPH, 64, 1944, 233-320).

8. Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au moyen âge*, 1910.

9. Faral, na *Histoire de la Littérature Française illustrée* de Bédier-Hazard, I (1932), 3 e seg. e 15 e seg.

integram numa vasta camada, que, se não está envolvida em guerras e contendas, terá de entregar-se a ocupações intelectuais".¹⁰ A sociedade cortesã, na França, quer divertir-se, como a da Jônia nos tempos homéricos. As epopéias e os romances cavaleirescos satisfazem essa necessidade.¹¹ Os autores são clérigos desempregados. Proporcionam aos seus ouvintes as histórias de Tróia, Tebas e Roma, bem como obras de Ovídio;¹² enfeitam-nas com todas as formas de ornato da retórica, que conservam também para assuntos modernos, como os célticos. Esses poetas estão inteirados da "trasladação da ciência" (*translatio studii*) de Atenas para Roma e dali para a França. No começo de seu romance *Cligés*, na sexta década do século XII, escreve Chrétien de Troyes (versos 27 e seguintes):

*Par les livres que nos avons
Les fez des anciens savons
Et del siecle qui fu jadis.
Ce nos ont nostre livre apris,
Que Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est en France venue.
Deus doint qu'ele i soit retenue
Et que li leus li abelisse
Tant que ja mes de France n'isse."*¹³

Gilson pretendeu ver nesses versos uma expressão do "humanismo medieval".¹⁴ Mas não observou a continuação:

*L'enor qui s'i est arestee,
Deus l'avoit as autres prestees:
Car de Grejois ne de Romains
Ne dit an mes ne plus ne mains;
D'aus est la parole remese*

É o contrário de uma confissão humanística, mas corresponde exatamente à época de transição, por volta de 1170. Se, então, já os *moderni* latinos conscientemente se opõem aos antigos — quanto mais os poetas

10. Alfred Weber, *Kulturgeschichte als Kultursoziologie*, 1935, 259.

11. Excurso X.

12. Assim o fez Chrétien de Troyes nas poesias perdidas de sua juventude.

13. "Sabemos, pelos livros que temos, dos fatos dos antigos e do tempo passado. Ensinaram-nos os nossos livros que a Grécia teve, em primeiro lugar, a glória da cavalaria e da ciência. Depois vieram para Roma a cavalaria e o florescimento da ciência, que agora vieram para a França. Praza a Deus que ela aí permaneça e o lugar lhe agrade tanto que ela nunca mais saia da França."

14. E. Gilson, *Les Idées et les Lettres*, 1932, 184.

15. "A distinção que se estabeleceu aqui (na França) não foi outorgada por Deus a outrem: pois dos gregos e romanos nada mais se diz. A sua palavra ficou atrás e o fogo vivo extinguiu-se."

em língua vulgar! No século XII há na França um humanismo latino, que já estudamos. Os fios, porém, tornam a emaranhar-se, quando se procura percebê-lo em Chrétien.

A Espanha pouco participou da Renascença latina do século XII. A cultura islâmica do sul era muito superior à cristã do norte. Só no nordeste, em Navarra e sobretudo na Catalunha há, desde o século XI, centros de cultura latina, irradiada da França. O mais importante é o convento de Santa Maria de Ripoll, baluarte da reforma cluniacense. Ali floresce uma escola poética latina, à qual devemos canções de amor, mas também lamentações fúnebres pelos finados. Entre elas há uma poesia sobre o Cid, da qual, infelizmente, só as primeiras estrofes foram conservadas, de modo que não se pode deslindar se foi composta antes ou depois de sua morte. Seja como for, é a primeira poesia sobre o Cid. A primeira informação em prosa é a *Historia Roderici* (cerca de 1110). A epopéia espanhola do Cid trata, pois, de um assunto já trabalhado em latim. Configura-o segundo o modelo da épica francesa e emprega clichês que só aparecem na França entre 1150 e 1170. Consequentemente, não deve ter sido composta antes de 1180. A literatura espanhola começa, portanto, mais de um século depois da francesa. A razão é evidente: faltou à Espanha o estímulo da florescência intelectual latina. Só no século XIII a cultura erudita atravessa os Pirineus. Os poetas desse tempo opõem à rítmica e à poética, como “técnica erudita” (*mester de clerecía*) ou “nova mestria” (*nueva maestría*) a “técnica de menestrel” (*mester de juglaría*). Berceo ufana-se: “só escrevemos o que lemos” (*al non escrebimos sin non lo que leemos*). Os assuntos são predominantemente religiosos ou de procedência antiga (lenda de Alexandre, romance de Apolônio). Cerca de 1330, Juan Ruiz deu um golpe audacioso em seu *Libro de Buen Amor*, importando a erótica de Ovídio e seus prolongamentos medievais. A uma versão do livro da *Ars amandi* (que lera no original) acrescentou uma transposição da comédia medieval *Pamphilus de Amore*, geralmente apreciada e que por sua vez remonta a uma elegia de Ovídio (*Amores*, I, 8), na qual este descreve uma alcoviteira no exercício verboso de sua profissão. Juan Ruiz ateve-se ao *Pamphilus* quase literalmente, apenas enxertando nomes espanhóis de pessoas e lugares, o que deu cor local e colorido da época. A alcoviteira Trotaconventos (“visitadora de conventos”, mas de conventos não se fala) tornou-se, por causa dele, uma figura típica da poesia espanhola. Ela aparece como Celestina na obra-prima assim denominada de um desconhecido (1499), como Gerarda na *Dorotea* de Lope de Vega (1632). Há críticos que classificam o *Libro de Buen Amor*, a *Celestina* e o *Don Quijote* como os três pilares da literatura espanhola.¹⁶ Geralmente é citado como uma das testemunhas principais do “realismo”, tido como característico da literatura espanhola. Dâmaso

16. Cejador em sua edição do *Libro de Buen Amor*.

Alonso criticou incisivamente essa opinião.¹⁷ Parece-me que as conexões aqui discutidas revigoram sua nova interpretação do espírito da poesia espanhola.¹⁸

A poesia latina medieval só penetrou na Espanha por etapas. A primeira onda veio por volta de 1230 com Berceo, a segunda por volta de 1330 com Juan Ruiz e a terceira com Alfonso de la Torre. Ainda em 1440 este vinha a oferecer uma enciclopédia alegoricamente enroupada das sete artes liberais, inspirada em Marciano Capela e Alano.

Como os espanhóis costumam incluir em sua literatura nacional os autores ibéricos da época imperial, nenhuma perplexidade lhes causou, depois, o início da poesia em língua vulgar.¹⁹ Abriu-a, como grandiosa porta de entrada, a epopéia do Cid. A Itália nada tem que se lhe compare. Antes de 1200 por assim dizer nada há;²⁰ a poesia italiana principia só em 1220. Por que tão tarde? Há decênios discute-se essa questão.²¹ A resposta é de uma surpreendente simplicidade quando se considera a România como um conjunto. Na Itália do século XII florescem a Jurisprudência, a Medicina e a teoria do estilo epistolar. Mas o estudo dos *auctores* enlangüesce e, com ele, também a poesia e a poética latinas. Não há humanismo, nem tão pouco filosofia. A lírica em língua vulgar do século XIII liga-se à poesia artística provençal. Só Dante toma

17. Em *Cruz y Raya*, 15 de outubro de 1933. — Já em 1927 dizia Ortega que a concepção da história de Menéndez Pidal tinha dois pontos fracos: *Um é a crença, inteiramente arbitraria, de que o traço artístico essencial da Espanha seja o realismo, associada à convicção, igualmente arbitraria, de que o realismo seja a forma mais alta da arte. O outro é a premissa desabonada da estimação exagerada do "elemento popular".* (*Obras*, 1932, 966.)

18. A alcoviteira de Ovídio procede do repertório das comédias da Antiguidade, desde Menandro. Esta "nova" comédia descarta as invectivas políticas, a mitologia e as lendas de heróis. Limita o seu campo de assuntos à vida burguesa ordinária. Os enredos dramáticos resultam do fator erótico. O amor, para a teoria antiga da literatura, é matéria reservada de cômico (cf. Excurso IV). O pessoal da nova comédia consiste em "caracteres" tipificados no sentido de Teofrasto: velhos avarentos, parasitas, rameiras, escravas, alcoiceiras, etc.. A este círculo pertence a alcoviteira. Encontramo-la num mimiambo de Heronda. Ovídio transpôs o motivo da comédia para a elegia erótica. No *Pamphilus* ela volta à comédia ou, antes, ao que no século XII se chamava "comédia": farsas dialogadas, em metro de versos elegíacos. Coleção dos textos *apud* G. Cohen, *La "Comédie" Latine en France au 12.^e Siècle*, 2 vols., 1931. Ainda para Dante (*Carta a Can Grande*) a comédia é um gênero de narrativa poética em estilo inferior (*remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris*). Em *VE*, II, 4, 5 está dito, em vez disso, *stilus inferior*. Isso remonta à doutrina antiga das três espécies de estilo. Onde julgamos ver "realismo" está uma convenção literária, o estilo "baixo".

19. Menéndez Pidal quis concluir, naturalmente na base das crônicas, a existência de um poema épico perdido dos séculos X e XI, que remontaria aos visigodos. Mas esta tese é dificilmente sustentável. Julga S. Griswold Morley: *the existence of epics in the vernacular before the 12th century must be regarded as purely conjectural*. (Merimée-Morley, *A History of Spanish Literature*, 1930, 28 A. 3.)

20. *Non c'è in Italia prima del Duecento poesia di nessun genere*. Monteverdi em Novati-Monteverdi, *Le Origini*, 1926, 647.

21. Provas em *Un cinquantennio di Studi sulla Letteratura Italiana (1886-1936)* de A. Monteverdi. *Saggi... dedicati a Vittorio Rossi*, 1937, I, 74 e segs.

outro rumo e alimenta a sua poesia no *thesaurus* da Idade Média latina. Está mal formulada a questão de saber por que a literatura italiana começa tão tarde. O que se deve perguntar é: por que a literatura francesa começa tão cedo? Acreditamos ter dado a resposta. Mas é preciso perguntar ainda: por que só se deu na França e na Inglaterra francesa a Renascença latina (1066-1230)? Porque a reforma de estudos de Carlos Magno estabeleceu uma base que sobreviveu aos abalos dos séculos IX e X.²² Não pode sustentar-se a posição intelectual dirigente que a Alemanha tinha sob os Otos.²³ A história da cultura ocidental de Carlos Magno até Dante ainda não foi compreendida e exposta em seu conjunto.²⁴

3. ESPÍRITO E FORMA

Em nossas análises o elemento formal da literatura passou acentuadamente para o primeiro plano. Mas a retórica era uma potência. Na cidade-estado da Antiguidade o discurso político e o discurso forense representavam, necessariamente, uma função de primeira ordem. Mas, que Atenas, na crise vital da guerra peloponésia, aceitasse entusiasticamente as formas ornamentais de Górgias; que Tucídides escrevesse a história dessa guerra na nova prosa florida — é um fenômeno estético e não político. Esse gosto grego pela sonoridade da palavra corresponde ao gosto italiano pela ária e pela *coloratura*. O discurso epidítico podia decerto associar-se a solenidades públicas, mas somente porque se tornara, conscientemente, uma virtuosidade independente. Por isso lograva penetrar, com todos os recursos da arte, na poesia. Entre os povos nórdicos, os gauleses, como se sabe, chamaram a atenção dos antigos pelo seu pendor para o discurso rebuscado. Trata-se de alguma coisa comum aos celtas? A singularidade complicada e convencida da latinidade irlandesa poderia sugerir-lo. Quando os gauleses foram romanizados, o jogo de formas do fim da Antiguidade encontrou terreno favorável no solo da França atual. Ausônio era originário da região de Bordéus, Sidônio

22. Crise de império sob Luís o Piedoso; os normandos diante de Paris, 885-87; os sarracenos no sul; decadência dos carolíngios franco-ocidentais, etc. Halphen (*Les Barbares*, 269) observa sobre as desordens políticas do século IX: *Il s'en est fallu de peu que la civilisation renaissante ne sombrât une seconde fois*. Nos meados do século X efetuou-se uma renovação religiosa e intelectual (ib., 351).

23. Imperadores Oto I (912-73; Oto II 955-983) e Oto III (980-1002). N. do T.

24. Carl Erdmann planejava uma "história da cultura franco-alemã no século XI, que desenvolvesse de modo muito especial o primado da cultura francesa e preparasse mais o humanismo do século XII do que consta das publicações feitas até agora" (em carta de 23 de janeiro de 1938). A morte de Carl Erdmann (★ 1898 em Depart, † em março de 1945 em Zagreb Agram) é uma das mais dolorosas perdas que a guerra causou à ciência. Ele previra há anos a guerra e o seu desenlace. Pouco antes da morte, escreveu à sua irmã: "Terminei a minha parte e, para os restantes dias de minha vida, já estou além do medo e da esperança... Como verdadeiro humanista, devemos aceitar firmemente o fim da vida e saber morrer *en philosophe*. Afinal, só se verifica em face da morte, se acreditamos ou não, realmente, em nossos ideais. Quero, pois, morrer sem ódio, com toda a serenidade."

de Auvergne. Mas a reforma carolíngia dos estudos apoiava-se no humanismo inglês do século VIII, irmanado com a igreja, a escola e a gramática e, tal como a futura reforma cluniacense, não sabia aceitar com a devida compreensão os jogos de forma. A natureza germânica era pouco propensa a tais jogos. É o grande paradoxo da Idade Média que a camada culta dos povos nórdicos aceitasse a língua meridional estranha, aprendesse a dominar as suas formas e, afinal, os seus amaneiramentos. Que alheamento de sua própria índole! Mas, em compensação, que enriquecimento ao chegarem à maturidade as línguas vernáculas. Foi o poder político, foi a vontade de um grande soberano que transportou o *studium* para a França. Mas talvez só se tenha desenvolvido tão brilhantemente porque o gosto galo-romano pelo discurso artístico coincidiu com a sólida disciplina do ensino inglês. A escola era, antes de tudo, lingüística. Mas, em consequência da sua lei interna, devia alcançar o que havia de mais difícil e remoto em sua matéria, como se vê desde a geração posterior a Alcuíno. Com os irlandeses emigrados quando da invasão dinamarquesa, nova substância da cultura antiga e também novo amaneiramento fluíram para a França sob Carlos o Calvo.²⁵ As transições entre a arte e o amaneiramento são fluidas. A relação genética entre ambos não é absolutamente inequívoca. Costuma-se ver no amaneiramento um produto tardio e um fenómeno da decadência, uma degenerescência da arte. Mas pode também acontecer o inverso. Prova-o sobrejamente a história do estilo na Idade Média latina. O amaneiramento lingüístico do fim da Antiguidade tornou-se um estímulo técnico e despertou ambição artística. A língua foi trabalhada de todas as maneiras possíveis e ganhou novos efeitos, como se verifica na evolução plurissecular da rima latina. Primeiramente, a estrofe do hino ambrosiano não devia rimar. Nos hinos de Fortunato, duzentos anos depois, há assonâncias; por exemplo, duas em *u* e duas em *o* na estrofe:

*Vexilla regis prodeunt,
Fulget crucis mysterium
Quo carne carnis conditor
Suspensus est patibulo.*

Na estrofe seguinte todos os quatro versos estão ligados pelo *a* final da última sílaba:

25. Antes de tudo, o conhecimento do grego, em que João Escoto (Erígena) supera a todos os contemporâneos. Cf. o capítulo *The Study of Greek in Thought and Letters in Western Europe* A. D. 500-900, de M. L. W. Laistner, 1931 e segs. A acrescentar: *Les lettres Grecques en Occident de Macrobie à Cassiodore*, de P. Courcelle, 1943 (obra que não me foi acessível). Héric de Auxerre recebera conhecimentos gregos dos monges irlandeses de Laon. Teve como discípulo Hucbald de Saint Amand. Creio ter provaado que este conhecia o *Elogio da Calvície* *δαλὰ γρὰς ἐκλώμιτο* de Sinésio (ZRPb, 59, 1939, 156 e seg.). O comentário de João Escoto às *Nuptiae* foi impresso pela primeira vez na América: *Iohannis Scotti annotationes in Marcianum*, ed. Cora E. Lutz (= *Publications of the Mediaeval Academy of America* n.º 34, 1942; edição que não pude ver).

*Confixa clavis viscera
Tendens manus, vestigia
Redemptionis gratia
Hic immolata est hostia.*

Não se obedece a um esquema determinado. No começo do século XI manifesta-se a tendência para as rimas pareadas na estrofe, o que, aliás, não deve ser mantido até o fim do poema.²⁶ Igualmente é possível rimar toda em *a* uma poesia de quarenta e oito versos.²⁷ Chama-se a isso “rima em tirada”. Aqui não podemos seguir essa evolução com minudência. Mas que distância separa esses pesados ensaios da glória do *Stabat Mater* ou do *Dies irae*?²⁸ Só a análise, estrofe a estrofe, dos hinos, — construídos de modo inteiramente diverso — poderia mostrar a abundância dos recursos e suas variações. Antes de Dante, nada há que se lhes possa comparar em arte.²⁹

A rima — tão estranha aos romanos como aos povos germânicos — adotada com hesitação, desobrigada de regra e desabrochando enfim numa esplêndida harmonia, é a grande criação da Idade Média, conforme Helena, admirada, vem a saber do Fausto de Goethe. As múltiplas possibilidades da estrofe rimada representam um novo sistema de formas. Igualmente o sem-número de expedientes formais menos pretensiosos, que encontramos, significam no seu conjunto, para a língua, o mesmo que os registros no órgão. Vimos como Dante sabia empregá-los. Nas mãos de um mestre os recursos técnicos tornam-se meios artísticos para fortalecer a expressão. O amaneiramento transforma-se em arte e é absorvido por ela.

A história da literatura costuma não atentar muito no sistema das formas. Prefere, hoje, a *Geistesgeschichte* cujas diretrizes são em geral tomadas de empréstimo a disciplinas estranhas; mas a análise das formas literárias pode conduzir à compreensão até de fatos da história intelectual. Estudando-se uma personificação como a deusa Natura, descobrem-se correlações que escapam à história de um problema ou conceito. Há fórmulas como *sapientia et fortitudo*, metáforas como *teatro do mundo* que abrem largas perspectivas. O emprego figurado de expressões

26. Exemplo: *Carm. cant.* Strecker, n.º 42.

27. *Ib.* n.º 10. Um verso tem rima impura.

28. *Fortunately, there is not likely ever to be lack of those who in Youth and in age, after much reading or without much, in all time of their tribulation and in all time of their wealth, will hold these wonderful triplets, be they Thomas Celano's or another, as nearly or quite the most perfect wedding of sound to sense that they know.* (“Felizmente não é provável faltarem em qualquer época pessoas, jovens ou idosas, muito ou pouco lidas, que, em qualquer momento de suas tribulações ou de seu bem-estar, não considerem esses magníficos tercetos, sejam eles de Tomás de Celano ou de outros, como a união mais perfeita de som e sentido que conhecem.” Trad da Revisão.) George Saintsbury, *The Flourishing of Romance and the Rise of Allegory*, 1897, 9.

29. Os provençais, sobretudo Arnaut Daniel, forçaram a rima. Na violenta virtuosidade da exibição de rimas raras, desaparece a música e perde-se o sentido.

referentes ao livro foi para nós uma lente em que se enfeixavam raios de milênios. O espírito ressuscitou numa forma.

As formas são figuras e sistemas de figuras, nas quais o espiritual se manifesta e se torna perceptível. Dante dispõe os bem-aventurados em círculos e cruzeiros de luz. Um cristal consiste numa grade espacial de elétrons e núcleos atômicos. A matemática e a óptica empregam o conceito de grade (conceito? metáfora? usam metáforas as ciências naturais?). As formas literárias preenchem as funções dessas grades. Como a luz difusa se reúne na lente, como os cristais tomam a forma e textura cristalina, assim se cristaliza a substância poética num esquema de formas. A crítica inglesa adotou o conceito de *pattern*, padrão da tecedura ou malha de um tapete. Se não me engano, foi William James quem usou a palavra para designar estruturas na “corrente” do pensamento. Mas o *locus classicus* é a passagem de uma carta de Gerard Manley Hopkins: *as air, melody, is what strikes me most of all in music and design in painting, so design, pattern or what I am in the habit of calling inscape is what I above all aim in poetry* (1879). Hopkins não achou *pattern* bastante acertado e cunhou uma nova palavra. A idéia é sempre a de uma forma geradora de estrutura. Não podemos dizer *pattern* nem *inscape*. Mas a imagem da grade me parece ao mesmo tempo precisa e clara.

A invenção, desde o século XII, de novas formas métricas assinala o caminho da nova poesia: são exemplos a *canzone* dos provençais, o *rondeau*, o soneto, os tercetos, a *ottava rima* e os seus encantadores desenvolvimentos por Spenser. A rima por sua vez pode ser dispensada, como nos versos brancos. Mas quando também se abandona o ritmo, como Whitman e, mais tarde, desde 1890, os partidários do verso livre, corre-se também o perigo de sacrificar o espírito. A importância de Valéry não está em seus pensamentos, mas em seu exemplo. Ele atrela de novo a sutil matéria poética do simbolismo à lei da forma severa. T. S. Eliot consegue alternar o verso livre e o medido.

Adverte Bergson que o nosso pensamento tem a tendência de reduzir a novidade criadora a algo que já existia, algo acabado (*un réarrangement du préexistant*). Explica a idéia com uma comparação. Um músico compõe uma sinfonia. Era a sua obra “possível” antes de realizada? “Sim, se com isso se entende que não havia para a sua realização impedimento insuperável. Mas, desse sentido negativo da palavra se passa, sem notar, a um sentido positivo. Imagina-se que toda coisa que sobrevém poderia ter sido percebida anteriormente por um espírito esclarecido; existia, pois, sob a forma de idéia, antes de sua realização: — suposição absurda no caso de uma obra de arte, pois, logo que o músico tem a representação clara e completa da sinfonia que vai compor, já está feita a sinfonia.”³⁰ Naturalmente o compositor não tem uma represen-

30. H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, 1934, 20.

tação “clara e completa” de sua obra; mas possui dela uma representação vaga que provavelmente encerra motivos e, em todo caso, o esquema da forma de composição, a sinfonia. Sem isso o compositor não pode escrever. No mundo do espírito, a novidade criadora é muito mais rara do que Bergson parece admitir. Sem um esquema de forma presente a seu espírito (em Platão *εἶδος*), o poeta não consegue poetar. Esses esquemas são os gêneros literários, as formas métricas e estróficas. Constituem um elemento de persistência, sujeitos, porém, à lei do “rendimento decrescente”. A epopéia, a tragédia, a ode, etc. poderiam ser examinadas sob esse ponto de vista.

4. CONTINUIDADE

Muitas vezes tivemos de falar de constantes literárias. Procuramos e reunimo-las: umas distintas, velhas conhecidas (e todavia não conhecidas inteiramente), como as Musas; outras desconhecidas e menos-prezadas, como os duradouros *topoi*, as gastas metáforas, os passados maneirismos. Estes são particularmente odiados pelos corretos censores do classicismo normal. Pois na verdade desde séculos a literatura é submetida a uma censura, muitas vezes não observada. Associada ao ensino, transmitida na escola, é sancionada nas instâncias pedagógicas — em nome do “bom gosto”, com certo ressaibo de moral. Pois, como se sabe, a conduta, a diligência, o amor da ordem também são censurados. Para o nosso exame não há diferença entre elementos tradicionais nobres e desprezíveis. Temos de recolhê-los todos: só então se percebe a continuidade da literatura européia. Só então veremos imparcialmente a Antiguidade e apreciaremos de novo a Idade Média. Só então julgaremos como as literaturas modernas continuam a tradição e com ela contrastam e como nos três séculos entre Ariosto († 1533) e Goethe viviam entre si as funções da transmissão.

Continuidade! Ela se nos defrontou em centenas de formas, que não queremos recapitular. Realiza-se em todos os graus, desde o aprendizado dos rudimentos até a conquista consciente, feliz, de uma herança; desde a manta de retalhos de um centão até ao domínio do verso latino, que iguala os modelos da Antiguidade: há poesias medievais sobre cuja data os filólogos do século XIX hesitaram dentro dos limites de um milênio! Poder-se-ia esboçar uma mortologia da tradição literária. Mas aqui também falta à *ciência ínfima* da história da literatura o *instrumentário* de conceitos diferenciados e elaborados com trabalho próprio. Só se conhece meia dúzia deles: são toros maciços e toscos. Humanismo, Renascença, Classicismo, Romantismo, Pré-romantismo, Pré-humanismo — com este pobre armamento nada se pode fazer. A tradição pode ser transmitida sistemática e literalmente, como na escola medieval. A recepção pode ser imitativa, como nos séculos VIII e IX; produtiva, como nos séculos XI e XII. Pode tropeçar com indignada resistência (*Florebat olim...*); com

revolta aberta, com apatia. Existem outrossim regressos conscientes a remotas reservas, quando se pulam séculos. Ao falarmos da música da poesia de hinos latinos, tivemos de recordar que Baudelaire foi ainda atraído por eles (*Franciscæ meae laudes*) como o jôgo de côres da latinidade do fim da Antiguidade e da Idade Média encantou um Huysmans e um Remy de Goncourt e a pomposa vertigem de Nono, o jovem George. “Sabemos ainda” — escreveu ele em seu elogio de Mallarmé — “que forte impressão nos deixaram as obras dos bizantinos e dos latinos do fim da Antiguidade e dos Padres da Igreja, que não se continham em descrever em cores brilhantes os pecados de que se arrependiam; como em seu estilo subjugado e atormentado, sentíamos com satisfação o bater e pulsar de nossa própria alma; e como, às vezes, os torturados versos do ardente egípcio, que correm e rugem como nênades, nos enchiam de prazer, antes dos do velho Homero.” A *décadence* de 1890 era o descobrimento de um novo encanto estético e uma forma do isolamento dos “bárbaros”, como no soneto de Verlaine:

Jc suis l'Empire à la fin de la décadence.

O modernismo dos simbolistas saboreou substâncias da Antiguidade como um estímulo. Nas bibliotecas de Paris encontravam-se as edições bilíngües dos clássicos do editor Ambroise-Firmin Didot (1790-1876). Em nenhum outro lugar do mundo se conservara a atmosfera do *studium* como na colina de Santa Genoveva, onde ensinara Abelardo; ela faz parte do ambiente do *Quartier Latin*.

Continuidade da tradição literária é uma expressão simplificada de um emaranhado estado de coisas. Como toda vida, a tradição é um interminável fenecimento e renovação. O oceano de fogo de flion flameja no vestíbulo de nossa tradição. O que conhecemos de literatura da velha Hélade são apenas destroços. Onde ficaram as epopéias de Tebas e os Argonautas? Perdeu-se quase tudo da antiga lírica dos gregos, a maior parte da tragédia e da comédia áticas. O classicismo da época de Augusto repeliu a poesia helenística e abandonou-a à decadência. O cânon contraiu-se cada vez mais. A crise do Império no século III produz não somente um enfraquecimento da produção como também uma indiferença pela literatura antiga, funesta à sua conservação. O que não se lia mais, também não era mais copiado ou antes transcrito: pois, desde o século IV, o rolo de papiro foi substituído pelo códice de pergaminho. Concorreram para diminuição da literatura latina uma inovação técnica e uma mudança de gosto. A Idade Média incipiente encontrou a literatura romana apenas como um montão de destroços, “que, em comparação com o seu conjunto originário, é tão insignificante como as ruínas do Forum Romanum comparado com o que era na época imperial” (Eduard Norden). O cabedal salvo pelos estudos e reforma carolíngios não minguou essencialmente, depois, até ao fim da Idade Média. A arte de imprimir livros

parecia proteger definitivamente a literatura. A segunda guerra mundial aniquilou, porém, milhões de livros. A tradição intelectual está associada a uma base material; e esta é destrutível.

Mas a continuidade da tradição pode também ser ameaçada pela marcha geral da cultura. O prurido de disputa da dialética começa a abalar as autoridades, no século XII. No seguinte as novas ciências universitárias repelem os estudos literários. Estes próprios degeneraram, logo que deixaram de ser animados pelo entusiasmo. "Não há um hálito de morte e de decomposição — pergunta Hofmannsthal — em todas as instituições em que a vida é postergada ao mecanismo da vida, aos cargos, às escolas públicas, ao funcionamento assegurado do sacerdócio, etc.?" E Goethe em 1820: "Quem só se ocupa com o passado corre o perigo, afinal, de guardar no coração o que para nós é coisa adormecida, seca, mumificada. Mas mesmo esse aferro ao desaparecido produz sempre uma transição revolucionária, em que não se pode mais rechaçar e subjugar a novidade que avança, de modo que ela se desprende do antigo, cuja excelência não reconhece, cujas vantagens não quer mais utilizar." Cinquenta anos antes, Goethe aprendera de Herder "que a arte poética é um dom do mundo e dos povos e não a herança particular de alguns homens finos e educados." Ensinava o pré-romantismo do meado do século (acima, pág. 337 e segs.) que a verdadeira poesia era incompatível com a educação literária; só floresce entre os bárbaros e selvagens. Ninguém expressou melhor esse pensamento do que Simon Pelloutier (1694-1757), pregador na igreja francesa de Berlim: *l'ignorance et le mépris des lettres sont la véritable origine de la poésie*. A frase estava oculta numa *História dos Celtas* (1740) e foi desencavada pela pesquisa moderna depois da primeira guerra mundial.³¹ Se fosse certa a fórmula violenta de Pelloutier, devíamos esperar uma nova florescência da poesia. As relações para com a tradição literária movem-se entre dois conceitos ideais: o do tesouro (*thesaurus*) e o da *tabula rasa*. Reunir, guardar e desfrutar o tesouro da tradição é uma função cultural, que, em Alexandria ainda podia desencadear forças criadoras; em Bizâncio, limitou-se quase unicamente à conservação. O abandono da tradição começa com a indiferença (como no século III da época imperial); pode tornar-se antagonismo, quando novas ciências irrompem no mundo cultural, o que acontece sob o signo do grito de guerra sempre eficaz "atos e não palavras" (*res, non verba*).³² Desde cerca de 1875 as ciências naturais e a técnica rechaçaram a tradição humanística. Em 1926 Hofmannsthal via "no vasto horizonte da Igreja Católica a única Antiguidade gran-

31. Este e outros exemplos são dados por P. Van Tieghem, *Le Prérromantisme*, I, 1924, 38, no instrutivo capítulo *La notion de vraie dans le prérromantisme européen*. Pelloutier incluía os germânicos entre os celtas.

32. Sobre *res* e *verba*, cp. Cícero, *De or.*, II, 63.

diosa que nos ficou no Ocidente; tudo o mais é pouco grandioso, quase nada nos resta; vejo chegado o momento, em que nos aparecerá como um episódio paradisiaco, mas simplesmente episódio, todo este humanismo alemão do século XVIII e do começo do XIX".³³ Na rude crônica da história, o grande e o belo são apenas episódios. A continuidade está submetida à lei de ferro do tempo. Seguindo-se-lhe a marcha, percebe-se que não se pode contar por gerações, mas, no mínimo, por séculos. São necessários longos espaços de tempo para vencer as épocas de decadência e embrutecimento. Este é o ensinamento da história, o seu consolo e promessa. Mesmo nos tempos de deperecimento da cultura e de anarquia, pode cultivar-se a herança do espírito europeu, associada à língua e à literatura, como aconteceu entre os assaltos dos bárbaros e sarracenos nos conventos do princípio da Idade Média. Nada pode substituí-la. Nem filosofias, nem técnicas, nem sistemas políticos ou econômicos. Tudo isso pode trazer o bom, não o belo. Os lacedemônios foram agradáveis aos deuses, porque pediram, além do bom, o belo: τὰ καλὰ ἐπὶ τοῖς ἀγαθοῖς (Platão, *Alcibiades*, II, 148 c).

Só na palavra fala o espírito a sua própria língua. Só com a palavra poética conquista toda a liberdade, acima do conceito, da doutrina, da lei. É protegido, mas também esvaziado e alienado pelas técnicas de transmissão da gramática, da retórica, das "artes liberais", da escola. Essas técnicas não são em si mesmas um objetivo e a continuidade também não o é. São expedientes da memória. Nesta repousa a consciência da pessoa, de sua identidade em todas as mudanças. A tradição literária é o meio pelo qual o espírito europeu se afirmou através de milênios. A reminiscência (Mnemósina), segundo o mito grego, é a mãe das musas. A cultura, diz Viatcheslav Ivanov, é a reminiscência da consagração dos pais: "Neste sentido, a cultura é não somente monumental, mas também iniciadora do espírito. Porque a reminiscência, sua soberana suprema, faz que os seus verdadeiros servos participem das iniciações dos pais e proporciona-lhes, renovando-as neles, a força para novos começos e novos cometimentos. A reminiscência é um princípio dinâmico; o esquecimento é cansaço e interrupção do movimento, declínio e retorno ao estado de uma relativa indolência". A memória pode ser compreendida segundo a "letra" e segundo o "pneuma".

Aqui chegamos, na verdade, a um ponto crítico, em que se opera uma reviravolta dialética. Já a pressentimos, quando falamos de forma e espírito. O espírito precisa de formas para cristalizar-se. Mas o cristalino é incorruptível. A forma cheia de espírito, ao contrário, pode esvaziar-se, tornando-se mera concha. "Jerônimo na concha" era um tema pitoresco, favorito da Renascença, símbolo do humanista em sua

33. Carl Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannthal*, 1948, 79.

biblioteca. Mas, que resta quando Jerônimo abandona a concha? Como acha Mefisto o estreito quarto gótico de alta abóbada, onde Fausto estudava outrora?

*Blick ich hinauf, hierher, hinüber,
Allunverändert ist es, unverschrt:
Die bunten Scheiben sind, so dünkt mich, trüber,
Die Spinneweben haben sich vermehrt;
Die Tinte starrt, vergilbt ist das Papier...
Auch hängt der alte Pelz am alten Haken.³⁴*

Ali se havia aninhado toda espécie de insetos:

*Dort, wo die alten Schachteln stehn,
Hier im bebräunten Pergamen,
In staubigen Scherben alter Töpfe,
Dem Hohlaug jener Totenköpfe,
In solchen Wust und Moderleben
Muss es für ewig Grillen geben.³⁵*

* As formas esvaziadas de espírito assemelham-se a essas conchas. O soneto foi uma invenção genial. Modular um tema erótico em centenas de sonetos foi uma invenção complacente de Petrarca, que, qual fúria sonetista, se espalha no século XVI, como uma doença contagiosa. Shakespeare, com as exaltações de sua alma, ainda pode encher a forma gasta. Mas já Molière, no *Misanthrope*, motejava do soneto precioso, degenerado. Em 1827, Wordsworth admoestava a crítica que não desprezasse o soneto (*Scorn not the sonnet...*). Hérédia considerava os seus sonetos, limados durante decênios, tão preciosos, que os reuniu sob o título de *Les Trophées* (1893). Poucas formas estão hoje tão desvalorizadas como esta, que se tornou o magro cavalo de circo dos diletantes. Estão igualmente empoeiradas a tragédia alexandrina ou iâmbica, a epopéia, a poesia didática. E outra coisa não acontece com muitos clássicos, conservados artificialmente pela formação do cânon moderno. Mesmo esses resíduos já mostram partes bichadas. Corneille está ameaçado e, em 1936, Jean Schlumberger teve de dar instruções sobre o modo de apreciá-lo.³⁶ Quanto a Boileau isso não seria fácil.

Cultura como recordação iniciadora... Ivanov escreveu os seus pensamentos em 1920 na colônia de repouso de Moscou "para os tra-

34. "Acima, abaixo, em volta, os olhos corro; / Nada vejo mudado, intacto é tudo: / Acho os vidros de cor talvez mais baços, / Há de teias de aranha maior cópia, / Amarelou o papel e é seca a tinta; / Eis a capa de peles no seu gancho." (*Fausto*, 2.º Ato, pág. 110, Trad. de Agostinho D'Ornellas).

35. "Acolá nessas velhas prateleiras, / Aqui nos denegridos pergaminhos, / Das redomas nos restos empoeirados, / Desta caveira nas vazias órbitas / De polilha e bolor, em tais abismos, / Larvas, caprichos mil fervilham sempre." (*Idem, ibidem.*)

36. Jean Schlumberger, *Plaisir à Corneille*.

balhadores da ciência e da literatura”.³⁷ Desde então produziram-se catástrofes culturais, cujos efeitos ainda não se podem aquilatar. Na atual situação do espírito, não há interesse mais urgente do que restaurar a “recordação”. Os programas de educação e reeducação de todas as espécies são talvez menos importantes do que a tarefa de ver e de incutir a função da continuidade na cultura. Mas, para nós, isso só pode merecer um olhar de passagem. Retomando o exame histórico, verificamos que esquecer é tão necessário quanto recordar. Muita coisa deve ser esquecida, quando se deve conservar o essencial. Essa é a verdade relativa da *tabula rasa*. A idéia oposta, o tesouro (*thesaurus*) transformou-se também: O *Temple du goût* de Sainte-Beuve foi desmantelado por um século de iconoclastia. Já não há lugar para os clássicos “diminutivos” como Andrieux. Não precisamos de um armazém da tradição, mas de uma casa onde possamos respirar — a “casa da beleza, que sempre constroem, reunidos, os espíritos criadores de todas as gerações”, como diz Walter Pater: *that House Beautiful which the creative minds of all generations are always building together* (*Appreciations*, 1889, *Postscript*).

Estas palavras encerram uma verdade que Sainte-Beuve ainda não atingira. São um marco na história da crítica literária e significam a brecha para uma nova liberdade. Foi vencida a tirania do classicismo normal. A obediência às regras e imitação dos autores modelares não conferem mais direito a uma boa qualificação. Só importam os espíritos criadores. Com isso não se esquece, mas se modifica o conceito de tradição. Uma comunidade dos grandes autores através de séculos deve ser conservada para que subsista um reino do espírito. É uma seleção de nova espécie; um cânon, se quisermos, mas ligado somente à idéia de beleza, cujas formas, sabemos, se transformam e se renovam. Por isso a casa da beleza nunca está pronta e fechada. Continua a ser construída, permanece aberta.

5. IMITAÇÃO E CRIAÇÃO

É esse transformar do cânon, como podemos reconhecer, graças à nossa perspectiva, a característica da concepção em *House Beautiful* de Walter Pater, e não a crítica de um poeta como criador. Hoje ela nos parece evidente, mas só surdin, isolada, no século XVIII. Aparece por intermédio de Goethe. De regresso da Suíça, demora-se ele em Estrasburgo em julho de 1775. Tributa homenagem à catedral de Estrasburgo com a “prece”: “Tu és una e viva, e não materiais reunidos e remendados. Diante de ti, como diante do caudal espumejante do Reno, como diante da brilhante coroa das montanhas cobertas de neves eternas, como

37. Cf. meu livro *Deutscher Geist in Gefahr*, 1932, 116.

diante do lago sereno e largo e dos teus rochedos enevoados e vales desertos — ó sombrio Gotardo! — como diante dos grandes pensamentos da criação, desperta, na alma, o que nela também é força criadora. Na poesia ela balbucia, no papel agita linhas de garatujas em adoração ao criador..." A capacidade criadora do poeta é sentida aqui como a mesma força que opera na grande Natureza. Goethe dirige-se em seguida aos "artistas capazes de criar". Com Lenz sobe ele ao terraço: "A cada passo mais nos convencemos de que a força criadora no artista é o sentimento crescente das proporções, das massas e do necessário, e que, só por meio delas nascerá uma obra independente, como outras criaturas nascem pela força do germe individual". Já o pré-romantismo inglês denomina "criadora"³⁸ a fôrça da imaginação poética, mas suas idéias diretrizes são o sentimento, o entusiasmo, a originalidade, o gênio. Só Goethe, cheio de frescas impressões dos Alpes, respondendo à catedral de Erwin, no Reno, achou a solução na capacidade criadora, que eleva a Natureza e a arte e associa o poeta às potências cosmogônicas. Raras vezes se pode perceber tão claramente o caminho da experiência vivida para a teoria estética.

A Antiguidade carecia desse conceito. A Hélade antiga colocava o poeta no círculo dos "homens divinos": heróis, reis, arautos, sacerdotes, videntes. Chamam-se divinos porque estão acima da massa humana. São favoritos dos deuses, intermediários entre eles e os homens. O conceito representa um cunho helênico da imagem superior do homem, de Homero e Platão a Filão e Plutarco.³⁹ Os poetas da época de Augusto nacionalizaram o poeta divino de Homero como *divinus poeta* da tradição latina. Estácio venera a "divina" *Eneida*⁴⁰ como inimitável modelo (*Tebaida*, XII, 816). Bocácio é o primeiro a chamar "divina" a *Comédia* de Dante.⁴¹ Mas os gregos não conheciam o conceito da força criadora da imaginação. Não tinham palavras para exprimir essa idéia. O que os poetas expunham era mentira. Aristóteles louva Homero por ter ensinado aos poetas "a mentirem razoavelmente" (*Poética*, 1460 a, 19). Como se sabe, para ele a poesia era mimese, "imitação" e na verdade, "imitação de pessoas que representam" (1448a, 1). A imitação pode apresentar as coisas tais como são, como parecem ou como deviam ser (1460b, 10-11); não deve, pois, ser compreendida como cópia da Natureza, mas como reprodução e transformação ou reforma. Depois de muito interpretar, julgou-se poder atribuir ao atormentado texto o conceito de "intuição criadora".⁴² Acer-

38. Thomaz Warton, 1756: Van Tieghem, *Le Prérromantisme*, I, 57.

39. L. Bieler, *θεῖος ἀνὴρ*, Viena, 1935/6.

40. *Bucólicas* de Virgílio, 5, 45 e 10, 17. — Horácio *AP* 400.

41. *Vita di Dante*, cap. 26.

42. J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, 1934, I, 79.

ta-se, assim, com a intenção de Aristóteles? Não sabemos, mas é certo que nenhum crítico da Antiguidade o compreendeu assim. O aristotelismo do *Cinquecento* também virou e revirou o conceito fundamental da *Poética*, mas imitação ficou sendo imitação e Aristóteles ficou sendo Aristóteles.

Mas, é realmente Aristóteles a única obra de teoria literária da Antiguidade? Felizmente temos a obra *περὶ ὕψους*. Corre sob o título “Do sublime” e o autor sob o nome de Longino. Ambos são falsos. Não conhecemos o autor e a palavra *ὕψους* significa “elevação” e não sublimidade.⁴³ O assunto de que trata é literatura elevada, grande poesia e prosa. O autor não a trata com a fria e aliás insuficiente abstração de Aristóteles, mas com extasiado e clarividente amor. Rompe o vínculo entre retórica e literatura. “Porque o extraordinário não consegue convicção e, sim, encantamento (*ekstasis*) do ouvinte; o que nos arrebatava a admiração é, em todo sentido, superior àquilo que é convincente e agradável.” Como alcançar essa elevação? Não é pela obediência a prescrições (*τεχνικὰ παραγγέλματα*) “A grandeza é inata e não se ensina, e só uma arte a ela conduz: a Natureza”. “O julgamento literário é o último fruto de uma longa experiência” (*ἡ γὰρ τῶν λόγων κρίσις πολλῆς ἐστὶ πείρας τελευταῖων ἐπιγέννημα*). O dom da Natureza é uma dádiva, e não uma conquista. “Por isso devemos alçar nossas almas às coisas elevadas a fim de que ela se impregne de nobreza.” “A alta literatura é o eco de um nobre espírito.” Os exemplos de “Longino” são tomados da literatura grega, de Homero até Tucídides e Platão. Mas cita também uma vez o “legislador dos judeus”, que não era “um homem comum”. Ele formara uma idéia digna do poder da divindade e por isso podia escrever: “Deus disse: faça-se a luz; e a luz foi feita”.⁴⁴ O nosso autor também recomenda a emulação com os grandes historiadores e poetas dos tempos passados (*μίμεις τε καὶ ζήλωσις*) — não espreitar os seus expedientes artísticos, mas inspirar-se com o hálito do espírito, como a pitonisa na trípode aspirava o vapor divino que jorrava da abertura da terra. “Assim fluem da grandeza dos antigos, para as almas de seus emulos, as exalações das bocas santas.”

Que baste essa indicação. Respira-se, passados dois milênios, ar de vida e não bolor de escolas e bibliotecas. O aparecimento deste grego desconhecido no primeiro século de nossa era tem, em si, algo de milagroso. “Todas as eras são iguais — diz Blake — mas o gênio está sempre

43. E. E. Sikes, *The Greek View of Poetry*, 1931, 209, traduziu o título por *On great writing*. Remeto o leitor ainda a George Saintsbury, *A History of Criticism and literary Taste in Europe*, I, 1900, 152 e segs. — A obra é colocada por Aulitzky (*RE Neue Bearbeitung*, XIII, 141 e segs.) no segundo quartel do primeiro século d. C. — A tradução alemã de R. v. Scheliha (1938) não me foi acessível. — Edição com a tradução de H. Lebègue, Paris, 1939.

44. Antecipação da poética bíblica patrística.

acima de seu tempo." Ele estava tão acima, que não foi lido. Não o cita nenhum autor antigo. O nosso texto remonta a um manuscrito do século X, que apresenta deploráveis lacunas. Mas que tenha sido salvo é outro milagre. Como é precária a nossa tradição! A primeira impressão da obra é de 1554. Mal lhe deram atenção. "Longino" é perseguido pela adversidade. Chega ao grotesco que um *magister* como Boileau tornasse o seu nome conhecido, pois as *Réflexions sur Longin* (1693) de Boileau desmentem o próprio título. São um panfleto sem espírito e sem pensamento contra Perrault, uma relação pedante de seus erros filológicos, estilísticos e ortográficos. E isso em nome de Longino, que tão superiormente recusa confundir "impecabilidade" com "perfeição". A grandeza nunca é "correta". Boileau parece não ter lido o capítulo XXXIII da obra *Περὶ ὕψους*; lido ou conhecido. Tão pouco os seus contemporâneos e sucessores, se dermos crédito a Swift, que dá este conselho aos poetas (1733):

*Get Scraps of Horace from your Friends,
And have them at your Fingers Ends
Learn Aristotle's Rules by Rote,
Ant at all Hazards boldly quote:
Judicious Rymer oft review:
Wise Denis and profound Bossu.
Read all the Prefaces of Dryden,
For these our Criticks much confide in,
(Tho' merly writ at first for filling
To raise the Volume's Price a Shilling).
A forward Critick often dupes us
With sham Quotations Peri Hupsous:
And if we have not read Longinus,
Will magisterially outshine us.
Then, lest with Greek he overrun ye,
Procure the book for Love or Money,
Translated from Boileau's Translation,
And quote Quotation on Quotation."*

Não acompanharemos a sobrevivência de Longino no século XVIII. Foi muito discutido e mal compreendido. Nunca encontrou um espírito afim. O seu caso é instrutivo como exemplo de uma continuidade à qual foi negada a ação merecida. Uma centelha que não comunicou fogo. A grande crítica é bastante rara; e por isso tão raramente é reconhecida. Se todo o fim da Antiguidade observa um silêncio mortal sobre Longino,

45. "Arranje com seus amigos umas aparas de Horacio e tenha-as na ponta dos dedos. Aprenda maquinalmente as regras de Aristóteles e cite a torto e a direito, audaciosamente. Reveja freqüentemnte o judicioso Rymer, o sábio Denis e o profundo Bossu. Leia todos os prefácios de Dryden, pois nossos críticos confiam muito neles, (embora tenham sido escritos apenas como enchimentos, para elevar o preço do volume a um xelim). Um crítico impertinente muitas vezes nos engana com supostas citações do *Peri Hupsous*, e se não lemos Longino, ele nos embaçará magistralmente. Assim, pois, para que ele não o esmague com sua ciência grega, procure obter por favor e dinheiro o livro, traduzido da versão de Boileau, e cite citação sobre citação."

isso é um claro sintoma da debilidade de sua energia espiritual. Longino foi estrangulado pela indestrutível cadeia tradicional da mediocridade. Será ela, porventura, a mais forte portadora da continuidade literária?

O fim da Antiguidade ainda produziu obras encantadoras, como o magnífico intermédio no romance de Apuleio: a lenda de Amor e Psique, que Walter Pater inseriu em seu *Marius the Epicurean*; como o *Pervigilium Veneris*, de um romano desconhecido,⁴⁶ que se eleva do entulho dos séculos como as três esbeltas colunas do templo dos dióscuros nas *Vedute* de Piranesi sobressaem sobre o *Campo vaccino*. Poesias de tão florida beleza podiam desabrochar nos mais desconceituados tempos da decadência — e de novo se revela quão problemático é o valor da nossa maneira irrefletida de encarar a história. A *House Beautiful* enquadra todos os espólios dos séculos, como a basílica de São Marcos os associa à luz opalina de Veneza.

Indagáramos quando surge pela primeira vez a assemelhação do poeta com o criador do mundo e temos de retomar esse fio para levar a nossa pesquisa a um fim razoável, se não a uma conclusão. Longino rechaçara como subalterna a crítica aos erros. Os grandes autores não são isentos de erros, mas todos chegam à imortalidade (ἐπάνω τοῦ θνητοῦ). A sua “grandeza” os eleva à proximidade da potência espiritual de Deus (ἐγγὺς αἰρεῖ μεγαλοψροσύνης θεοῦ). Pretendeu-se ver pensamentos afins no neopitagórico Numênio, em Filóstrato o Plotino e também nos escritores do segundo e terceiro séculos. Mas sempre se trata de afirmações acessórias, quase impalpáveis, que é preciso espremer para colher o desejado resultado.⁴⁷ Nenhum dos autores mencionados apresenta a preposição de que a criação poética possa ser comparada com a criação do mundo.

E, todavia, foi um autor do fim da Antiguidade quem ideou e desenvolveu essa comparação a propósito de Virgílio. Mas os historiadores da crítica não o lêem mais ou o lêem de corrida, porque ele é considerado um monótono compilador e antiquário: é Macróbio.⁴⁸ Acha relações entre a estrutura da *Eneida* e a do cosmo. A observação termina mostrando uma analogia entre a criação de Virgílio, de um lado, e, de outro, a da “Mãe Natura” (*Natura parens*) e do divino formador do mundo. A erudita atividade colecionadora de Macróbio não pode comparar-se com o alto voo dos neoplatônicos gregos, mas a sua erudição é uma forma da piedade. A gramática, a retórica e os conhecimentos da Antiguidade guiam-no em seus estudos virgilianos, apoiados numa religiosa veneração a Virgílio. Há, pois, um profundo sentido histórico no fato simples de

46. Cf. minha tradução na revista *Merkur*, 1948.

47. Sikes, 238 e segs. — Atkins, II, 344 e segs. — Zeus como criador do mundo: Julius Ammann, *Die Zeusrede des Atilios Aristeides*, 1931, págs. 15, 19, 46.

48. Mais pormenores adiante, à pág. 469.

que o culto virgiliano do fim da Antiguidade pagã manifeste pela primeira vez, embora tateante, o pensamento do poetismo criador, que brilha, como uma lâmpada mística, no entardecer do mundo que envelhece. Durante quase milênio e meio esteve ela apagada. Tornou a brilhar no esplendor matinal da juventude de Goethe.

Concluimos o nosso trajeto. Os estudos aqui representados sobre a Idade Média formam um conjunto orgânico, que pode subsistir por si mesmo. Todavia, a maneira de considerar o assunto transcende a Idade Média em seus métodos e em seus objetos, pretensão que reservo a futuros trabalhos *in questa tanto picciola vigilia de'nostri sensi ch'è del rimanente*.⁴⁹

49. "Nesta tão pequena vigília de nossos sentidos como o que nos sobra."

EXCURSO

INTERPRETAÇÃO ERRADA DE OBRAS ANTIGAS NA IDADE MÉDIA

Quem visitou Roma, conhece os antigos “domadores de cavalos” (dióscuros) no Quirinal, por isto ainda hoje chamado Monte Cavallo. Adolph Goldschmidt re'ata-nos o que a respeito informam as *Mirabilia Romæ*, um guia de Roma do séc. XII: “Ouvi por que foram os cavalos de mármore representados em pêlo (isto é, sem arreios) e os homens despidos e o que significam. Ao tempo do imperador Tibério, chegaram a Roma dois jovens filósofos, Praxíteles e Fídias,¹ que o imperador, versado em filosofia, recebeu com prazer em seu palácio. E disse-lhes: Por que entrais nus? Ao que responderam eles: Porque para nós todas as coisas são nuas e claras e o mundo não tem valor; eis por que sempre andamos despidos e nada possuímos; assim, Majestade, poderemos dizer-te exatamente o que fazes dia e noite em teu quarto, durante a nossa ausência. Ao que retrucou o imperador: Se fizerdes realmente o que dizeis, dar-vos-ei o que quizerdes. E eles: Não pedimos dinheiro, Majestade, mas um monumento para nós. No dia seguinte, disseram ao imperador, na devida ordem, o que ele fizera naquela noite; por isso mandou construir um monumento, como queriam, isto é, cavalos em pêlo, pateando, e ao lado homens seminus, braços erguidos e dedos encurvados, anunciando o futuro, pois, assim como eles estão despidos, tôda a sabedoria do mundo é clara para os seus espíritos.” (*Vorträge der Bibl. Warburg*, 1921-1922, 1923, pág. 43.)

Outro exemplo da interpretação arbitrária de monumentos da Antiguidade é a explicação medieval da estátua eqüestre de Marco Aurélio no Capitólio. “Protegeu-se a estátua contra a destruição. Mudando-se-lhe o nome para Constantino, o primeiro imperador cristão, perdeu não só o caráter chocante, como recebeu um lugar honroso diante do palácio de Latrão, ao que consta oferecido pelo imperador Constantino ao papa. Ali despertou a imaginação dos romanos, que teceram várias lendas sôbre o cavaleiro. Pouco e pouco se deixou de acreditar em seu caráter principesco, pois cada soberano medieval se legitimava com a coroa. Buscava-se uma razão para a falta da sela (que apareceu depois) e acreditava-se reco-

1. As estátuas receberam as inscrições *opus Fidia*, *opus Praxitelis* das mãos de pagãos amigos da arte, nos séculos IV e V, para protegê-las da destruição por parte dos cristãos. (Joh. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, 1920, 181 e 306, nota 34.)

nhecer um pássaro no ornato entre as orelhas do cavalo. Acabava-se, afinal, por perguntar por que fora mesmo erguida a figura do cavaleiro. O mais estranho, porém, era o bárbaro rechonchudo, que outrora se agachava, algemado, sob a pata dianteira do cavalo. Esse motivo predileto da arte clássica tornara-se completamente incompreensível. Mas a história do bravo Marco podia responder a tôdas essas questões. Fora-lhe, com efeito, prometido um monumento, caso libertasse Roma, então sitiada. Partiu por isso, à noite, num cavalo desarreado, e descobriu, pelo grito de um pássaro, o atarracado rei dos inimigos, que aprisionou com felicidade e trouxe, algemado, aos romanos. Estes expulsaram então os demais sitiantes e erigiram ao seu salvador o monumento, que devia fixar para a posteridade todos os traços do heróico feito." (Percy Ernst Schramm em *Vorträge der Bibl. Warburg*, 1922-23, primeira parte, 1924, 152 e segs.).

Jean Adhémar (*Influences Antiques dans l'Art du Moyen Age Français*, 1939, 208 e segs.) cita exemplos da veneração a Constantino: em obras de Honório de Autun (*PL*, 172, 710 e seg.) e de Adão Escoto de Prémontré, que recomendou fosse Constantino colocado nas paredes das igrejas (*PL*, 198, 713). Na França, essas representações são freqüentes e remontam à estátua de Latrão. O cavaleiro de Bamberg também parece ser um Constantino. Os "romances antigos", muito em voga, na França, desde 1150, encerram descrições de esculturas, onde a Antiguidade se entrevê tipicamente *alla francese*. (Cf. Otto Söhring, *Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen*, Diss. Erlangen, 1900, e Adhémar, 231).

Nos tempos carolíngios, o anfiteatro de Verona era considerado um labirinto (*Poetae*, I, 119, 3).

Há também incompreensões por simples ignorância. Um anglo-saxão do século VIII faz de Vênus um homem.² Acontece também o inverso. Numa obra desaparecida, dizia Aristóteles Boécio (cf. *Consolatio Philosophiae*, III, pr. 8): "Se os homens tivessem olhos de lince e pudessem ver através de paredes, reconheceriam, sob o corpo maravilhosamente belo de Alcibiades, os asquerosos intestinos". *Alcibiadis pulcherrimum corpus* só podia referir-se a uma célebre beldade antiga, e ela aparece efetivamente na *Ballade des dames du temps judis* de Villon:

*Dictes moi ou, n'en quel pays,
Est Flora la belle Romaine,
Archipiada, ne Thais...*

Em Dante encontramos também incompreensões.³

2. Wilhelm Levison, *England and the Continent in the Eighth Century*, 1946, pág. 302.

3. Reuni algumas ZEPH, 63, 1943, 288 e segs. Sobre interpretações medievais erradas, de um trecho de Horácio, cf. Excurso XIX.

FÓRMULA DE DEVOÇÃO E HUMILDADE

Fórmula de devoção é um termo técnico da diplomática medieval. Pertence ao “protocolo” de um documento a indicação do nome e título do outorgante (*intitulatio*). Esta, porém, “muitas vezes se associa à fórmula de devoção, que expressa o pensamento de que o outorgante deve à graça de Deus a sua missão terrena” (H. Bresslau, *Handbuch der Urkundenlehre*, I, 2, 1912, 47). Em trabalho publicado em 1913, Karl Schmitz estuda a “origem e história das fórmulas de devoção”.¹ Entende por fórmula de devoção aquela “em que o outorgante externa o sentimento da própria pequenez ou da sua dependência de um superior, isto é, de Deus, geralmente no humilde acréscimo ao título. Schmitz ampliou, pois, a definição de Bresslau, obscurecendo-a. O texto de Bresslau deixa entrever que ele pensava em expressões como *Dei gratia* ou *servus servorum Dei*: — fórmulas com que um superior (por exemplo, um rei ou papa) manifesta aos seus subordinados a sua autoridade dada por Deus. Caso inteiramente diverso sucede, quando um súdito se denomina servo, escravo, criado do rei. A fórmula, então, não é de autoridade, mas de submissão, semelhante à alemã *Ihr ergebenster Diener*, à inglesa *your obedient servant*, à espanhola *su seguro servidor* (ou *el último de sus servidores*). Nunca se expressa “missão terrena” (Bresslau) na fórmula de submissão, mas somente na de autoridade. Misturá-las, como fez Schmitz, produz ainda mais confusão. Ele encontrou os exemplos mais antigos da fórmula de devoção, no Oriente antigo (Babilônia, Velho Testamento, Pérsia), de onde passa imediatamente ao uso lingüístico de Paulo. Este se denomina, no princípio de suas epístolas, servo (escravo) de Jesus Cristo, servo de Deus e chamado apóstolo. Schmitz não correlacionou, entretanto, como devia, tais denominações, que São Paulo se dava, com fórmulas de devoção mais antigas, como conviria ao objetivo de seu trabalho. Quis, ao contrário, explicá-las psicologicamente, a saber, pela humildade cristã do apóstolo. Mas, como verificou Schmitz, é digno de reparo que as fórmulas de devoção desapareçam depois de São Paulo, reaparecendo apenas nos meados do século IV. Teria havido uma suspensão temporária da humildade cristã? Schmitz procurou explicar esse estranho fato, supondo que, desde meados do século IV, a influência do monaquismo e o “movimento ascético”, eficaz também no mundo leigo,

1. Bibliografia nova sobre fórmulas de devoção em *Neues Archiv*, 49 (1932), 718 e em G. Tellenbach, *Libertas* (1936), pág. 169 e seg.

ressuscitaram as fórmulas de devoção. Acreditava também poder explicar as fórmulas de devoção orientais, exclusivamente pela psicologia da piedade cristã — a de Paulo ou a do monaquismo — e a fórmula de devoção tornou-se, para ele, expressão de humildade. A Schmitz uniu-se J. Schwietering em sua dissertação sobre “Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter” (Berlim, 1921 = *Göttinger Abh.* 1921, Heft 3), que oferece valioso material para o conhecimento do estilo poético medieval. Decerto Schwietering ainda reforçou a unilateralidade da tese de Schmitz, pois remonta a Paulo todos os fenômenos por ele observados, como sejam os disfarces do nome do autor, a fórmula de incapacidade poética e insuficiência espiritual, a fórmula de fraqueza espiritual e de culpabilidade. Assim começa sua tese: “Quando o apóstolo Paulo, na saudação inicial de suas epístolas, ajuntava ao seu nome as fórmulas de devoção, nascidas no Oriente, como *servus Jesu Christi* (*Rom.* 1, 1, *Fil.* 1, 1), *servus Dei* (*Tit.* 1, 1); quando, como o menor dos apóstolos, (*minimus apostolorum*, *I Cor.* 15, 9), se gloriava em humildade cristã, de sua fraqueza (*infirmitas*, *II Cor.* 11, 30; 12, 5, 10) levando a confissão de sua incapacidade oratória (*imperitus sermone*, *II Cor.* 11, 6) até a declaração *non ego autem, sed gratia Dei mecum* (*I Cor.* 11, 16) — dava a todos os escritores e poetas do Oriente e do Ocidente cristão um modelo de *humilitas* cristã, sempre vivo, embora nem sempre igualmente eficaz.” No decurso da tese, toca Schwietering, ocasionalmente, no “aparato de fórmulas da servilidade cortesã”, da “fórmula vazia da devoção cortesã”, aludindo, assim, a um estado de espírito que deve separar-se da humildade cristã, mas nem por isso deixa de derivar desta última todos os seus exemplos do médio alto alemão. Não lhe ocorreu a possibilidade de modelos mais antigos.

Observe-se, em primeiro lugar, que *humilis* e *demütig*³ não têm, originariamente, a mesma significação: *humilis* (pertencente ao *humus*, corresponde ao grego *ταπεινός*) indica baixeza, em sentido concreto-espacial, e, depois, em sentido figurado, o comum e vulgar (*sordida et humilia*) o que é *infra dignitatem*⁴ (Quintiliano, VIII, 2, 2 e seg.); também a baixeza social, como em *humilibus parentibus natus*⁵ ou em francês:

l'humble condition d'un gardeur de moutons.

No latim eclesiástico a palavra *humilitas* adquiriu a significação louvável de “humildade”, mas, ao lado dela, conservou a acepção antiga de “baixo”, “mesquinho”.

Levanta-se, pois, a questão: temos o direito de remontar a Paulo tôdas as “fórmulas de humildade” de Schwietering? Mas, que é humildade no próprio Paulo? Seria humildade o que ele queria expressar em suas epístolas? Um cristão realmente humilde não costuma atestar sua própria humildade. O prelado renano a quem se atribui a frase: “A

2. “Não eu, mas a graça de Deus comigo.” (Trad. da Revisão)

3. “Humilde” em alemão. (N. do T.)

4. “Abaixo da dignidade.” (T. da R.)

5. “Nascido de pais humildes.” (T. da R.)

humildade é a mais rara de todas as virtudes; graças a Deus eu a possuo!" dificilmente pode servir de modelo de humildade. Conforme ensinam novas pesquisas, as fórmulas *servus Dei*, *servus Jesu Christi* em Paulo e em outros autores do Novo Testamento não constituem expressão espontânea de humildade pessoal, mas foram imitadas segundo o *δοῦλος θεοῦ* do Antigo Testamento, que, por sua vez, é uma versão da fórmula de submissão profana dos funcionários e súditos dos antigos déspotas orientais.⁶ Tampouco se deve perder de vista que tais fórmulas *δοῦλος* em Paulo são apenas parte de uma qualificação própria, mais ou menos desenvolvida, em que se expressa a consciência de autoridade apostólica e hierárquica de Paulo⁷ (como, por exemplo, em *Rom.* 1, 1; *Gal.* 1, 1; *I Cor.* 1, 1). Em outras palavras: as "fórmulas de humildade", no princípio das epístolas paulinianas, são formalidades que deviam roborar o magistério do apóstolo; devem ser compreendidas do ângulo do direito eclesiástico, não da psicologia. Paulo chama-se "servo de Cristo" (como mais tarde se denominará o papa *servus servorum Dei*), para confirmar a sua missão e título — consoante a palavra do Senhor em *Mat.* 20, 26 e segs.: *quicumque voluerit inter vos maior fieri, sit vester minister: et qui voluerit primus esse, erit vester servus.*⁸

Devem julgar-se de modo inteiramente diverso das "fórmulas de devoção", que aparecem na intitulação, os testemunhos de humildade no contexto das epístolas paulinianas. É no contexto que o autor pode expressar-se livremente; na intitulação, prende-se a um esquema, embora elástico. Schwietering dá valor especial ao testemunho de Paulo sobre a sua vocação (*I Cor.* 15, 9-11). Comparando-se, porém, o texto de Schwietering com o original, vê-se que Schwietering, de todo o conjunto, isola primeiro *minimus Apostolorum* (verso 9) e em seguida — após a intercalação de três passagens de outra epístola — *non ego autem, sed gratia Dei mecum*. Mas o texto completo reza: *Ego enim sum minimus Apostolorum, qui non sum dignus vocari Apostolus, quoniam persecutus sum Ecclesiam Dei. Gratia autem Dei sum id quod sum, et gratia eius in me vacua non fuit, sed abundantius illis omnibus laboravi: non ego autem, sed gratia Dei mecum. Sive enim ego, sive illi: sic praedicamus, et sic credidistis.*⁹ Esse contexto ensina que: 1) *Minimus Apostolorum* não é fórmula de humildade, não é intitulação, logo, não se pode equiparar a um *servus Jesu Christi*. As palavras são, ao revés, partes de uma sentença, que especifica a razão mais que plausível pela qual Paulo, em vista de sua vida anterior à conversão, tinha de considerar-se o menor dentre

6. Cf. *Theologisches Wörterbuch zum N. T.* de Kihel, sob *δοῦλος*; Lietzmann, *Kommentar zu Röm.* 1, 1.

7. Cf. Otto Roller, *Das Formular der paulinischen Briefe* (1933), pág. 99 e segs.

8. "Quem quiser tornar-se grande entre vós, será esse o que vos sirva; e quem quiser ser o primeiro entre vós, será esse o vosso servo." (T. da R.)

9. "Pois eu sou o mínimo dos apóstolos, que não sou digno de ser chamado apóstolo, porque persegui a Igreja de Deus; mas pela graça de Deus sou o que sou, e a sua graça, que me foi concedida, não se tornou vã, antes trabalhei mais abundantemente que todos eles; não eu, contudo, mas a graça de Deus comigo. Portanto seja eu, ou sejam eles, assim pregamos e assim crêdes." (T. da R.)

os apóstolos. 2) A esse encarecimento da própria indignidade segue-se, porém, o elevado conceito dos seus próprios serviços (*abundantius illis omnibus laboravi*).¹⁰ Paulo sabe que prestou mais serviços que os outros apóstolos: porque a graça de Deus estava com ele. Depois, na frase final, põe de parte a comparação com os outros apóstolos: a sua pregação é igual à deles.

Toda a passagem é um testemunho da consciência apostólica de Paulo e não de sua humildade. Resta observar as declarações de humildade da *II Epístola aos Coríntios*. Schwietering realça como típica a "confissão de incapacidade oratória" (*imperitus sermone*, *II Cor.* 11, 6). Não se tomem, porém, essas palavras isoladamente. Somente podem compreender-se pelo versículo precedente 10, 10: *quoniam quidem epistolae, inquit, graves sunt et fortes: praesentia autem corporis infirma, et sermo contemptibilis*.¹¹ Com estes dizeres, Paulo reproduz a crítica de seus adversários coríntios, que admitem serem as suas epístolas enérgicas e fortes, mas fraca a sua aparência física e censurável a sua oratória. A isso responde Paulo em 11, 6: "Ainda que seja rústico no falar, não o sou, todavia, na ciência..." (*etsi imperitus sermone, sed non scientia*). Para o apóstolo, entretanto, a ciência (*scientia*) está obviamente acima da habilidade no falar (semelhantemente em *I Cor.* 2, 4). Possui, portanto, o mais alto, o melhor; supera seus adversários. As passagens em foco não se prestam muito a testemunhos da humildade de Paulo. Servem, não obstante, muito bem para a *captatio benevolentiae* e gozam de extraordinária estima entre os escritores eclesiásticos. A palavra encontra-se também empregada noutro sentido. Num prólogo recentemente descoberto por Wilmart, escreve o autor da *Visio Anseli*: *Nempe apostolus gloriatur et dicit: etsi imperitus sermone, sed non scientia. Sed ego misellus utroque careo*.¹² Não viu, pois, o autor uma fórmula de humildade nas palavras de Paulo, mas a expressão de um sentimento da própria dignidade, ao lado do qual se reputava pobre e pequeno.

O que dissemos deveria bastar para limitar consideravelmente a "teoria de Paulo" e excluir, assim, o termo "fórmula de humildade". Distingamos mais uma vez os fatos misturados por Schmitz e Schwietering. Só empregamos "fórmula de devoção" no sentido estrito, definido por Bresslau. "Fórmula de submissão" e "encarecimento de incapacidade" representam outros conteúdos bem delimitados. Um exemplo: Schmitz refere (pág. 103 e seg.) que Eugênio de Toledo emprega repetidamente uma fórmula de devoção em suas obras poéticas. Uma de suas poesias termina com os versos citados à pág. 88. Esses versos representam, entretanto, uma dedicatória¹³ ao rei, com o emprego, aliás, de uma fór-

10. "Trabalhei mais abundantemente do que todos eles." (T. da R.)

11. "Pois, na verdade, as suas cartas, dizem, são graves e fortes, mas seu aspecto físico é fraco, e a sua palavra desprezível." (T. da R.)

12. "Não é verdade que o apóstolo se orgulha, dizendo: embora seja inábil no discurso, não o sou no saber? Mas eu, pobrezinho, careço de um e outro." (T. da R.) (A. Wilmart, *Analecta regimensis* (= *Studi e Testi*, 59), 1933, pág. 285.

13. Sobre dedicatórias, cf. Gräfenhain, *De More Libros Dedicandi*. Marburg, 1892, e Joh. Euppert, *Questiones ad Historiam Dedicationis Librorum Pertinentes*. Diss. Leipzig, 1911.

mula de submissão, e não de devoção. Como “encarecimento de incapacidade” resumimos, enfim, tudo o que aparece em Schwietering como “fórmula de incapacidade poética” e de “insuficiência intelectual”. O encarecimento de incapacidade distingue-se das fórmulas de devoção e submissão, primeiro, porque representa um *topos* do proêmio e, depois, porque se dirige ao leitor, porém não, pelo menos não necessariamente, a uma pessoa socialmente mais graduada que o escritor. O que é comum aos três tipos separados por nós é o motivo da auto-humilhação. Esta, é, todavia, uma convenção social, espontânea em todas as culturas. Deve-se distingui-la rigorosamente do fenômeno da humildade, que se apresenta como algo inteiramente novo, com o cristianismo.¹⁴ Como convenção social, existiu antes da humildade e ao lado dela e subsiste ainda. Na China pode substituir-se eu por *irmãozinho mais jovem*, o *pequeno*, o *néscio*; no Japão por *meu egoísmo*, a *excrecência irracional*. Wundt faz remontar esse fenômeno ao despotismo patriarcal da cultura chinesa (*Volkerspsychologie*, vol. II, parte II, 2, 1912, pág. 45 e seg.).¹⁵

Não fosse por outras causas, já por motivos internos não pode satisfazer-nos a derivação, feita por Schmitz, das fórmulas de devoção da divulgação do monaquismo, desde cerca do ano de 350. Esquece que a evolução processada desde o edito de tolerância de Constantino aos editos religiosos dos imperadores Teodósio e Graciano (elevação da Igreja Católica a única Igreja oficial autorizada¹⁶ e proibição do culto pagão), teve como consequência a cristianização do império, bem como ampla secularização da Igreja. Não se pode falar, pois, de propagação do “movimento ascético”. O crescente emprego das “fórmulas de devoção” poderia antes explicar-se pelo fato de que desde Diocleciano o cerimonial do “dominado” muito se desenvolvera. Trata-se de convenções de subordinação cortesã, observadas por pagãos e cristãos. Compreendemos assim apareçam em Símaco¹⁷ tantos títulos cerimoniais.

14. Cf. a análise fenomenológica da humildade no ensaio de Max Scheler *Die Rehabilitierung der Tugend*.

15. Cf. também Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, 211 e segs.

16. É compreensível que esse ato seja saudado pela história da Igreja e considerado como princípio de uma era de florescência. Jerônimo pensava de modo diverso. Planejou uma história da Igreja que devia ir até a “escória” do presente e que pretendia provar, entre outras coisas, que a Igreja progredira em poder e riqueza, mas caíra moralmente. É o que lemos em sua *Vita Malchi*, composta por volta de 390 (PL, 23, 55): *scribere enim disposui ab adventu Salvatoris usque ad nostram aetatem, id est ab apostolis usque ad nostri temporis faecem, quomodo et per quos Christi Ecclesia nata sit, et adulta, persecutionibus creverit et martyriis coronata sit; et postquam ad Christianos principes venerit, potentia quidem et divitiis major, sed virtutibus minor facta sit*. “Resolvi, com efeito, escrever (a história da Igreja) do advento do Salvador até a nossa idade, isto é, dos apóstolos até a escória do nosso tempo; (contar) como e graças a que pessoas nasceu a Igreja de Cristo; como, depois de adulta, cresceu em consequência das perseguições e foi coroada por martírios; e como, depois de chegar aos príncipes cristãos, se tornou maior em poder e riqueza, porém menor em virtudes.” (T. da B.)

17. Acerca de Símaco, cf. Norden, *Kunstprosa*, 643, e seg., mas sobretudo August Engelbrecht, *Das Titelwesen bei den spätlat. Epistolographen* (= *Jahresbericht des Gymnasiums der. k. k. Theresianischen Akademie in Wien*, I Teil, 1893). Segundo Engelbrecht, os títulos cerimoniais e honoríficos só se tornaram moda desde o século IV.

Se, portanto, a fórmula de subordinação medieval depende fortemente dos modelos romano-pagãos, isto se refere apenas ao encarecimento de incapacidade, para o qual pudemos descobrir apenas (página 87) dois modelos bíblicos, o *imperitus sermone* de Paulo e a *agnitio propriae imbecillitatis* na *Sabedoria* de Salomão. Em face desses dois modelos “cristãos”, devem os da Antiguidade ter muito mais importância. Com milhares de outros *topoi* e convenções da retórica antiga, a modéstia afetada passou também à literatura da Idade Média cristã, devendo ter sido Jerônimo um dos principais intermediários: conhece a fórmula *parvitas* e emprega-a sem hesitar numa proposição em que, com pouca humildade, denomina seus adversários “porcos imundos”: *non mirum... si contra me parvum homunculum immundae sues grunniunt*¹⁸ (PL 23, 935 A.). Temos em Jerônimo outros empregos da *captatio* com a fórmula *parvitas*: 1) *tuae benevolentiae erit non eruditionem nostram, quae vel nulla vel parva est, sed pronam in te suspicere voluntatem*;¹⁹ 2) *cudimus non ignari imbecillitatis nostrae et exilis ingenii rivulum vix parvo strepente murmure sentientes*²⁰ (ambos citados por W. Stade, *Hieronymus in prooemiis quid tractaverit* ..., Rostock, 1925, pág. 78). Esses juízos de Jerônimo são típicos — não, porém, de sentimentos cristãos, mas do maneirismo afetado da literatura romana do fim da Antiguidade, comum aos pagãos e cristãos. Ele, é natural, nos grandes homens da Igreja só aparece esporadicamente e em Jerônimo; mas, ao lado deste houve, desde o século IV, literatos cristãos, que fizeram os maiores esforços para ombrear em afetações retóricas com os autores pagãos; entre eles Ausônio, Sedúlio, Fulgêncio, Sidônio, Enódio e Fortunato — para citar apenas alguns. Como seus contemporâneos pagãos — um Símaco, por exemplo — apreciam na literatura, antes de tudo, a virtuosidade retórica. De acordo com o fim da *captatio benevolentiae* costumam protestar que toda eloquência lhes é alheia. Entre esses protestos há muitas expressões estereotipadas, arroladas por Hans Bruhn.²¹ O autor desculpa-se de que seu estilo (*sermo*) ou o seu engenho (*ingenium*) ou ambos sejam áridos, secos, magros (*ariditas, siccitas, ieiunae macies orationis*, esta última já tacitiana); incultos (*rudis, simplex, communis, incompositus, incomptus, incultus*); toscos (*impolitus, scabies*); enferrujados (*rubigo*); sórdidos (*sordidus*); pobres (*egestas, inopia, paupertas, exilitas, sterilitas*). Gostam especialmente de se acusar de *rusticitas*, isto é, de linguagem campônia e errada. Só no último período dos séculos V e VI se usam imoderadamente esses clichês. Precisamente os retóricos dessa época (sobretudo Sidônio e Fortunato) serviram de modelo estilístico a toda a Idade Média e foram assiduamente imitados. Os “encarecimentos de incapacidade” medievais originaram-se, pois, em grande parte, do ma-

18. “Não é de admirar... se contra mim, pobre homenzinho, grunhem porcos imundos.” (T. da R.)

19. “Caberá à tua benevolência considerar não a nossa erudição, que é a menor possível, mas a nossa afeição voltada para ti.” (T. da R.)

20. “Escrevemos, não sem sentir a nossa fraqueza, conscientes do murmúrio mal perceptível do riacho de nosso espírito delgado.” (T. da R.)

21. Hans Bruhn, *Specimen Vocabularii Rhetorici ad Inferioris Aetatis Latinitatem Pertinens*. Diss. Marburg, 1911.

neirismo do fim da Antiguidade, e não da Bíblia. Entre os *termini technici* da escusação, acima enumerados, nenhum procede da Bíblia. Procura-se às vezes estabelecer uma conexão com a Bíblia; o caso, porém, é bastante raro e pode levar a resultados cômicos. Na dedicatória de sua *Vida de Amando* escreve, por exemplo, B. Micon: *Rusticitati autem meae veniam date; necesse est, quia rusticatio, ut quidam ait, ab altissimo creata est.*²² É uma alusão ao *Eclesiástico* (= Jesus Sirach) 6, 16: *Non oderis laboriosa opera, et rusticationem creatam ab altissimo.*²³ O bravo Micon permitiu-se um gracejo de teólogo. De tempo posterior, citemos ainda, como engenhoso exemplo de “encarecimento de incapacidade” composto de palavras bíblicas e fórmulas do fim da Antiguidade, o Proêmio de Válder de Châtillon (*Moralisch-satirische Gedichte*, ed. Strecker, pág. 38): *In domino confido. Quomodo dicitis anime mee: “Transmigre in montem sicut passer”, quoniam ecce peccatores intendunt arcum? in consilio iustorum et congregatione dicturus, cum verbis elegantibus non floream, quibus erubescens imperitiae mee verecundiam valeam redimere — non enim labra prolii decretorum fonte nectareo nec Justiniani thoris accubitans legum pabulo sum refectus — de proprii viribus ingenii diffidens in domino confido.*²⁴

Valeria a pena colecionar as fórmulas de submissão e de encarecimento de incapacidade, e submetê-las à análise. As observações precedentes serviriam de orientação quanto aos princípios e nos preveniriam de julgar a Idade Média mais cristã e piedosa do que foi. Não se deve compreender uma fórmula literária fixa como expressão de sentimento espontâneo. Eis, a propósito, um último exemplo, ligado ao assunto que vimos tratando. S. Singer (*Germanisch-romanisches Mittelalter*, 1935, pág. 98) tentou provar que o ideal antigo da “calocagatia” continuara na Idade Média, e, aliás, “em primeiro lugar na *dulcedo* dos tempos merovíngios”. Como chegaram os merovíngios ao ideal da *dulcedo*? Muito simples: pelo livro sobre Venâncio Fortunato, publicado em 1915 por B. Körner. Aquele virtuoso do panegírico salienta a *dulcedo* em seu homenageado; por isso esta deve “ter parecido aos seus amigos do mais alto valor em matéria de mentalidade nobre” (pág. 32). Sim, deve ter valido “na corte austrasiana como a mais alta prova de nobreza pessoal” (*ib.*). Eis que um historiador da cultura²⁵ retira conclusões fictícias de

22. “Perdoai a minha rusticidade; é preciso, pois a rusticação, como já disse alguém, foi criada pelo Altíssimo.” (T. da R.)

23. “Não odeies as tarefas laboriosas e a rusticação (isto é, a agricultura) criada pelo Altíssimo.” (T. da R.)

24. “Em Jeová me refugiei. Como dizes à minha alma: “foge, qual pássaro, para o teu monte”, pois eis que os iníquos armam o arco? (Até aqui citação de Ps. 11, 1 e segs.) Devendo falar no conselho e a congregação dos doutos, não disponha eu de palavras de elegância, com as quais possa resgatar o temor de minha imperícia envergonhada, pois não banhei os lábios (Pérsio, *Prol.* I) na fonte nectária dos decretos nem me refiz com o alimento das leis, tomando lugar à mesa de Justiniano (cf. Sedúlio, *Carmen paschale praef.* 2: *nostris accubitare thoris*; exemplos de Strecker) — desconfiado das forças do próprio engenho, confio no Senhor.” (T. da R.)

25. O livro de Körner apareceu na série editada por W. Goetz, *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*.

textos mal compreendidos.²⁶ Deve-se partir do fato de que em latim é muito comum a denominação *dulcis, suavis, dulcissimus, suavissimus* aos íntimos (também aos parentes e amigos). Um tagarela importuno trata a Horácio (*Sat.* 1, 9, 4) de *dulcissime rerum*. Na saudação, *dulcis* passa a *dulcedo*, como *parvus* a *parvitas mea*. Segundo o *Thesaurus*, *dulcedo* ocorre pela primeira vez numa inscrição tumular cristã do ano de 360. Escreve Macróbio: *Eustachi fili, vitae mihi dulcedo pariter et gloria*.²⁷ Como tratamento epistolar cerimonioso, Teodósio usa *dulcedo tua*, correspondente ao grego ἡ σὴ γλυκύτης. Nos documentos merovíngios encontra-se *dulcissima gratia vestra*, etc. (Zeumer, *Formulae* ..., pág. 24, 23.) *Dulcedo*, pois, não é "calocagatia" entre os merovíngios, mas uma expressão, primeiro, da ternura e, depois, de estilo cerimonioso,²⁸ que aparece na Itália desde o ano de 350.

26. Numa das poesias citadas por Körner em favor de sua teoria, *dulcedo* quer dizer simplesmente "dom oratório": *Admiranda etiam quid de dulcedine dicam,/ Nectare qui plenus construis ore favos!* "Que dizer da tua admirável eloquência que, cheia de néctar, constrói favos pela tua boca?" (T. da R.) (Ed. Leo, pág. 160, 73 e seg.)

27. "Meu filho Eustáquio, ao mesmo tempo doçura e glória da minha vida." (T. da R.)

28. Em seu *Titelwesen*, Engelbrecht dá somente dois exemplos de *dulcedo* (de Avito e de Burício).

TÊRMOIS TÉCNICOS DA GRAMÁTICA E DA RETÓRICA COMO METÁFORAS

Deve-se ao ensino do fim da Antiguidade e ao da Idade Média o uso metafórico de termos gramaticais e retóricos. A simbiose do ensino gramatical e da poesia pode ser observada desde Nero. Data dos tempos neronianos um epigrama de Lucílio (*AP* XI, 139), em que se nos depara, pela primeira vez, o emprêgo figurado de termos gramaticais e retóricos, aliás com significação obscena (*casus, coniunctio, figurae, coniugatio*). Na Idade Média latina foram apreciados tais exemplos de gracejo escolar. Paul Lehmann (*Die Parodie im Mittelalter*, 1922, 75 e segs. e 152 e segs.) e Otto Schumann (comentário a *CB*, 16, 7 e 8) colecionaram alguns. São especialmente as denominações dos casos que encontramos empregadas com sentido figurado grosseiro; variam, por êsse meio, dois temas principais da sátira medieval: a cobiça da Cúria (em Roma só valem o *accusativus* e o *dativus*) e a corrupção dos costumes (*genetivus*). Deve-se considerar separadamente a equivalência gramatical das alegrias do amor¹ em poesias às vêzes grosseiras, não, porém, necessariamente obscenas.

Com muita graça verseja um estudante de latim:

*Schola sit umbra nemoris,
Liber puelle facies.*²

Ele sabe dar sentido figurado à declinação e à conjugação, bem como à conjunção e à interjeição. No século XII, tal interpretação erótica dos termos gramaticais penetrou na "alta literatura", notadamente no *Planctus Naturae* de Alano de Lille, onde a senhora Natura se queixa (*SP* II, 436 e seg.) de que a humanidade comete "barbarismos" na união dos sexos, "metaplasmos" que pecam contra as regras de Vênus. O homem abandona a "ortografia" dessa deusa, degenerada em

1. Encontrado também na literatura oriental: "êle usava a preposição na construção direta e unia a oração coordenada com a partícula conjuntiva, mas o marido abandonou-a como a desinência nominal cai diante do genitivo". — *Mil e Uma Noites* de E. Littmann VI, 1928, 488. (971^a Noite.)

2. "A sombra do bosque seja a escola; o rosto da menina, o livro." (Trad. da Revisão.) P. Lehmann, *Parodistische Texte*, 1923, pág. 49, verso 37 e seg.

viciosa “anástrofe”.³ Seu êrro vai até à “tmesse”.⁴ Entre os que professam a “gramática” de Vênus, uns escolhem o sexo masculino, outros o feminino, e ainda outros, ambos. As metáforas gramaticais não servem nem à paródia, nem ao erotismo. Prestam-se antes a uma crítica cultural filosófica, que procura tornar atraente o seu objetivo sério, como seleta elegância da forma. No último quartel do século XII, essa maneira de expressão estêve muito em voga. As metáforas gramaticais juntam-se as da retórica. Um dos mestres da nova poética, Mateus de Vendôme, diz de um pai de coração duro, que deixa o filho sofrer penúria, que só *per antiphrasin*⁵ pode ser chamado pai (*SB München*, 1872, 618).⁶

Como muitos recursos semelhantes, essa curiosidade estilística foi adotada pelo maneirismo espanhol do século XVII. Gôngora faz de um rio um período retórico, em que as ilhas representam “enfolhados parênteses”.⁷ Em Gracián um terremoto é chamado *eclipse del alma*, *paréntesis de mi vida*.⁸ Lope também se vale dêste maneirismo. *Prólogo e epílogo* são, correntemente, personagens suas (*Neue Ak. Ausgabe*, XI, 455b e 467a). Um alcaide de aldeia assim se expressa eruditamente (*Ib.* XII, 91a):

*Pues como de esa suerte vives,
Sirves, pides por Dios, y, sin paráfrasis,
Andas hecho bribón por las tabernas?*

Um amante também demonstra boa educação escolar (*ib.* XII. 645b):

*Tirano amor, cuya opinión temática
Nos muestras bien la librería histórica;
Escura ciencia en lengua metafórica
De la esfinge de Tebas enigmática.
Dichoso el que se queda en tu gramática
Y no llega a tu lógica y retórica;*

*Pues el que sabe más de tu teórica
Menos lo muestra en tu experiencia práctica.
Pues igualas amor en tu matrícula
Los sabios y los bárbaros salvájicos,
El mar y el fuego, el hielo y la cantoula,
Yo seré Ulises a tus cantos mágicos,
Pues solo vemos en tua acción ridícula
Principios dulces para fines trágicos.*

3. Inversão da ordem natural das palavras: *litora circum* em vez de *circum litora* (Isidoro, *Et.* I, 37, 16).

4. Separação dos elementos de uma palavra *circum dea fudit amictum* (*En.* I, 412) em vez de *circumfudit* (Isidoro, *Et.* I, 37, 19).

5. O exemplo clássico dessa figura, que leva o eufemismo até a inversão da denominação original, é, entre os retóricos, o nome Eumênides (“as bem intencionadas”) dado às Fúrias pelos retóricos.

6. Outros exemplos: *epenthesis* e *syncope* numa bela moça (*SP*, I, 256 e seg.); *prolembis* (Válter de Châtillon; *Revue bénédictine*, 49, 1937, 144, 54); *parenthesis* (o mesmo, *Alexandreida*, I, 65); *hendiatyoin* (Anônimo em *Zs. f. rom. Phil.* 50, 80); *apostrophe* (Heinrich de Avranches, em *Forschungen z. dt. Geschichte*, 18, 1878, 73).

7. E. Joiner Gates, *The metaphors of Góngora*, 1933, 92.

8. *El Crítico*, ed. Romera-Navarro, I, 118.

Calderón aprecia essa maneira de expressão. Uma dama confessa a um cavaleiro ter sido observada, ao sair para vê-lo. Amor assim fez de um ativo um passivo e com isso pecou contra a gramática (Keil, I, 308a):

*Barbarismo de amor grande,
Salir a ver, y ser vista;
Pues, mal gramático, sabe
Persona hacer que padece
De la persona que hace.*

No diálogo dramático de Calderón ocorrem, em empregos semelhantes, outros termos retóricos, como *metáfora*, *hipérbole*, *prólogo*, *epílogo*, *ênfase*, etc.. Citarei somente mais um exemplo de prosopopéia. Deve descrever-se uma festa da corte em Madrid, mas o cronista desiste de sua missão (IV, 352a):

*... aunque más lo pretenda,
No es posible, sino es
Que la retórica quiera
En sus figuras prestarme
El uso de sus licencias,
Cometiendo una que llaman
Tropo de prosopopeya
Que es ...*

A palavra prosopopéia — originariamente figura de retórica — sofreu em espanhol interessante mudança de sentido: significa também *afectación de gravedad y pompa* (Dicionário da Academia). Nesse sentido emprega-a Cervantes no *Don Quijote*, (II c. 36), onde, um pouco mais adiante, o leitor depara a princesa Antonomásia⁹ (c. 38). Talvez se possa entrever nesses trechos um protesto contra o maneirismo contemporâneo.

9. Há antonomásia quando a um rico se chama *Creso*, a um protetor das artes, *Mecenas*.

GRACEJO E SERIEDADE NA LITERATURA MEDIEVAL

1. O FIM DA ANTIGUIDADE

Na epopéia homérica emparelham-se a baixeza e o heroísmo (Tersites e Aquiles). Nestor é tratado com suave humorismo. A surpresa de Ares e Afrodite por Hefesto é uma facécia de deuses. O cômico e o trágico fundem-se no estilo épico. “Só a tragédia tentou realizar, de maneira conseqüente, o ideal do *σπουδαῖον*, da seriedade plena e ininterrupta, como correspondia à religião apolínea, com exclusão do “mediocre” (*φαῦλον*) e assim se afastou conscientemente do *βίος* e das formas mistas primitivas” (Wilhelm Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, 2, 1934, 85); somente em Eurípedes atinge ocasionalmente o cômico. Platão e Aristóteles atêm-se à separação entre poesia séria e poesia ligeira (Schmid, I, 1, 1929, 12 A. 2). Todavia, desde o século III a.C. as conferências populares (diatribe) dos cínicos e estóicos desenvolvem o estilo misto do *σπουδογέλειον* (joco-sério), imitado por Horácio em suas sátiras (cp. *Sat.* I, 10, 11 e segs. e *Epi.* II, 2, 60). O gracejo serve aqui, como nos sermões cristãos do fim da Idade Média, para *ridendo dicere verum*. A entrada de elementos cômicos na prosa e na poesia foi facilitada pelo fato de, já no começo da época imperial de Roma, estarem extintas as comédias grega e romana. Só o *mimus* e o *pantomimus* têm vida efetiva na época imperial. A pantomima, isto é, a dança mímica com acompanhamento musical, geralmente sem palavras, era apreciada nos tempos clássicos entre os gregos. O mimo — primeiramente a representação realística de uma cena da vida popular e, mais tarde, desenvolvida numa farsa dramaticamente construída — teve a sua florescência no helenismo e podia ser dialógico ou monológico. Em Roma, desde Augusto, estiveram em voga ambos os gêneros. Conservaram-se, apesar dos numerosos ataques dos filósofos e, posteriormente, da Igreja, até ao fim da Antiguidade e mesmo depois. De feito, conforme Hermann Reich foi o primeiro a ver,¹ os mimos tão freqüentemente atestados da Idade Média são os sucessores dos mimos antigos. No fim da Antiguidade romana, o mimo e a pantomima tornaram-se gêneros de diversão, que pertencem ao mesmo programa das funções musicais e acrobáticas. Focalizemos alguns exemplos. O herói da *Historia Apollonii*

1. H. Reich, *Der Mimus*, 1903. — Segundo Christ-Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur*, II, 6, 1, 25, os *ioculatores* têm a sua origem nas formas posteriores das antigas associações de *technitas*.

(século III) mostra-se hábil em todas as artes. É excelente jogador de péla e tocador de alaúde. *Post hoc deponens lyram ingreditur in comico habitu et mirabili manu et saltu inauditas actiones expressit. Post hoc induit tragicum et nihilominus admirabiliter complacuit ita.*² Apresenta-se, pois, como pantomimeiro: primeiro, em traje de ator cômico e, depois, de tragico, representa por meio de gestos e saltos — logo, sem expressão falada. Encontra-se uma descrição do pantomimo no número 111 da *Anthologia Latina* (Buecheler-Riese). Seguem-se nessa coletânea poesias regularmente construídas sobre a arte do funâmbulo, do citaredo, da dança guerreira: evidentemente um quadro do repertório de variedades do fim da Antiguidade.

No panegírico de Claudiano a Mânlio Teodoro (311 e segs.) aparecem também em pé de igualdade o palhaço, o mimo, o ator cômico e o trágico, o músico e o acrobata.

A influência da retórica contribuiu também para confundir os limites entre a seriedade e o gracejo³. Na teoria retórica já os gregos conheciam a discussão “sobre o ridículo”.⁴ Na *Retórica a Herênio* (3, 13) define-se a *iocatio* como *oratio quae ex aliqua re risum pudentem et liberalem potest comparare*.⁵ Cícero trata do assunto em *De Oratore* (2, 59-71). Quintiliano versa a matéria com minudência. No uso diário (*in convictibus et cottidiano sermone*) permite *lasciva humilibus, hilaria omnibus*.⁶ Nisso o *vir bonus* naturalmente jamais comprometerá a sua dignidade.⁷ Como esta é um *topos* panegírico, juntamente com ela se glorifica o domínio do riso.⁸ Tornam-se normativas também, para a Idade Média, as opiniões de Plínio o Moço. Aconselha ao orador que se distraia, compondo pequenas poesias espirituosas: *hi lusus non minus interdum gloriam quam seria consequuntur*.⁹ Ele próprio seguiu esse conselho. Envia a um amigo os produtos de sua musa, alguns dos quais *petulantiora paulo*. Mas, acrescenta, desculpando-se, que os homens mais sérios e dignos em tal ocasião se abstiveram *non modo lascivia rerum, sed ne verbis quidem nudis*.¹⁰ E apresenta uma série desses *exempla maiorum*,¹¹ para

2. “Depois disso, depondo a lira, entrou em cena em trajes cômicos, e com as mãos e com saltos, executou ações inauditas. Depois vestiu trajes trágicos e, mesmo assim, agradou muito.” (Ring, pág. 18). (Trad. da Revisão.)

3. E. Kemmer, *Die polare Ausdruckweise in der griech. Literatur*, Würzburg, 1903, 185 e segs. trata de “gracejo e seriedade” como união de contrastes, como em “palavra e ato”, “velho e jovem”, etc.

4. Quintiliano, VI, 3, 22. — Sobre a teoria do gracejo segundo Aristóteles, Cícero e Quintiliano, cf. Ernst Walser, *Die Theorie des Witzes und der Novelle nach Jovianus Pontanus* (Strassburg, 1908), págs. 1-63. — E. Arndt, *De Ridiculi Doctrina Rhetorica*. Diss. Bonn, 1904.

5. “Discurso que pode extrair de qualquer coisa um riso pudico e jovial.” (T. da R.)

6. “Lascívia aos humildes, hilaridade a todos.” (T. da R.)

7. VI, 3, 28 e 35.

8. Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer* 2, 1885, 348.

9. “Tais folguedos às vezes alcançam a glória tão bem como obras sérias.” (T. da R.) (VII, 9, 10).

10. “Não somente da lascívia das coisas, mas nem sequer de palavras nuas.” (T. da R.) (IV, 14, 4).

11. “Exemplos dos antigos”, (T. da R.) termo técnico empregado aqui em sentido parodístico (V, 3, 3).

justificar a sua prática: *facio nonnumquam versiculos severos parvum, facio tamen, et comoedias audio, et specto mimos et lyricos lego et Sotadicos intellego; aliquando praeterea rideo, iocor, ludo, utque omnia innoxiae remissionis genera breviter amplectar, "homo sum".*¹² Essa atitude, em Plínio, é ao mesmo tempo um programa literário e um ideal de vida: *ut in vita sic in studiis pulcherrimum et humanissimum aestimo severitatem comitatemque miscere, ne illa in tristitiam, haec in petulantiam excedat. Qua ratione ductus graviora opera lusibus iocisque distinguo.*¹³

Na poesia romana, desde os tempos de Augusto, versa-se o tema "gracejo e seriedade". Já em Ovídio aprecia-se o contraste entre a musa séria e a alegre. O leviano Cupido retira-o da sublime poesia heróica (*Am.* I, 1). A Elegia, com um sorriso travesso, o faz infiel à tragédia (*Am.* III, 1). Ao lado da trágica Melpômene, no coro das musas, figura a cômica Talia. No tempo de Nero, o autor de *Laus Pisonis* informa-nos (v. 139 e segs.) que o homenageado dominava tanto o gracejo como a seriedade, o que também Tácito (*Anais*, 15, 48) salienta em Calpúrnio Piso. Em favor de sua preferência pela matéria cômica, podiam os poetas alegar que Virgílio (*Culex*) e Homero (*Batracomimaquia*, *Margites*) escreveram epopéias cômicas. Estácio responde (prefácio a *Selvas*, IV) à pergunta sobre se é permitida a poesia jocosa, lembrando que até os jogos da péla e da esgrima têm espectadores. Em outra passagem refere-se aos exemplos de Virgílio e de Homero: *sed et Culicem legimus et Batrachomachiam etiam agnoscimus. nec quisquam est inlustrum poetarum qui non aliquid operibus suis stilo remissione praeluserit.*¹⁴ Em época muito posterior, Fulgêncio cita de um fôlego:

*Quod cecinit pastorali
Maro silva Mantuae,
Quod Maeonius ranarum
Cachinavit proelio.*¹⁵

A união de gracejo e seriedade não é, porém, apenas uma elegância retórica e um jogo poético, mas, como já vimos em Plínio, um ideal de vida e, portanto, um *topos* panegírico. Élio Esparciano (*Vita Hadriani*, 14, 11) caracteriza Adriano assim: *idem severus comis, gravis lascivus, cunctator festinans, tenax liberalis, simulator simplex, saevus*

12. "Faço às vezes, também, versinhos severos, embora poucos e ouço comédias, e vou ver os comediantes e leio os líricos e entendo os sotádicos (= versos escritos no metro de Sotades); além disso, às vezes rio, divirto-me, brinco e, para resumir brevemente todos os gêneros de folguedos inócuos, "sou homem". (T. da R.)

13. Como na vida, assim nos estudos julgo muito belo e humano misturar a severidade e a afabilidade, para que aquela não degenerar em tristeza, esta em insolência. Levado por essa consideração, distingo as obras de certa gravidade dos jogos e brincueiros." (T. da R.) (VIII, 21, 1).

14. "Mas lemos também o *Mosquito* e admitimos mesmo a *Guerra das Rãs*, nem há entre os poetas ilustres quem não tenha preludiado as suas obras em estilo algo negligente." (T. da R.) (*Carta a Stella*, prefácio a *Selvas*, I.)

15. "O que Marão cantou do bosque de pastores de Mântua, o que disse Homero, às gargalhadas, do combate das rãs". (T. da R.) (Ed. Helm, 7, 25 e segs.).

clemens, et semper in omnibus varius.¹⁶ O filósofo e depois bispo Sínésio de Cirene (cerca de 400) divide a sua existência entre a seriedade e o gozo (*σπουδή* e *ἡδονή*) e compraz-se em poder relatar a aventura de uma viagem “que a divindade ordenou harmonicamente, constituída de cômico e trágico” (*Cartas*, 1 e 4). No fim da Antiguidade latina, o ensino escolar da retórica e da poesia despertou interesse cada vez maior pelos jogos de palavras, métricos e poéticos, que de tempos a tempos excedem os limites da decência. Um Ausônio, mestre de retórica, educador de príncipes, cristão apenas de nome, distingue-se nesse gênero de coisas e, por isso, empenha-se em justificá-las. *Laetis seria miscere*, mas sem prejuízo da *regula morum* — é o seu programa (*Commendatio codicis*, Peiper, 320). Diz, em outros termos:

*Sunt etiam musis sua ludicra: mixta camenis
Otia sunt ...*¹⁷

Ele denomina essa maneira de *mysteria frivola* (Peiper, 247, 67); de *satirica et ridicula concinnatio* (ib. 250, 8); *venustula magis quam forticula* (260, 13); de *frivola gerris Siculis vaniora* (197, 12).¹⁸ Emprega para isso o termo *ridicula* (159, V, 5), que na Idade Média significará “farsa”. Numa forma de mescla de idiomas, que Horácio censura em seu tempo¹⁹ (*Sat.* 1, 10, 20 e segs.), reza o programa (233, 21 e segs.):

*κεῖνος ἔμοι παντων μῆτοχος qui seria nostra,
Qui ioca παντοδαπῇ novit tractare παλαίστρῃ*.²⁰

O seu amigo Símaco louva a *oblita Tulliano melle festivitas*²¹ (220, 3) de Ausônio.

A mistura de gracejo e seriedade, que se encontra em alguns bustos do fim da Antiguidade, é, porém, em Ausônio não somente ideal estilístico como esquema de louvor:

*Ambo pii vultu similes, ioca seria mixta*²² (34, VIII, 11).

Por vezes falta o termo *seria*;

16. “Ao mesmo tempo, severo e afável, recatado e lascivo, vagaroso e precipitado, avaro e liberal, fingido e sincero, cruel e clemente, e sempre inconstante em todas as coisas.” (T. da R.)

17. “As Musas também têm seus folguedos; seus lazeres são misturados.” (T. da R.) (Peiper, 261, 1).

18. “Mistérios frívolos”; “harmonia satírica e ridícula”;... “coisinhas mais bonitas do que fortes”;... “frivolidades mais vãs do que os escudos de vime sicilianos”. (T. da R.)

19. W. Heraeus, *Fleine Schriften*, 1937, 244 e segs.

20. “De todos é meu companheiro aquele que sabe tratar em palestra variada de nossos trabalhos sérios assim como dos jocosos.” (T. da R.)

21. “A alegria coberta de mel tuliano.” (T. da R.)

22. “Ambos piedosos, semelhantes de rosto, misturando gracejo e seriedade.” (T. da R.)

*Qui ioca laetitiamque colis, qui tristia damnas*²³ (41, XVIII, 1).

*Facete, comis, animo iuvenali senex*²⁴ (63, XV, 1).

Pertencem aos *ioci* de Ausônio não somente os requintes lingüísticos como também invenções relativas ao conteúdo. Assim é que ele quer despertar o seu criado em metro lémbico mas, como ele não acorda, passa em seguida ao iambo (6, 21 e segs.). Uma chocarrice mímica é o *Ludus septem sapientum* — uma farsa escolar do fim da Antiguidade. Mas o cúmulo do cômico é o *Cento nuptialis*, divertimento de filólogo com a obscenidade característica desse gênero, que voltaremos a encontrar no humanismo italiano. Por ordem do imperador Valentiniano, Ausônio compôs um epitalâmio com versos de Virgílio: *opusculum de inconnexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum*²⁵ (207, 27 e segs.). Com afetado pudor diz ele: *ut bis erubescamus, qui et Virgilium faciamus impudentem*²⁶ (215, 6). Pode compreender-se que Paulino de Nola, que levava o cristianismo a sério, apesar de sua veneração pelo seu mestre Ausônio, se afaste do modo como ele via o cômico (304, 260):

*Multa iocis pateant; liceat quoque ludere fictis.
Sed ...*²⁷

Mas, para o fim da Antiguidade pagã, o programa *ioca seriis miscere* permanece uma convenção válida. Dá uma mescla do estilo jocosério específica do fim da Antiguidade, que pode ir até ao burlesco. Rútílio Namaciano (1, 28 e segs.) traz um intermédio cômico. As *Nuptiae* de Marciano Capela são feitas nesse estilo misto, do mesmo modo que o alegorismo virgiliano de Fulgêncio. Sidônio tem muita coisa semelhante.

2. A IGREJA E O RISO

Não foi uma só a posição da Igreja em face do riso e do humor. Dos testemunhos que me foram acessíveis, resulta uma variedade de atitudes, que oferece atraentes quadros de história cultural. Uma palavra do apóstolo proibiu aos cristãos *stultiloquium* e *scurrilitas* (Ef. 5, 4). Já em Clemente de Alexandria (*Paidagogos*, II, 45 e segs.) se encontram extensas discussões sobre o riso. Ensina João Crisóstomo († 407) (Migne, *PL.* 57. 69) que Cristo jamais riu (cp. Egbert, *Fecunda Ratis*, ed. Voigt, pág. 155). O antigo ideal da dignidade foi aceito pelo primitivo monaquismo cristão. Falando de Antão, informa Atanásio que não era melancólico, nem turbulento em sua alegria, nem tinha de lutar com o riso (cap. 14). Sulpício Severo (ed. Halm, 136, 22) diz de S. Martinho:

23. "Tu que cultivas os gracejos e a alegria, tu que condenas a tristeza." (T. da R.)

24. "Velho, cheio de bom humor, afável, de espírito juvenil." (T. da R.)

25. "Opúsculo contínuo, de coisas incoerentes; uno, de partes diversas; recreativo, feito de coisas sérias; nosso, feito de coisas alheias." (T. da R.)

26. "Para nos envergonharmos duas vezes, nós que tornamos impudente até a Virgílio." (T. da R.)

27. "Muitas (obras) serão acessíveis ao gracejo; será permitido brincar de mentira também; mas..." (T. da R.)

*nemo umquam illum vidit iratum, nemo commotum, nemo maerentem, nemo ridentem.*²⁸ O santo sírio Efrém († 373, *doctor ecclesiae* desde 1920) compôs uma parênese contra o riso dos monges.²⁹ Manifestações semelhantes encontram-se também em Basílio e Cassiano.³⁰ Finalmente, ordenou S. Bento aos seus monges: *verba vana aut risu apta non loqui; risum multum aut excussum non amare.*³¹ Nisso podia apoiar-se na palavra das Escrituras: *stultus (Vulg. fatuus) in risu exaltat vocem suam.*³² Na verdade omitiu a continuação da sentença: *vir autem sapiens vix tacite ridebit.*³³ Todavia a formulação *risum multum et excussum* permitia tacitamente um riso moderado. Assim, o discurso de S. Antão, segundo Atanásio (cap. 37), era “condimentado com divino gracejo” como aliás Paulo recomendara aos colossenses (4, 6): *sermo vester semper in gratia sale sit conditus.*³⁴ Sulpício Severo (*Halm*, 191, 28 e segs.) reproduz alguns gracejos espirituais (*spiritualiter salsa*) de S. Martinho.

As instruções de S. Bento ficaram como norma oficial. Tornamos a encontrá-las no “ritmo” (merovíngio ou carolíngio?) *De habitu et conversatione monachorum*:

14 *Obscena verba, turpia
Et risum que moventia
Tantum vitemus plurimum,
Velut venenum aspidum.*³⁵

Para glorificar um bispo, diz-se:

*Non umquam gaudens vacuum crispere cachinnum
Effugiebat ovans semper ubique leves.*³⁶

O intenso movimento intelectual do século XII suscitou nova discussão sobre a admissibilidade do riso. Ensina Hugo de S. Vítor que *quia aliquando plus delectare solent seriis admixta ludicra.*³⁷ Deve um cristão de bem comprazer-se com pilhérias? É este tema que Hildeberto discute em doze dísticos, dos quais cito um:

*Admittenda tibi ioca sunt post seria quaedam.
Sed tamen et dignis ipsa gerenda modis.*³⁸

28. “Jamais alguém o viu irado, nem comovido, nem triste, nem risonho.” (T. da R.)

29. Ver Heffening em *Oriens christianus*, 1927, 94 e seg.

30. Exemplificadas na *Regra de São Bento*, ed. Butler.

31. “Não falar palavras frívolas ou aptas a excitar o riso; não amar o riso demorado ou forte.” (T. da R.) Cap. IV da *Regra*. Cf. também o cap. VI.

32. “O estúpido levanta a voz ao rir.” (T. da R.) (*Eccl.* 21, 23).

33. “Mas o homem sábio rirá quase silenciosamente.” (T. da R.)

34. “Seja a vossa palavra sempre temperada com o sal da graça.” (T. da R.)

35. “As palavras obscenas, torpes ou que provocam o riso, evitemo-las o mais possível, como ao veneno das cobras.” (T. da R.)

36. O dístico, separado do contexto, presta-se pouco à tradução. Sentido aproximativo: “Nunca soltou risos frívolos, sempre e em toda parte fugia aos levianos.” (N. e T. da R.)

37. “Algumas vezes as brincadeiras costumam agradar mais, misturadas às coisas sérias.” (T. da R.) Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, pág. 27.

38. “Depois dos assuntos sérios, deverás admitir algumas pilhérias; mesmo estas, porém, deverão ser feitas de maneira condigna.” (T. da R.) *PL*, 171, 1060 C.

Radulfo Tortário estende-se minuciosamente sobre o tema (322, 70 e segs.).³⁹ João de Salisbury concede também uma *modesta hilaritas* de tempos em tempos. Contanto que tudo se passe com decência, pode o sábio assistir a representações divertidas: *nec apologos refugit aut narrationes aut quaecumque spectacula*.⁴⁰ Surge uma questão de princípio. Pertence o riso à essência do homem?⁴¹ Mas desta participa também o Homem-Deus. Terá ele rido alguma vez?⁴² Haverá uma específica alegria santa? São perguntas apresentadas pelo seco compilador Pedro Cantor em seu *Verbum Abbreviatum* (Paris, depois de 1178: *Sectemur ergo mentis hilaritatem, sic ut non comitetur lascivia: "Jucundemur secundum faciem sanctorum, habentes facies euntium" in Jerusalem. Sed num quid potuit Deus bene risisse? Videtur quidem quod habita causa interiore laetitia bona, quod eam exterius in opere ridendi monstrare possit, maxime cum omnes defectus nostros praeterquam culpae assumpserit; etiam cum risibile, vel risibilitas, proprium sit hominis a natura datum. Quomodo eo uti non potuit? Forte potuit, sed non legitur eo usus fuisse*).⁴³ A questão de saber até que ponto os clérigos devem agradecer preocupou Válder de Châtillon, erudito e poeta dos mais importantes do século XII:

*Nostri moris esse solet
Quando festum turbas olet,
Loqui lingua clerici,
Ne, si forte quid dicamus,
Unde risum moveamus,
Cachinnentur laici.*

*In conventu laicorum
Reor esse non decorum
Proferre ridicula,
Ne sermone retundamus
Aut exemplo pervertamus
Mentes sine macula.*

*Pauca tamen plena iocis
Ordinata suis locis
Placet interserere,
Ne, dum semper latinamur,
Ab indoctis videamur
Arroganter agere."*

39. Edição Schullian-Ogle.

40. "Não evita os apólogos, nem as narrativas ou quaisquer espetáculos." (T. da R.)

41. Segundo Aristóteles, o riso distingue o homem do animal.

42. Cf. João de Salisbury, *Polioraticus* (Webb, I, 305, 8 e segs.), onde se alude à carta apócrifa de Léntulo, portanto mais velha do que se admite.

43. "Procuremos, pois, a alegria do espírito, mas de tal forma que a lascívia não a acompanhe: "Divirtamo-nos conforme o exemplo dos santos, tendo o aspecto dos que vão" (Judith, XVI) a Jerusalém. Mas será que Deus pode ter rido de verdade? Parece que, havendo uma causa íntima, (existia nele) uma alegria boa, que pôde externar no ato do riso, sobretudo por ter assumido todos os nossos defeitos, exceto a culpa; tanto mais que o risível ou a risibilidade é uma característica do homem, dada pela Natureza. Como, então, não poderia servir-se dele? Terá, talvez, podido, mas não se lê que dele se tenha servido." (T. da R.)

44. "Costuma ser nosso hábito, quando muitos aparecem na festa, falar em língua de clérigo (= em latim), para que os leigos não soltem gargalhadas, se nos escapa uma palavra mais forte, capaz de excitar o riso.

Ainda durante a Contra-reforma, discutiu-se se um cristão piedoso devia rir. O jansenismo e o *Malheur à vous qui riez* de Rancé caracterizaram um rigorismo moral que, no juízo dos atuais historiadores católicos, parece em extremo censurável. Por sua vez, Henri Bremond⁴⁵ celebra como *le saint patron des humoristes* a São Filipe Néri, cuja leitura predileta era um livro de facécias.⁴⁶ Eis a máxima do santo: *Lo spirito allegro acquista più facilmente la perfezione cristiana che non lo spirito malinconico.*

3. GRACEJO E SERIEDADE NO ELOGIO DO SOBERANO

Vemos que a orientação teórica da Igreja deixa abertas todas as atitudes desde o repúdio rigorista até à benevolente tolerância do riso. À moral leiga devia corresponder a recomendação dos *Dicta Catonis*:

*Interpone tuis interdum gaudia curis,*⁴⁷

invocada, mais tarde, por trocistas como o Arcipreste de Hita e Rabelais. Do *vir discretus* em geral se diz que *urbanus iocos miscet seriis*,⁴⁸ numa continuação do antigo ideal da personalidade como se nos depara no retrato de Adriano, e que reaparece como *topos* panegírico, na poesia cortesã carolíngia. Assim, Teodulfo, no começo de sua poesia a Carlos Magno, cujo séquito é caracterizado humoristicamente, observa:

*Ludicris haec (laus) mixta iocis per ludicra currat,
Saepeque tangatur qualibet illa manu,
Laude iocoque simul hunc illita carta revisat,
Quem tribuente celer ipse videbo deo.*⁴⁹

Da mesma forma nota o poeta Saxo acerca de Carlos Magno:

Numa reunião de leigos, não me parece conveniente proferir palavras ridículas, para não enfraquecermos pelo discurso nem pervertermos pelo exemplo espíritos sem mancha.

Poder-se-ão intercalar uns poucos gracejos no momento oportuno, a fim de que os ignorantes não nos acusem de ignorância por falarmos sempre em latim." (T. da R.) (*Moralisch-sat. Gedichte*, ed. Strecker, pág. 14.)

45. *Divertissement devant l'arche* (1930), 85, e segs.

46. Sobre o riso no monaquismo antigo cf. ainda Steidle no *Bened. Monatsschrift*, 20 (1938). Gracejos monacais inconvenientes *apud*. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, 1906, 66; H. Lietzmann, *Byzantinische Legenden*, 1911, 61; Wendland, in *Neue Jbb.* 1916, 234. — Giraldo Cambrense (Brewer, II, 176) menciona a opinião rigorista de São Bernardo. — Opiniões conciliantes em Pierre de Poitiers e em Pedro o Venerável (*PL*, 189, 51 B e 354 C.). — Crítica indulgente do *mendacium iocosum* na escolástica primitiva: *Theol.-prakt. Quartalsschrift*, 93 (1940), 128.

47. "Entremeia, de vez em quando, alegrias a teus cuidados." (T. da R.) (3, 6)

48. "De modos urbanos, mistura os gracejos à seriedade." (T. da R.) J. Werner, *Beiträge zur Kunde der lat. Literatur des Mittelalters*,² (1905), n° 236, v. 7.

49. "Corra agora esse elogio jocosamente, misturado a gracejos divertidos, e seja tocado frequentemente por qualquer mão; e o papel, coberto ao mesmo tempo de elogio e gracejo, possa voltar à presença daquele a quem eu mesmo verei dentro em pouco, se Deus quiser." (T. da R.) (*Poetae*, I, 483, 9 e segs.)

261 *Non umquam nimium lactus, non valde remissus,
Non multum tristis atque severus erat.*⁵⁰

Depois, esse *topos* passa, também, a ser empregado no tocante a príncipes da Igreja. Ao formular a lamentação fúnebre sobre o arcebispo Eriberto de Colônia († 1021) como *propositio*:

*Fibris cordis
Cautè tentis
Melos concinamus,
Partim tristes,
Partim letas
Causas proclamantes
De pastore pio
Ac patrono Heriberto,*⁵¹

devia o poeta estar reproduzindo, sem perceber, fossilizada fórmula escolar, inteiramente despropositada, pois, logo a seguir, assim nos caracteriza Eriberto:

*Severitatem
Facie tristem
Monstrans
Letum toto
Corde sprevit
Mundum.*⁵²

Manteve-se na teoria da literatura o binômio *ludicra* — *seria* do fim da Antiguidade, reaparecendo em Teodulfo, na passagem supracitada.

Poder-se-ia comprovar largamente seu uso na poesia latina do século XII. Limite-me aqui a dois exemplos. O primeiro é tirado do panegírico ao bispo de Ratisbona, de um poeta desconhecido, (publicado por Wattenbach em *Neues Archiv*, 2, 387). O autor adotou o contraste de *seria* e *ludicra* evidentemente como fórmula estereotipada, empregando-o, porém, inãbilmente. As *seria* compreendem notadamente todas as graças divinas outorgadas ao bispo. Em seguida lê-se:

28 *Attamen ut quedam paulisper ludicra dedam,
Preter dona dei sunt hic lucra materiei.
Vomeri vel cultro non illa quis eruet ultro,
Sed studio mentis, quod non est insipientis,
Tantam quero viam causasque per astronomiam;
Sed vereor multum, ne trufas sit dare stultum
Istius artis opus Chaldea sacerque Canopus
Et primum Siria dedit ... (segue o horóscopo).*⁵³

50. "Nunca excessivamente alegre, nem muito folgazão, nem tampouco muito triste e severo." (T. da R.) (*Poetae*, IV, 61).

51. "Estendendo cautelosamente as fibras do coração, entoemos o poema, e contemos casos ora tristes ora alegres do piedoso pastor e nosso patrono Eriberto." (T. da R.) (*Carm. Cant.* Strecker, pág. 23.)

52. "Mostrando um aspecto grave, desprezou de todo o coração as alegrias do mundo." (T. da R.) (estr. 4°)

53. "Mas, para dar afinal algumas palavras jocosas, além dos presentes de Deus, aqui estão os lucros da matéria; não aqueles que se possam escavar com o arado

Em compensação encontramos uma explicação moral-estética cheia de espírito na poesia de Marbod, inspirada na sabedoria da velhice, *De apto genere scribendi*, que, pela forma e pelo fundo, merecia ser incluída num florilégio. Eis alguns de seus versos (PL. 171, 1693 B):

*Ergo propositum mihi sit, neque ludicra quaedam
Scribere, nec verbis aures mulcere canoris;
Non quod inornate describere seria laudem;
Sed ne, quod prius est, neglecto pondere rerum,
Dulcisonos numeros concinnaque verba sequamur.*

.....
*Nec tantum omnino me poenitet illa secutum,
In quibus, exercens animum, sudare solebam,
Nam gravior iuveni labor aptior esse videtur,
Et citus a gravibus fit transitus ad leviora.
Praeterea iuvenem cantare iocosa decebat;
Quod manifesta seni ratio docet esse negatum,
Cuius morali condiri verba sapore
Convenit, et vitiis obsistere fronte severa."*

Resulta do exposto até agora que a oposição "gracejo e seriedade", desde o fim da Antiguidade, constitui um esquema conceitual e formal, que aparece na teoria retórica, na poesia, na poética, como no ideal de vida fixado pelo estilo panegírico (comparável nisso ao *topos* do *puer senex*). Mas, partindo dessa observação, podemos dar mais um passo à frente. Os testemunhos até aqui discutidos nos autorizam a supor que a mescla de gracejo e seriedade pertencia às normas de estilo familiares e conhecidas do poeta medieval, mesmo quando talvez não as encontrasse expressamente formuladas em parte alguma. Onde poderíamos interpretar o fenômeno como nova confirmação da tese de que a Idade Média gostava do cruzamento e mistura dos gêneros de estilo em qualquer forma. Com efeito, na Idade Média encontramos *ludicra* em setores e gêneros que, para o nosso sentimento moderno, educado na estética classicista, excluem totalmente essa mistura. Isto se aplica também à literatura eclesiástica; mas aqui precisamos fazer uma sondagem mais profunda.

ou com a relha, mas os acessíveis ao esforço de um espírito sábio. Procuo as causas de carreira tão altas nos astros, mas temo bastante dar alimento tolamente à zombaria (?). Foram a Caldéia, a sagrada cidade de Canopo e a Síria que deram os rudimentos dessa arte..." (T. da R.)

54. "Assim, pois, meu objetivo não deverá consistir em escrever gracejos, nem acariciar os ouvidos com palavras sonoras. Não que louve os que descrevem coisas sérias de maneira desornada, mas para que não nos deixemos levar pelos ritmos harmoniosos e a sonoridade das palavras, desprezando o mérito do assunto, que mais importa.

.....
Não me arrependo, todavia, de ter-me dedicado a ocupação em que costumava, com muito suor, exercitar o espírito, pois ao jovem o trabalho mais árduo parecia mais apropriado, e logo se realiza a passagem das coisas sérias a leves. De mais a mais, a um rapaz convinha escrever poesias jocosas, que o bom senso proíbe ao velho, a quem cabe condimentar com sabor moral as palavras e opor uma frente severa aos vícios." (T. da R.)

4. CÔMICO HAGIOGRÁFICO⁵⁵

A poesia eclesiástica da Idade Média é a continuação da poesia cristã antiga. Esta, porém, de modo algum é homogênea, antes apresenta diversas correntes, que fluem em leitos separados, uma ao lado da outra. Para compreendê-las, não basta discutir os poetas cristãos em sequência cronológica; é preciso, antes, dividi-los pelos diferentes gêneros que se desenvolveram desde o século IV no sistema literário do império cristão. Temos primeiramente a poesia dos hinos, nascida do culto e a ele ligada. Ao lado dela desenvolve-se a épica bíblica do cristianismo antigo, produto artificial de literatos, que deve a sua origem ao esforço de adotar a forma da épica pagã e de preenchê-la com matéria de história sagrada. Nada tem a ver com o culto e mais se aproxima da escola do que da Igreja e das forças impulsivas da piedade popular. Estas se alimentam em duas fontes: o culto dos mártires e o dos santos. A primeira encontra a sua expressão literária na *passio*, a segunda na *vita* dos santos. Entrecruzam-se: por exemplo, quando, posteriormente, a *passio* é completada por uma narrativa sobre os antecedentes do mártir (*ῥίος καὶ μὲρτύριον*). *Passio* e *vita* podem também revestir a forma do panegírico. As características de tais formas de literatura foram esclarecidas pelas pesquisas do erudito bolandista Hippolyte Delehaye.⁵⁶ O gênero da *passio* apresenta duas espécies inteiramente diferentes: de um lado, os autênticos atos dos mártires do tempo das perseguições aos cristãos (*passions historiques*), de outro, os produtos literários da época posterior, notadamente a partir do século IV, quando da oficialização da Igreja. Nesse tempo, o martírio não é mais coisa presente; para os contemporâneos de Teodósio as perseguições dioclecianas representam um passado distante. O culto dos mártires alcança, então, plena florescência e produz um sem-número de narrativas da paixão, sempre marcadas por um caráter convencional e legendário; são as que Delehaye denomina *passions artificielles* ou *passions épiques*. Tornou-se, pois, significativo para a história da literatura que o poeta espanhol Prudêncio (cêrca do ano 400) tenha apresentado em seu *Peristephanon* essas paixões épicas sob forma de poesia artística latina: *qu' avant la fin du 4.^e siècle, il existât un bon nombre de passions du modèle épique, on peut l' affirmer avec assurance après la lecture de Prudence, des pères Cappadociens, de St. Jean Chrysostome et d'autres auteurs. Quelques hymnes du Peristephanon sont la traduction poétique de textes de cet ordre. Les poèmes de S. Vincent, de Sainte Eulalie, de S. Laurent ne laissent aucun doute à cet égard.* A poesia martirológica de Prudêncio merece atenta consideração, precisamente do nosso ponto de vista, pois oferece um exemplo de humor grotesco dentro de um gênero de poesia sacra. O poeta faz Lourenço, martirizado na grelha ardente, dizer ao verdugo:

55. Cf. Weinreich, *Antike Heilungswunder* (Byz.-neugr. Jbb. 14, 1937/8, 157); H. Günter, *Legendenstudien*, 1906; L. Zoepf, *Das Heiligenleben im 10. Jh.*, 1908, 236. — Nas vidas de santos já se encontra o "cômico do confessorário": Marie de France, *Espurgatoire* (Warnke) 18 b.

56. Cf. especialmente *Les passions des Martyrs et les genres littéraires*, 1921.

*Converte partem corporis
Satis crematam iugiter
Et fac periculum, quid tuus
Vulcanus ardens egerit.
Praefectus inverti iubet.
Tunc ille: coctum est, devora:
Et experimentum cape,
Sit crudum an assum suavius.⁵⁷*

Causa espécie encontremos tais exemplos num poeta tão sério e tão empolgado pelo seu tema. Ramón Menéndez Pidal refere-se naturalmente a essas duas estrofes como testemunho da peculiaridade espanhola de Prudêncio e nelas apóia a sua *teoria del provincialismo*, isto é, a tese da continuidade do carácter espanhol através de dois milênios (*Introducción a la Historia de la España Romana*, 1935, pág. XXIX): *poesia que acierta a no excluir las complejas discordancias vitales, acogidas también siglos después por nuestro teatro: el humorismo atroz de Lorenzo en el suplicio, junto a la plegaría de histórica sublimidad; el infantil descomedimiento de Eulalia, mezclado al fuerte y magnífico heroísmo, como la restallante llama concurre con la lenta nieve para velar los miembros de la atormentada virgen emeritense; en todo muestra Prudencio una fantasía vigorosa, pero sobria, que no quiere dejar demasiado atrás la realidad de las cosas: muy respetuosa idealizadora de la verdad histórica, como después será el arte del juglar del Cid, el del cantor de Millán y el de sus continuadores. Así colocó Prudencio en los cimientos de la nueva poesía cristiana, como piedra fundamental, características muy peculiares hispanas, disonantes a veces para la psicología de otros pueblos y a veces embarazo de timoratos comentadores*. No que concerne ao hino de Prudêncio a Laurêncio, as estrofes citadas, a que se refere a interpretação de Menéndez Pidal, não constituem, como se poderia crer, uma criação do poeta espanhol. Sabe-o o célebre pesquisador, naturalmente, embora não o diga ao leitor. Prudêncio apenas reduziu a versos as palavras do mártir (*assum est, versa et manduca*)⁵⁸ reproduzidas no *De officiis* de Ambrósio 1, 41 e também encontradas num sermão atribuído a Agostinho, em Máximo de Turim, em Pedro Crisólogo, na *Passio s. Laurentii*, num hino ambrosiano e no *Breviário Romano*. No pseudo-Agostinho lemos: *Versate me; rex, manduca, iam coctus est.*⁵⁹ Resulta das pesquisas de P. Franchi de Cavalieri,⁶⁰ que estou seguindo aqui, que a narrativa de S. Ambrósio é a fonte de todos os autores citados; além disso, que martirológios gregos de tempos mais antigos oferecem notícias de sarcasmos análogos em outros mártires. O *humorismo atroz* de Prudêncio foi tomado literalmente à tradição romana. Pertence ao tesouro ecumênico de motivos da *passio* cristã antiga. Surpre-

57. "Vira esta parte do meu corpo já bastante queimado e verifica o efeito do teu fogo ardente. O prefeito manda virar. Então ele diz: Está cozido, devora-o e experimenta se o preferes cru ou assado." (T. da R.)

58. "Está assado, vira-o e come-o." (T. da R.)

59. "Virai-me; rei, come, já está cozido." (T. da R.)

60. Em *Studi e Testi pubblicati per cura degli scrittori della Biblioteca Vaticana*, vol. 27 (1915), 63 e segs.

endente analogia oferece a *passio* de S. Maura, analisada por Delehay: *plongée dans une chaudière d'eau bouillante, elle plaisante le gouverneur, qui lui fait prendre, dit-elle, un bain malheureusement un peu froid. Le gouverneur veut s'assurer par lui même de la température de l'eau, et apprend à ses dépens que les ordres ont été bien exécutés.*⁶¹ E quanto à poesia sobre Eulália? Pertence ao gênero misto acima mencionado, que reúne *vita* e *passio*. Nesse gênero representa o βλος πρὸ μαρτυρίου um complemento comparável ao gênero das *chansons de geste*, que celebram a infância de famosos heróis de epopéia (*Enfance Guillaume*, etc.) *Tout ce qui s'est produit dans ce genre, diz Delehay, est nécessairement de la fantaisie.*⁶² Sobre a infância de Eulália, martirizada aos treze anos de idade, Prudêncio evidentemente não possuía um testemunho histórico, pois, em lugar disso, emprega *topoi* hagiográficos, comprováveis centenas de vezes. Quando diz de Eulália:

23 *Ore severa, modesta gradu,
Moribus et nimium teneris
Canitiem meditata senum.*⁶³

temos o *topos* do *puer senex*. O conselho do juiz (101 e segs.) corresponde a outro *topos*: *Ayez pitié de votre jeunesse* (Delehay, 254). Podem enumerar-se outros exemplos. Quando Menéndez Pidal considera *el infantil descomedimiento de Eulalia* como especialmente característico do hispanismo de Prudêncio, tem por certo diante dos olhos os versos 126 e seguintes:

*Martyr ad ista nihil, sed enim
Infremit inque tyranni oculos
Sputa iacit ...*⁶⁴

Não sei — nem deve interessar muito — se pode encontrar-se em outro trecho o cuspir como sinal de desdém e provocação. Adapta-se, porém, a uma situação típica da literatura “artificial” da paixão: *on prête au martyr un langage qui convient bien mal au rôle de victime résignée. Il traite le juge de fou et d'insensé, de buveur de sang, plus cruel que toutes les bêtes sauvages.* Quando um mártir grego trata o juiz de “cão”, pode-se também falar em *descomedimiento*, e os *sputa* de Eulália devem enquadrar-se no que Delehay denomina *ce genre d'amenités* (o.c. 256 e segs.). Das quatorze peças do *Peristephanon* estudamos apenas duas, mas essa análise parcial bastava para convencer-nos de que a poesia martirológica de Prudêncio, precisamente nas passagens em que Menéndez Pidal pretendia ver típicos caracteres espanhóis, li-

61. Delehay, o.c., pág. 289.

62. *Ibidem*, pág. 231.

63. “Severa de rosto, modesta no andar, e em seus costumes excessivamente ternos, refletindo a canície dos velhos.” (T. da R.)

64. “A mártir nada responde a isso, enfurece-se e cospe nos olhos do tirano.” (T. da R.)

ga-se estreitamente às tradições eclesiásticas, que não têm raízes espanholas: nem as representadas por Ambrósio, nem as das anônimas *passions artificielles*. Mas, de onde procedem as últimas? Não de Roma, porém da Ásia Menor e do Egito (Delehaye, *o.c.*, 313 e seguinte). No *Peristephanon* recebemos, pois, um reflexo ibero-latino do *Oriens christianus*, como geralmente a literatura hagiográfica do Ocidente sempre recebeu subsídios do Oriente grego; que se pense na vida de Santa Mama de Walaffrid Strabo, na lenda de Aleixo, no culto de Nicolau. Mas, como se sabe, o Oriente cristão desempenha um grande papel na poesia dramática do *siglo de oro* e, nesse sentido, pode-se decerto falar em continuidade espanhola.⁶⁵

Como na *passio*, encontra-se também o cômico nas hagiografias. Uma das mais antigas e célebres do Ocidente latino, a *Vida de Martinho*, em prosa, de Sulpício Severo (composta em volta de 400) e os escritos martinianos do mesmo autor, que a completam, apresentam laivos de cômico. O santo vê chegar um cortejo de pagãos e os interpela. Eles pasmam. Quando, com extremo esforço, procuram avançar, põem-se a rodopiar — *ridiculam in vertiginem rotabantur*. Milagre semelhante acontece, quando um pagão quer matar o santo, e puxa da espada. Martinho oferece-lhe as costas, ficando o braço com a espada, levantado, imóvel. Sulpício Severo não ressalta o cômico dessa situação (Halm, 125, 1 e segs.), mas o faz Paulino de Périgueux em sua paráfrase métrica da *Vida de S. Martinho* (2, 451). Este foi muito atormentado pelo diabo, que se apresentava ora como Mercúrio, ora como Júpiter: *Mercurium maxime patiebatur infestum. Jovem brutum atque hebetem dicebat*.⁶⁶ Paulino de Périgueux suprimiu essas notas cômicas (3, 204 e segs.), ao passo que Fortunato, que refêz a obra, posteriormente, as conservou. São exemplos típicos. Os pagãos, o diabo e os homens podem comportar-se como quiserem: como insensatos, são afugentados, desmascarados e logrados pelos santos. Daremos aqui apenas algumas citações das hagiografias metrificadas dos tempos carolíngios. Einardo descreve-nos como o exorcista Pedro, sorrindo, oferece uma prova de força ao seu carcereiro (*Poetae*, III, 481, 229 e segs.) e como este sai logrado. O desmascaramento de um ladrão de cavalo empresta uma nota alegre à *Vida de Germano* por Héric (*Poetae*, III, 481, 229), onde ressoam comicamente as queixas do diabo, cuja esfera de ação é cada vez mais estreitada pelo santo (*Poetae*, III, 496, 191 e segs.). Por vezes, o próprio poeta escar-

65. Menéndez Pidal assim externou sua opinião: *Lo que doy como característico de Prudencio es el haber dado cabida a esse humorismo atroz en la poesía de un himno. De igual modo, que las truculencias de otros mártires estaban en las Actas conocidas por todos los pintores hagiográficos, pero el haberlas llevado con especial acritud al lienzo es típico de ciertos pintores españoles. Lo mismo digo del descomedimiento de Eulalia. El introducir las estridencias de las pasiones martiriales prosísticas en la poesía latina es lo que yo doy como característico de Prudencio*. Permita-me, todavia, o venerando pesquisador observar que, para a compreensão histórica de Prudêncio, não é inteiramente indiferente estejam as suas poesias "mais espanholas" numa tradição literária ecumênica.

66. "Sofria sobretudo da inimizade de Mercúrio; chamava Júpiter de bruto e obtuso." (T. da R.)

nece do diabo e lhe cospe no rosto (segundo o exemplo de Eulália?). Assim faz Milon de St. Amand:

*Hactenus ergo, pater, communi ingessimus hosti
Probra alapas risus iras maledicta cachinnos
Ac sputa, non versus dedimus...*⁶⁷

Com saboroso humor (*ludibunde, satis ludicre*) a *Vita* rítmica de Cristóvão conta-nos como duas moças, que deviam induzir o santo em tentação, foram por ele convertidas e convenceram o príncipe pagão da impotência dos ídolos (*Poetae*, IV, 822, 152 e segs.). Às vezes também se encontra o cômico do lado contrário: em escarnecedores renitentes, depois severamente castigados. Na *Vida de Amando* de Milon de St. Amand, deparamos um mimo como antagonista da Missão:

70 *Unus, iners, facilis, male lubricus atque superbus,
Turpis et impurus scurrilia probra susurrans,
Quem merito vulgus vocitat cognomine Mimium,
Obstitit infelix stolido bachante cachinno,
Scd mox arreptus miser atro daemone ...*⁶⁸

Ao estilo das hagiografias medievais pertencem também elementos humorísticos. Existiam em germe na própria matéria, mas certamente o público os esperava. O mesmo pode dizer-se da poesia narrativa profana.

5. CÔMICO ÉPICO

Na “epopéia” medieval observamos igualmente os intermédios jocosos, o que pode parecer estranho, pois a epopéia medieval adota por modelo formal a *Eneida*, na qual nada encontramos de cômico. Não é, entretanto, o que ensina a teoria literária do fim da Antiguidade. Diz Sérvio sobre o quarto livro: *est autem paene totus in affectione, licet in fine pathos habeat, ubi abscessus Aeneae gignit dolorem. Sane totus in consiliis et subtilitatibus est; nam paene comicus stylus est: nec mirum ubi de amore tractatur*.⁶⁹ Justificava-se, pela teoria a intromissão de traços cômicos na epopéia séria. Aliás, estes se encontram também em outra modelar epopéia antiga: na *Aquileida* de Estácio. Mesmo na *Tebaida* do mesmo autor (em II, 353) o comentador Lactâncio Plácido

67. “Assim, pois, até agora, ó pai, descarregamos no inimigo comum injúrias, bofetadas, risos, cóleras, maldições, gargalhadas e escarros, não versos...” (T. da R.)

68. “Um homem incapaz, leviano, lascivo e orgulhoso, impuro e torpe, que murmurava injúrias de bobo — a quem o povo dá merecidamente a alcunha de Mimo — opôs-se-lhe, infeliz, com uma gargalhada estúpida e indecente, mas logo o miserável é arrebatado por um diabo negro.” (Trad. da Revisão.)

69. “Quase todo consiste na afeição, embora tenha algo patético no fim, onde a partida de Enéias produz consternação. Quase todo consiste em deliberações e sutilezas; pois o estilo é quase cômico; nem é de admirar lá onde se trata de amor.” (T. da R.) Sérvio, *apud* Thilo-Hagen, I, 459. Cf. A. Philip Mac Mahon, *Aristotelian Definitions of Tragedy and Comedy* em *Harvard Studies in Classical Philology*, 40 (1929), 126.

(século VI) descobre provocação ao riso. Na poesia de Ermoldo Nigelo sobre Luís o Piedoso, inseriram-se deliberadamente intermédios cômicos. Ouvimos o motejo da gente de Orleans sobre apressados viajantes, que atravessam o rio Loire a nado (*Poetae*, II, 28, 133). Aparece-nos o sonolento chefe bretão Murman, que mal pode arregalar os olhos (47, 207). O próprio poeta sorri, bonacheironamente (62, 135 e segs.), de um monge que presta o serviço militar:

*Huc egomet scutum humeris enseque revinctum
Gcssi, sed nemo me feriente dolet.
Pippin hoc aspiciens risit, miratur et inquit:
"Cede armis, frater: litteram amato magis".⁷⁰*

Finalmente, Ermoldo aconselha a Heroldo, rei da Dinamarca, convertido ao cristianismo, que aproveite utilmente os seus ídolos, agora supérfluos, mandando fazer de Júpiter uma panela e de Netuno um balde, para que cada um ficasse em seu elemento (70, 453 e segs.). No *Waltharius* lemos o saboroso episódio da carraspana de Átila. Encontramos outra cena humorística nas *Gestas Berengarii* (*Poetae*, IV, 380, 200 e segs.), humorismos na *Messíada* de Eupolêmio (século XI).⁷¹ No próprio *Ligurinus*, cujo autor desconhecido conta os feitos da guerra de Frederico I na Itália, aparece o humorismo em certo trecho. Ficamos sabendo que os eslavos, quando apertados pela fome, se tornam antropófagos.

*Nec genitor nato, nec fratri parcere frater
Novit, et eliza recreatur filia mater.⁷²*

Tocamos aqui no humorismo de cozinha, que breve versaremos.

Mostram esses exemplos que a epopéia latina nos séculos IX a XII levava a sério o princípio *ludicra seriis miscere*. Mas, vamos adiante! Se a epopéia pede episódios cômicos, quer dizer que era considerada "leitura amena", o que contradiz, evidentemente, o modo de ver e a estética das épocas classicistas. A epopéia classicista é sempre patética e sublime: assim são a *Eneida*, Lucano, Sílio, a *Gerusalemme Liberata*. A Idade Média não conhece tais normas. Não devemos por isso pressupor, na epopéia medieval, a unidade do estilo sublime. Recordemos, de um modo geral, que a poesia profana, na ordem dos valores medievais, não podia ocupar a posição de honra e dignidade que lhe concediam outras épocas. Que pensava a própria Idade Média sobre a sua poesia épica? Há naturalmente poucos testemunhos a respeito; podemos, contudo, citar alguns. Lemos no prólogo com que Geraldo enviou o *Waltharius* ao bispo Erchanbald:

Ludendum magis est Dominum quam sit rogandum.⁷³

70. "Lá eu mesmo trazia o escudo nos ombros e a espada cingida, mas ninguém sofre de ferimento causado por mim. Pipin, avistando-me, riu, olhou-me e disse: "Retira-te das armas, frade; consagra-te antes às letras". (T. da R.)

71. *RF* 6, pág. 523, 335 e segs. e pág. 540, 223 e segs.

72. "O pai não poupava o filho, o irmão ao irmão; a mãe nutria-se da filha, a quem acabava de dar à luz." (T. da R.)

73. "Devemos brincar antes que pedir ao Senhor." (T. da R.)

A epopéia *Waltharius*, como poesia sem tendência moral-elesiástica, era, pois, considerada como *lusus*. Lê-se no prólogo das *Gesta Berengarii*:

*Seria cuncta cadant, opto, et labor omnis abesto,
Dum capiti summo xenia parva dabo.*¹

Reaparece a mesma concepção, um século depois, no bispo Wido de Amiens, que, no prêmio de sua epopéia histórica *De Hastingae Proelio*, assim se exprime:

18 *Elegi potius levibus cantare camenis
Ingenium nostrae mentis quam subdere curis*²

ou seja, simplificando-se as fórmulas estereotipadas: “fiz um poema profano”. Domínio sacro e profano, eis a divisão fundamental dentro do mundo intelectual da Idade Média. Dentro do profano cabem os *ludicra*.³ Diz também o poeta do *Ligurinus* que os historiadores de Frederico I até então tinham desdenhado servir-se da forma poética, por lhes parecer muito frívola:

... *puduitque, reor, puerilibus illos
Lascivire iocis et inanes tezere nugas.*⁴

Godofredo de Monmouth começa a sua *Vita Merlini* assim:

*Fatidici vatis rabiem musamque iocosam
Merlini cantare paro.*⁵

Entre os prazeres da vida enumera Guido de Bazoches *societas convivarum, elegancia ministrorum, poculorum et ciborum exquisita varietas atque suavitas, blanda garrulitas diversos rhidmice casus narrancium, gesta canencium virorum forcium, fidicinum atque mimorum*.⁶ As

74. “Possam desaparecer todos os assuntos sérios e ficar ausente todo esforço, enquanto eu oferecer êsse pequeno presente ao grande chefe (= ao Imperador). (T. da R.) (*Poetae*, IV, 356, 21.)

75. “Resolvi cantar de preferência às musas leves, em vez de submeter o meu engenho a preocupações.” (T. da R.)

76. *Ludicra* pode, pois, tomar a significação geral de “versos”. Pierre de Blois estende-se numa epístola sobre a vaidade das coisas terrestres e louva como feliz um falecido, por ter sido arrancado ao mundo mau, e conclui subitamente: *mitte mihi versus et ludicra quae feci Turonis*. “Manda-me os versos e brincadeiras que fiz em Tours.” (T. da R.); quer mandar copiá-los (*PL*, 207, 39 B.) Talvez sejam reminiscências de Horácio, *Epist.* 1, 1, 10: *Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono*. “Assim, pois, deixo agora de lado os versos e as demais brincadeiras.” (T. da R.)

77. “Parece-me que eles tinham vergonha de se entregar a folguedos tão pueris e lascivos e de se ocupar com frioleiras.” (T. da R.) (1, 14 7.)

78. “Apronto-me a cantar a raiva do vate fatídico e a musa jocosa de Merlin.” (T. da R.)

79. “A sociedade dos convivas, a distinção dos criados, a esplêndida variedade e o sabor das bebidas e das comidas, a agradável tagarelice daqueles que contam em ritmo casos diversos dos que cantam os feitos dos heróis, dos tocadores de lira e dos mimos.” (T. da R.) (*Neues Archiv*, 1891, 98 e segs.)

chansons de geste equiparam-se, portanto, aos prazeres da mesa e às representações dos mimos.

A epopéia medieval em língua vulgar continua a tradição estilística da epopéia latina. Mesmo na *Canção de Rolando*, tão notavelmente destacada pela elevação dos sentimentos e pela grandeza trágica, entre as demais epopéias heróicas antigas da França, encontramos cenas que não se acomodam ao “estilo sublime”, mas invadem o domínio dos *ludicra*: quando Carlos apostrofa grosseiramente o venerando Naimes (251), quando Rolando se permite uma facécia com Carlos (386 e segs.), quando Ganelon é entregue aos *practical jokes* dos cozinheiros (1816 e segs.). Há humorismo também em *Gormont* (239 e segs., 581 e segs.).⁸⁰ Domina na *Viagem de Carlos* e na *Canção de Guilherme*. Encontram-se também episódios cômicos na epopéia do Cid, como a passagem sobre a covardia dos infantes de Carrión. Apresenta igualmente laivos de humorismo a burla com os dois judeus; assim como alguns versos isolados:

2.382 *Nos d'aquent veremos commo lidia el abbat*

3.373 *Vermejo viene, ca era almorzado*

Se a épica medieval, a francesa e a espanhola antigas concordam entre si, então concluiremos que a tendência humorística pertenceu sempre ao ativo da epopéia medieval, em vez de ser introduzida por trovadores corruptos.

Estudando os motivos do humorismo épico, observa-se que não são típicos. O gracejo *veremos commo lidia el abbat* lembra a citação que fizemos de Ermoldo Nigelo. Encontramos o cômico da carraspana no *Waltharius* de Ermoldo, e em Milon de St. Amand, que faz um bêbedo falar assim:

336 *Verbere non dolui necque tractus somnia rupi;
Nunc vigilans ubi vina petam? capitisque dolorem
Ungvine quo pellam? quibus escis ora resolvam?*⁸¹

O poeta acrescenta uma longa observação, que assim conclui:

356 *Horreo, sordidius quod multis contigit unum:
Multiplicata prius non Bachica pocula cessant,
Quam nimis impletus revomat, quas hauserat, offas
Venter et immixto fundantur stercora vino,
Quo malus ingressus, gravior sit ut exitus illi
(Perifrasin vito, quia multis cognita dico).*⁸²

80. Nos versos 239 e segs. deve haver uma alusão jocosa que não se pode entender claramente pelo próprio texto. Talvez o estudo comparado do motivo pudesse esclarecê-lo. Huelin, sem ser reconhecido, insinua-se no campo do adversário, trabalha como moça e serve-lhe pavão assado. Que havia nisso de tão cômico? De qualquer maneira, deve estar ligado ao humorismo de cozinha.

81. “Não apanhei, nem interrompi o sono; vigilante, onde pedirei agora vinho? com que pomada expulsarei a dor da cabeça? com que comidas restaurarei a bôca?” (T. da R.)

82. “Sinto horror, pois a mesma coisa sórdida aconteceu a mais de um: não param de esvaziar um copo de vinho após outro, até que o ventre, demasiadamente cheio,

6. HUMORISMO DE COZINHA E OUTROS RIDÍCULOS

O “humorismo de cozinha” é, porém, a fonte predileta do humorismo. Em sentido lato, compreende tudo o que se refere à comida. Como a maioria dos motivos cômicos, devia ser geralmente humano. Mas, quanto à Idade Média, deve levar-se em consideração que não raro os cozinheiros na comédia latina são escravos, e que o escravo era considerado *vilissimum mancipium* (Lívio, 39).⁸³ Reencontramos o humorismo de cozinha no fim da Antiguidade. Nas *Metamorfoses* (10, 14), Apuleio relata humoristicamente uma briga entre dois irmãos, um dos quais era cozinheiro e o outro pasteleiro. Um certo Vespa (Buecheler-Riese, *Anthologia Latina*, nº 199) compôs, no século III ou IV, uma polêmica versificada entre um cozinheiro e um padeiro, perante Vulcano. O cozinheiro é motejado por causa de sua aparência enegrecida pela fumaça. Fortunato serve-se do mesmo motivo numa queixa contra o cozinheiro da corte real, em Metz, que lhe tomara o barco:

- 11 *Corde niger, fumo pastus, fuligine tinctus,
Et cuius facies caccabus alter adest,
Cui sua sordentem pinxerunt arma colorem,
Frizuriae cocumae scafa patella tripes,
Indignus versu potius carbone notetur,
Et piceum referat turpis imago virum
Res indigna nimis, gravis est iniuria facti:
Plus iuscella coci quam mea iura valent.*⁸⁴

O mesmo Fortunato descreve em dez versos, parodiando o estilo épico, uma dor de barriga causada pela ingestão desmedida de pêssegos (Leo, p. 170). Encontramos também humorismo de cozinha na poesia cortesã carolíngia. O trinchante de Carlos Magno aparece, em Teodulfo e em Alcuíno, sob o nome bucólico de Menalcas:

- 181 *Pomiflua sollers veniat de sede Menalcas,
Sudorem abstergens frontis ab arce manu.
Quam saepe ingrediens, pistorum sive coquorum
Vallatus cuneis, ius synodale gerit.*⁸⁵

não vomite os bocados que ingurgitou, de forma que eles saiam mais dificilmente do que entraram. (Evito a perifrase, pois digo coisas conhecidas de todos).” (T. da R.) (*Poetae*, III, 655.)

83. “Escravo vilíssimo.” (T. da R.) Exemplos em R. Pfeiffer no *Philologus*, 86, 1936, 459. Mostra Pfeiffer que a expressão “latim de cozinha” foi primeiramente usada por Laurêncio Vala numa polêmica contra Poggio. Cf. a respeito P. Lehmann em *Hist. Zs.* 137, 210 e seg. — Humorismo de cozinha em Terêncio: *Eunuchus*, 814 e segs.

84. “Negro de coração, nutrido de fumaça, tingido de fuligem, com o rosto feito uma panela; sua cor suja foi pintada pelos instrumentos do ofício, as frigideiras, as caçarolas, os copos, o prato de três pés. Indigno de versos, seja antes desenhado com carvão; uma imagem hedionda reproduza esse homem tenebroso. A ofensa é grave, o caso revoltante demais: os molhos do cozinheiro têm mais prestígio do que os meus direitos.” (Há na última frase um trocadilho intraduzível baseado nos homônimos *ius*, “molho” e *ius* “direito”, (T. e N. da R.) (Leo, pág. 148.)

85. Trecho intraduzível pela acumulação de palavras de duplo sentido: *arx*, “alto” (da frente) e “cidadela”; *vallatus*, “rodeado” e “fortificado”; *cuneus*, “prateleira” e “batalhão”; *ius synodale*, “direito sinodal” e “molho de certo peixe.” (N. da R.) (*Poetae*, I, 488.)

Para Alcuíno deve Menalcas mandar preparar papas:

48 *Ipsa Menalca coquos nigra castiget in aula,
Ut calidos habeat Flaccus per fercula pultes.*⁸⁶

Ter-se-ia lembrado o erudito biblista de *pone ollam grandem et coque pulmentum filiis prophetarum?*⁸⁷

O humorismo de cozinha épico aparece no conselho de Ermoldo ao rei Heroldo. Encontramo-lo, depois, na epopéia histórica de Abbo de St. Germain des Prés (*Bella Parisiacae Urbis*, composta em 897). Nela o vigoroso abade Ébolo (clérigo combatente!) traspassa com a lança sete normandos de uma vez e, sorrindo, entrega-os à cozinha (*Poetae*, IV, 83, 108 e segs.). Os normandos feridos, ao se retirarem da peleja, ouvem suas mulheres exclamarem: “Filho do diabo! Não te servi bastante pão, assado de porco selvagem e vinho? Por acaso queres mais, comilão?” (Versos 127 e segs.). Pertence à mesma época a poesia didática moral de Milon de St. Amand *De sobrietate*. O tema principal é a luta contra a glotonaria. Incidentemente o poeta nos faz lançar um olhar à cozinha medieval:

303 *Perspice fumantes iam nocte dieque culinas
Sudantesque coquos tetra fuligine nigros,
Fercula portantes, pallentes fasce ministros.
Stat pincerna potens iam lassus in aede reclinis,
Alternis vicibus varians vestigia stertit
Et tacita ventri maledicit fauce capaci.*⁸⁸

Mas o cômico de Milon é involuntário. Homem fervente, piedoso, tira do Antigo Testamento o primeiro exemplo da doutrina de que a glotonaria é a perdição do homem. O capitão-general Nabuzardan, que conquistou e saqueou Jerusalém para o rei Nabucodonosor, era cozinheiro! Alegoricamente interpretados, o rei significa o diabo, e o seu cozinheiro a *gastrimargia*, que assolou o povo da igreja (Jerusalém) (*Poetae*, III, 617 e seg.). Naturalmente não está na *Vulgata* (IV Reis 24, 11 e segs. e *Jerem.* 52, 12) que Nabuzardan tenha sido cozinheiro, mas, sim, em traduções mais antigas (ver Traube sobre a passagem), citadas também por Agostinho, Fulgêncio (Helm, 160, 22) e Isidoro. Encontramos igualmente Nabuzardan em emprêgo alegórico na *Fecunda Ratis* (cerca do ano 1.000) de Egberto de Liège:

*Succendit Nabugodonosor cocus ardua templi
In Solimis, regi dum prandia lauta pararet:
Nos templum domini violamus et igne cremamus,
Copia dum mentem suffocat larga cyborum.*⁸⁹

86. “Que o próprio Menalcas repreenda os cozinheiros na cozinha negra, para que Flaco possa ter um caldo quente no prato.” (T. da R.) (*Poetae*, I, 246.)

87. “Põe a panela grande ao fogo, e faz um caldo de ervas para os filhos dos profetas.” (T. da R.) (II Reis 4, 38.)

88. “Olha as cozinhas que fumegam dia e noite; os cozinheiros banhados em suor, pretos de fuligem negra, os bichos de cozinha, que levam os pratos, pálidos, debaixo do fardo. O forte copeiro, cansado, deitou-se no quarto e alternadamente ronca ou amaldiçoa, com a garganta silenciosa, o ventre voraz.” (T. da R.)

89. “O cozinheiro de Nabucodonosor põe o fogo no templo de Jerusalém, para preparar um almoço suntuoso ao rei. Nós violamos o templo do Senhor, incendiando-o,

Deparamos humorismo de cozinha na *Ecclasis captivi*, onde o ouriço-cacheiro, por causa de sua altivez, é degradado a bicho de cozinha (versos 695 e seg.); no *Dulcitius* de Hrothsvit; numa farsa das *Canções de Cambridge* (Streeker, pág. 65), onde São Pedro é feito *magister cocorum*; em Válder de Châtillon:

*Templum dei violat ordo praelatorum,
Jam furantur fuscinis carnes cocaborum.*⁹⁰

Como vimos, existe humorismo de cozinha até na *Canção de Rolando*; em seguida na *Canção de Guilherme* (1056 e segs., 1312, 1427 e segs.). Na epopéia de Rainouart, afinal, o bicho de cozinha, grosseiramente cômico, torna-se herói épico. Aliás na realidade também parece ter ocorrido um enlaçamento da cozinha e da guerra. Orderico Vital denomina um *Harcherius regis Franciae coquus et miles insignis*. O humorismo de cozinha medieval espalha-se de novo à vontade na obra de Rabelais, onde, ao lado de muitos outros episódios, surge também o cozinheiro guerreiro (Cap. 39 do quarto livro). O irmão João o faz remontar ao passado, até o Antigo Testamento. Ele transforma Putifar em *maistre queux des cuisines de Pharaon*⁹¹ e continua: *Pourquoi Nabuzardan, maistre cuisinier du roy Nabucodonosor, feut entre tous aultres capitaines esleu pour assiéger et ruiner Hierusalem?*⁹² A cozinha claustral foi decerto uma fonte do humorismo de cozinha medieval; ocasionalmente julgaram-na digna de menção poética (*Poetae*, I, 521, 59 e *Poetae*, I, 332, II). Em todo caso, o serviço culinário nem sempre era um prazer. Temos a respeito uma comovente elegia do mestre do convento de Treves, Winrich (cerca de 1070), destacado para servir na cozinha.⁹³

Além do humorismo de cozinha, há outro *ridiculum*⁹⁴ muito apreciado. Nada acha o homem medieval tão cômico como o desnudamento involuntário. Esse motivo freqüentíssimo pertence ao folclore imemorial e era autorizado pela literatura. Encontrá-lo-íamos na poesia latina, p. ex. em Ausônio (Peiper, 246, 33). Algumas passagens da Bíblia podiam também ser abusivamente interpretadas nesse sentido: *Gênese*, 9, 22;⁹⁵ *Naum*, 3, 5; *Jeremias*, 13, 26. Este último passo está numa reprimenda de Deus a Jerusalém e assim reza: *nudavi femora tua contra faciem tuam, et apparuit ignominia tua*.⁹⁶ A passagem é interessante, pois temos dela a interpretação alegórica de Jerônimo:⁹⁷ “*nudavi*” — *sive nudabo et*

enquanto a abundância dos pratos sufoca o espírito.” (T. da R.) (Ed. Voigt, pág. 208.)

90. “A ordem dos prelados viola o templo de Deus; já roubam com forcados a carne das panelas.” (T. da R.) (Alusão a *I Reg.* 2, 12, e segs.)

91. “Mestre cozinheiro das cozinhas de Faraó.” (T. da R.)

92. “Por que Nabuzardan, mestre cozinheiro do rei Nabucodonosor, foi eleito entre todos os capitães para assaltar e destruir Jerusalém?” (T. da R.)

93. A respeito ver H. Walther, *Das Streitgedicht* ... (1920), 56.

94. *Ridiculum* como conceito de gêneros: *Cambridger Lieder* n° 35 e 42.

95. Verificada e ampliada na *Alethia* de Cláudio Mário Vitor, 3, 76.

96. “Portanto também eu levantarei as tuas fraldas sobre o teu rosto, e aparecerá a tua vergonha.” (T. da R.)

97. Em seu comentário a *Jeremias*, ed. Reiter, pág. 71.

revelabo — “*femora*” — *et posteriora* — “*tua*”... A aplicação moral prática diz *rogemus, ut nec in praesenti nec in futuro saeculo revelet femora et posteriora nostra*.⁹⁸ Naturalmente a Igreja condena com rigor a deturpação de semelhantes passagens. Mas já em tempos anteriores o humor claustral era indulgente. Micon de Saint Riquier alude a uma cena de desnudamento (*Poetae*, III, 363, 19 e segs.). Egberto, mestre do seminário de Liège, incluiu em sua *Fecunda Ratis*, escrita para meninos de escola, a farsa *De Waltero monacho bracas defendente*⁹⁹ (Voigt, pág. 203). Desde a fundação de Citeaux (fim do século XI), uma reação contra a decadência moral de Cluny, desenvolve-se uma vasta literatura polêmica entre as duas ordens. Um argumento contra os cistercienses consistia em “que não usavam calças” a fim de estarem mais prontos para a impudicícia.¹⁰⁰ No *Speculum stultorum* de Nigelo Wireker, o burro Brunelo pondera os prós e os contras desse traje:

*Taedia de nocte femoralia nulla iacenti
In lecto facient; sit procul iste timor.
Nescia braccarum, genitalia membra deorsum
Nocte dieque simul libera semper erunt.
Ergo quid facerem, veniens si ventus ab Austro
Nudaret subito posteriora mea?
Qua facie tantum quis sustinuisse pudorem
Possit, et ad claustrum postea ferre pedem?
Quod si contingat mea nuda pudenda videri
Nunquam de reliquo monachus albus ero.*¹⁰¹

O mesmo *topos* encontramos na lamentação de um discípulo em Mateus de Vendôme:

*Insultat misero mihi barbara turba, negatur
Hospicium, careo pane, pudenda patent.*¹⁰²

A farsa de *monacho bracas defendente*, que encontramos em Egberto de Liège, serve, em *Montage Guillaume*, de motivo para levar adiante a ação épica. A primeira redação desta “epopéia heróica” que, como tantas outras *chansons de geste*, encerra forte mistura de cômico grosseiro,

98. “Roguemos para que nem agora nem futuramente descubra as nossas coxas e o nosso traseiro.” No original alemão lê-se *femina* em vez de *femora*. (T. da R.)

99. “O monge Válder defendendo as calças.” (T. da R.)

100. H. Walther, no lugar citado, 164. — A “questão das calças” desempenha também papel na anedota relatada no *De Nugis Curialium* de Walter Map (James pág. 49. — Jos. Greven, *Die Exempla des J. v. Vitry*, 1914, 47 n° 77.)

101. “As cuecas não darão nenhum incômodo a quem estiver em sua cama durante a noite; longe de nós esse temor! Os órgãos genitais, desembarrachados das calças, estarão livres durante o dia e a noite. Sim, mas que fazer, se um vento, vindo do sul, de repente descobrir as minhas nádegas? Com que rosto poderia sustentar a vergonha e voltar depois ao claustro? Pois, se acontecesse minhas partes pudendas serem vistas nuas, nunca mais voltaria a ser monge branco.” (T. da R.) (SP, I, 95.)

102. “A multidão bárbara insulta-me na minha miséria e nega-me a hospitalidade; falta-me pão, aparecem minhas partes pudendas.” (T. da R.) (*Münchener SP*, 1872, 588.)

foi composta em 1160 e a segunda em 1180. Guilherme, tendo-se tornado monge, recebe do abade instruções para não oferecer resistência aos bandidos, salvo se lhe quiserem tirar as calças (*Moniage I*, 361). No *Moniage II* é dada uma razão, que falta no I:

688 *S'il les me toient, chou sera grans contraire
Car on porra veir tot mon affaire.*¹⁰³

No pregador italiano Bernardino De Busti, franciscano, ainda encontramos o motivo sob forma mais edificante.¹⁰⁴ Condimenta o sal franciscano com o sal rabelaisiano e mais tarde o humorismo de Cervantes.

O "motivo" geralmente espalhado em cômico popular grosseiro do *πρωκτός λαλῶν* (Otto Weinreich)¹⁰⁵ é também muito apreciado na Idade Média. Já aparece no cômico hagiográfico dos tempos merovíngios. Do cadáver de S. Gangolfo emanavam efeitos milagrosos. Uma mulher a quem o fato é contado exclama: *sic operatur virtutes Gangulfus, quomodo anus meus*.¹⁰⁶ Houve represália: da referida parte do corpo desafogava-se imediatamente um *obscenus sonus*. O caso aconteceu numa sexta-feira; durante toda a sua vida, a senhora, às sextas-feiras, não podia dizer uma palavra sem que se seguisse uma detonação (*MGH, SS, rer. mer. VII*, 166 e segs.). Encontramos, nos tempos carolíngios:

14 *Tum podes carmen extulit horridulum.*¹⁰⁷

Em Mateus de Vendôme encontramos:

*In pateris patinisque studet, ructante tumultu
Et stridente tuba ventris utrimque sonat.*¹⁰⁸

Esse cômico grosseiro ainda tem o seu lugar no humorismo diabólico do *Inferno* de Dante (21, 139).

Tocamos apenas nalguns pontos do humorismo medieval.¹⁰⁹ Há ainda farta colheita para o pesquisador.

103. "Se mas tirarem, será um grande aborrecimento, pois poderão ver o meu negócio." (T. da R.)

104. Gilson, *Les Idées et les Lettres*, 1932, pág. 227.

105. Weinreich, *Senecas Apocolocyntosis*, 1923, pág. 55, nota 3.

106. "Gangulfo opera milagres como o meu ânus." (T. da R.)

107. "Então o ânus soltou um som horroroso." (T. da R.) (*Poetae*, III, 362, n° 161.)

108. "Trabalha nas vasilhas e nas panelas, ressoa dos dois lados nos arrotos tumultuosos e no trombetear estridente do ventre." (Tradução aproximativa, pela falta do contexto.) (N. e T. da R.) (*Faral*, 126, 71.)

109. Sobre humor eclesiástico cf. ainda H. Fluck, *Der risus paschalis* (*Archiv für Religionswissenschaft*, 1934, 188 e segs.). Sobre os *ioca monachorum* e a *Cena Cypriani*: Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter* (1922). — Sobre a festa do báculo: H. Spanke em *Volkstum und Kultur der Romanen*, ano de 1931, 204; K. Young, *The Drama of the Medieval Church*, 1933, I, 106 e 501 e segs.; Wilmart em *Revue bénéd.* 49, 139 e especialmente 338 e segs. — Sobre música de dança e jogo da pelota na Igreja: Spanke em *Neuphil. Mitt.* 31, 149 e *Hist. Vjft.* 26, 384. — Entre os *ridicula* Válder de Châtillon inclui também a *Veneris copula* (1925, pág. 59, estr. 4), o que recorda o conceito da Antiguidade (cf. acima, pág. (9), A. 1), segundo o qual o domínio da erótica era campo reservado da comédia. A subordinação da erótica ao cômico é comprovada por numerosos textos medievais.

A CIÊNCIA DA LITERATURA NA FASE FINAL DA ANTIGUIDADE

1. QUINTILIANO

A influência de Quintiliano na Idade Média é muito maior do que as informações fazem supor.¹ Como conjunto de instruções para a formação do homem ideal, a *Institutio Oratoria* pode comparar-se com o *Cortegiano* de Castiglione (1528). Em Quintiliano é vivo o “arredondamento harmônico da vida espiritual”, que Burkhardt achou característico do ideal renascentista do *uomo universale*. A arte oratória é “a dádiva mais deliciosa dos deuses” e, precisamente por isso, a perfeição do espírito humano. *Ipsam igitur orandi maiestatem, qua nihil dii immortales melius homini dederunt et qua remota muta sunt omnia et luce praesenti ac memoria posteritatis carent, toto animo petamus.*² Certamente o alvo é elevado e difícil de atingir. Mas, não aprendeu o homem a atravessar os mares, a estudar as órbitas dos astros, a medir o universo? Estas ciências são ainda mais difíceis e, contudo, em valor, ficam muito aquém da arte oratória (*minores, sed difficiliores artes*: XII, 11, 10). Conheço poucas afirmações que, como essas sentenças, iluminem tão vivamente o contraste entre a antiga e a moderna hierarquia dos bens. Só ela nos permite compreender por que o orador ideal de Quintiliano é ao mesmo tempo o homem ideal. Já antes dele, Cícero, em sua obra o *Orador*, se propusera esboçar a imagem do perfeito orador.³ Mas era demasiadamente talhado para a sua própria pessoa e também muito ajustado à *ars dictandi*. Eis por que Quintiliano, ao abordar no livro XII de sua obra, o mesmo assunto (*ad partem operis destinati longe gravissimam*)⁴ pode dizer que se sente como um nauta solitário transviado em alto mar — *caelum undique et undique pontus.*⁵ Entrevê decerto

1. Paul Lehmann em *Philologus*, 89, 1934, 349-83. — A. Mollard acredita poder determinar, no século XII, uma “conspiração do silêncio” contra Quintiliano (*Le Moyen Age*, 1935, 9).

2. “Peçamos, pois, de todo o coração o poder da palavra, a melhor dádiva dos deuses imortais aos homens, cuja ausência emudece todos os feitos, privando-os da luz presente e da memória da posteridade.” (Trad. da Revisão.) (XII, 11, 30)

3. *Summum oratorem fingere* (Or. 7). Castiglione usa a mesma fórmula: *formar con parole un perfetto cortegiano*.

4. “À parte mais importante do trabalho projetado.” (T. da R.)

5. “O céu por toda parte, por toda parte o mar.” (T. da R.) *Eneida* 3, 190.

a distância incomensurável o único Cícero. Mas este amaina as velas, rema lentamente e satisfaz-se em tratar do estilo adaptado ao perfeito orador. Assim ele, Quintiliano, não teve predecessor, cujas pegadas pudesse palmilhar; ele próprio abrirá o caminho e o seguirá até onde a tarefa o exige.

Destaco da obra o importante para a teoria futura da literatura. Se Quintiliano inicialmente (I, 4, 2) distinguiu apenas duas partes da gramática, a ciência do bem falar e a explicação dos poetas, acrescenta, todavia, (I, 4, 3) que a gramática compreende também a arte de escrever, e, portanto, o que chamamos estilística e na escola se denomina exercício de composição literária. Esse sistema de ensino encontrado por Quintiliano e por ele exposto de maneira competente, explica por que, desde o Império Romano até à Revolução Francêsa, toda a arte literária repousa sobre a retórica escolar. Em passagem posterior (I, 9, 1), as duas partes da gramática são separadas com nova denominação, como método e história. A explicação dos poetas equipara-se à história, e assim temos, *in nuce*, a história da literatura, tanto a coisa como a palavra. Um capítulo inteiro (I, 8) trata somente da leitura dos poetas: *lectio*. Só devem ser lidos poetas de valor moral (§ 4). Por isso, como adverte Quintiliano com satisfação, de novo se passou a admitir Virgílio na escola. Os líricos também devem ser lidos, embora selecionados. O próprio Horácio encerra passagens que Quintiliano não gostaria de comentar em aula. As elegias eróticas são totalmente excluídas. Recomenda-se ao contrário, a comédia, por sua importância para o aprendizado da oratória, e pela apresentação dos diferentes caracteres de que tratara Aristóteles em sua *Retórica*. Essa observação sobre a comédia pode explicar o fato, à primeira vista tão surpreendente, de ter sido Terêncio um dos autores escolares mais apreciados em toda a Idade Média. Vê-se, por outra parte, que Quintiliano era mais severo do que os monges e clérigos da Idade Média cristã que, como se sabe, pelo menos a partir do século XI, fizeram no ensino o mais amplo uso de Ovídio. A esse capítulo sobre a leitura dos poetas deve acrescentar-se o 1º do livro X. Toda a matéria da retórica foi tratada nos livros precedentes. Mas, mesmo o estudioso, que a assimilou completamente, ainda não possui a facilidade de falar transformada em *habitus* (ἕξις), que demanda uma vasta reserva de expressões e conhecimentos — *copia rerum ac verborum* (X, 1, 5). Ambas as coisas são adquiridas com a leitura. Assim, pela segunda vez, mas em grau mais elevado, Quintiliano é levado a tratar de literatura. Como se deve ler? Eis a resposta (X, 1, 19): “Leiamos e reestudemos o que já foi lido e, como engulimos a comida mastigada e diluída, para ser digerida mais facilmente, assim também a leitura deve ser entregue à memória e à imitação, não crua, mas amolecida com muitas leituras e, por assim dizer, elaborada.” Quintiliano junta em seguida uma classificação de autores: poetas, historiadores e filósofos. A leitura dos poetas não se recomenda somente pelo prazer recreativo que lhe é inerente. Vivifica o espírito, dá sublimidade à expressão e ensina a influir sobre a alma do ouvinte. Não se deve, naturalmente, esquecer

que a poesia⁶ está ligada à eloquência epidítica (e não à forense); mais ainda, que o seu objeto é o recreio e que ela o consegue por meio de invenções inverídicas e até incríveis: *genus ostentationi comparatum et praeter id quod solam petit voluptatem eamque etiam fingendo non falsa modo, sed etiam quaedam incredibilia*.⁷ No que concerne à historiografia, é parenta próxima da poesia: uma espécie de poesia em prosa (*proxima poetis et quodammodo carmen solutum*.⁸ 1, 31). Dispõe de uma multidão de acontecimentos com os quais o orador pode exemplificar. Finalmente, os filósofos também devem ser lidos.⁹

Como devia ser compreendida, numa escola claustral da Idade Média, essa concepção da eloquência? A retórica era uma das três *artes* inferiores. Ensinava Quintiliano que devia estar ligada ao estudo da poesia e da filosofia. Daí conclui a Idade Média que *eloquentia, poesis, philosophia* e *sapientia* eram apenas nomes diferentes da mesma coisa. Mas continuemos a ouvir Quintiliano. Dentro da filosofia o centro de gravidade é a moral: *mores ante omnia oratori studiis erunt excolendi*.¹⁰ E ainda com maior insistência: *evolvendi penitus auctores, qui de virtute praecipunt, ut oratoris vita cum scientia divinarum rerum sit humanarumque coniuncta*.¹¹ Acrescente-se ainda: *iam quidem pars illa moralis, quae dicitur Ethice, certe tota oratori est accommodata*¹² (XII, 2, 15). Recordamos que os poetas também foram recomendados como leitura escolar por causa de seu efeito edificante. Somando-se tudo isso, compreendemos que o ensino da gramática e da literatura na escola medieval era considerado ao mesmo tempo um curso de moral. Quando essa concepção chegou a ser expressa, os autores escolares puderam ser denominados *ethici*. Tal é, de fato, a denominação usada, mas não explicada até agora, que me conste. Creio que, por intermédio de Quintiliano, ela se torne compreensível.¹³

Vê-se que grande espaço ocupam no compêndio de Quintiliano os estudos puramente literários. Nêle há trechos em que através do ideal de vida oratória transparece outro inteiramente diverso: o de um huma-

6. Quintiliano usa a expressão neutra *hoc genus* (X, 1, 28), cujo complemento por certo é *eloquentiae*. Ou está em sentido absoluto? Habitualmente ele diz *poetae*. Só uma vez (XII, 11, 26) ocorre a palavra *poesis*, que aliás é muito rara em latim. Horácio empregou-a uma vez (*A. P.* 361), mas no sentido de "poesia". Raro também *poetica*, *poetice* é "poesia". A Antiguidade romana e também a Idade Média não tiveram uma palavra usual para significar poesia.

7. "O gênero é comparado à simulação também por visar apenas o prazer e procurá-lo, inventando não apenas falsidades, como também coisas incríveis." (T. da R.)

8. "Próxima dos poetas, uma espécie de poema livre." (T. da R.)

9. Acerca das relações de Quintiliano com a filosofia cf. B. Appel em *Das Bildung- und Erziehungsideal Quintilians*. Tese. München, 1914.

10. "Os esforços do orador deverão visar antes de mais nada o aprimoramento dos costumes." (T. da R.)

11. "Deverão ser lidos atentamente os autores que escrevem sobre a virtude, para que a vida do orador fique ligada à ciência das coisas humanas e divinas." (T. da R.)

12. "Quanto, pois, àquela parte moral, que se chama Ética, decerto toda ela é apropriada para o orador." (T. da R.)

13. Com isso desejo justificar e completar as explicações de K. Langosch em sua edição do *Registrum* de Hugo de Trimberg, 1942, 30, e segs.

nista que só vive os seus estudos, de um amador das musas e da literatura. Como se pode acomodar a retórica no esquema aristotélico das ciências — teóricas, práticas e poéticas? Geralmente se lhe assinala o domínio da prática. Ela também está presente no orador, que não a exercita como a terapêutica no médico, que abandona a clínica. “Sim, talvez o maior proveito é o que nos dá o estudo particular; e o gozo da literatura só é inteiramente puro, quando ela é desligada de toda atividade e usufrui a própria contemplação” — *nam est aliquis, ac nescio an maximus, etiam ex secretis*¹⁴ *studiis fructus ac tum pura voluptas litterarum, cum ab actu, id est opera, recesserunt et contemplatione sui fruuntur* (II, 18, 4). Sentimento característico do fim da Antiguidade ... mas que em cada um dos séculos subseqüentes voltou a ser sentido e vivido. Nesse axioma a substância da antiga retórica transformou-se em algo inteiramente diferente; no que em francês se chama *la religion des lettres*; no que Erasmo incorporou no século XVI. Quintiliano poderia ser considerado chefe de semelhante humanismo. Mas a sua significação é historicamente mais importante e mais eficaz, no que diz respeito ao estudo metódico dos autores antigos e das concepções fundamentais da Idade Média relativas à literatura.

2. A GRAMÁTICA NO FIM DA ANTIGUIDADE ROMANA

Das gramáticas, que chegaram até nós,¹⁵ nenhuma é anterior ao século III e a maior parte e as mais importantes entram no século IV. Os escritores desse período de decadência, que se tornou improdutivo, contentam-se em copiar as fontes e em compilar de diferentes maneiras. A matéria agora é ampliada com a inclusão da métrica, que passa a ser uma parte da *ars grammatical*.¹⁶ Com mui poucas exceções,¹⁷ a fase inicial da Idade Média nada mudou na gramática da Antiguidade, mas reproduziu, em geral literalmente, a doutrina dos séculos III e IV. O irlandês Clemente, por exemplo, que foi professor na escola da corte franca sob Carlos Magno e Luís o Piedoso, define os quatro objetos da gramática

14. Quintiliano gosta de unir *secretus* com estudos literários. Desse uso lingüístico se depreende um como que desejo de vida privada, o que é compreensível num homem que durante decênios foi orador forense e na sua velhice ainda foi educador de príncipes. Ao estudo da literatura refere-se ele nestes termos nobres: *necessaria pueris, iucunda senibus, dulcis secretorum comes* “Necessário aos meninos, agradável aos velhos, companheiro agradável dos solitários.” (T. da R.) (I, 4, 5). Também fala de *litterarum secreta*, que eram desconhecidos dos germanos (*Germania*, 19).

15. Obra fundamental a respeito: R. Barwick, *Remmius Palaemon und die römische Ars grammatica*, Leipzig, 1922.

16. Em Marciano Capela, decide Minerva que a métrica não pertence à gramática, mas à música (150, 5).

17. Antes de todos deve ser citado o ainda hoje enigmático *Virgilius Maro* (século VII) que, porém, foi incorporado à tradição principal por Clemente Escoto. — Segundo D. Tardi (*Les Epitomes de Virgile de Toulouse*, 1928, 23) *Virgilius Maro* fora um adepto da cabala — recebida das comunidades judaicas aquitanenses — e cujos princípios de interpretação (entre outros a gematria) ele transportara para a gramática latina.

(*lectio, enarratio, cmendatio, iudium*) em perfeita correlação com a *ars* de Mário Vitorino (século IV).¹⁸ O *grammaticus* (*litterator*) da época imperial legou ao seu sucessor medieval a herança de sua *ars*: como indispensável patrimônio escolar, foi salvo o tesouro da literatura romana, que o paganismo moribundo ainda possuía. A maneira dessa transmissão foi pouco inteligente, inculta, mecânica, e, precisamente por isso, dura-doura, fato que se torna particularmente evidente, quando os gramáticos comunicam elementos da poética, como fez Diomedes (século IV). Ele ajuntou à sua *ars grammatica* um terceiro livro, consagrado à métrica. Aparecem aí elementos que incluíamos na poética. Por *poetica* não se entende aqui nem a teoria, nem a técnica da poesia, mas a própria arte poética¹⁹ em contraposição a uma obra poética isolada: *poetica est fictae veraeve narrationis congruenti rhythmo ac pede metrica structura, ad utilitatem voluptatemque accommodata*,²⁰ definição puramente formal, que pode reunir concepções contraditórias. A essência da poesia está na sua construção métrica.²¹ O seu conteúdo é uma narrativa. O objeto da poesia é, segundo Diomedes (e seu modelo Horácio), ser útil e divertir. Mas, continuemos a ler: *distat autem poetica a poemate et poesi, quod poetica ars ipsa intelligitur, poema autem pars operis, ut tragoedia, poesis contextus et corpus totius operis effecti, ut Ilias Odysssia Aeneis*.²² Isso não compreendemos mais, pois o próprio autor não compreendeu o seu modelo. Mas podemos reconstruir o que ele tinha em mente.²³ Tornara-se usual na poética helenística dividir a matéria de ensino segundo três pontos de vista *ποίησις, ποίημα, ποιητής*. Este esquema também é seguido por Horácio, que "divide a sua *Ars poetica* em três seções iguais em extensão; das quais a primeira se refere à composição de versos (1-152), a segunda às obras poéticas (153-294) e a terceira ao poeta".²⁴ Na teoria helenística defrontam-se duas teses. Uma compreende por *ποίησις* a matéria, por *ποίημα* a forma lingüística da obra poética. A outra, já conhecida de Lucílio (fr. 33 e segs.) entende por *poesis* uma grande poesia (*Iliada*, Ênio) e por *poema* uma pequena (Lucílio dá como exemplo as *Epístolas*).²⁵ Diomedes reproduz esta segunda tese, quando chama a *tragédia de poema* e a *epopéia de poesis*. Teve importância particular para a Idade Média a transmissão por Diomedes, da classificação das espécies

18. *Clementis ars grammatica*, ed. J. Tolkieln (1928), pág. 11, 22 e segs.

19. A mesma coisa já em Cícero e em Aristóteles na primeira sentença da *Poetica*.

20. "A poética é a estrutura de uma narrativa fictícia ou verdadeira em ritmo e metro conveniente, que visa à utilidade e ao prazer." (T. da R.) (Keil, I, 473).

21. Este é o modo de ver dominante (Platão, *Phaidros*, 258 d), do qual só Aristóteles se afastara.

22. "A poética difere do poema e da poesia, pois poética é o nome da própria arte; poema, parte da obra, como a tragédia, poesia, o contexto e o corpo de toda a obra executada, como a *Iliada*, a *Odisséia* e a *Eneida*." (T. da R.)

23. Em correlação com os trabalhos fundamentais de Chr. Jensen sobre a poética helenística e horaciana. Ultimamente: *Herakleides von Pontos bei Philodem und Horaz* (Berl. SB Phil. hist. Kl., 1936).

24. Jensen, *Herakleides*, pág. 3. — Cf. também com Hermógenes, ed. Rabe, pág. 4, 9 e segs., assim como G. Röttger, *Studien zur platonischen Substantiabilbildung* (Tese, Kiel, 1937) pág. 30.

25. Jensen, *Philodemos über die Gedichte. Fünftes Buch*, pág. 103.

poéticas (*poematos genera*). Ele distingue (pág. 482) três espécies principais com várias subespécies, que podem ser reproduzidas esquematicamente, assim:

- 1) *Genus activum vel imitativum (dramaticum vel mimeticon)*. Característica: a poesia não contém interlocução do poeta (*sine poetae interlocutione*); só as personagens falam. A ele pertencem tragédias, comédias, poesias pastorais, como a 1ª e a 9ª éclogas de Virgílio. — Quatro subespécies: *tragica, comica, satyrica, mimica*.
- 2) *Genus enarrativum (exegeticon vel apangelticon)*. Característica: o poeta fala sozinho. Exemplo: as *Geórgicas* de Virgílio, livros 1º a 3º e a primeira parte do livro 4º. (Conclui-se daí que a história de Aristeu (4, 314-558) fica fora do *genus enarrativum*). Outro exemplo: Lucrécio.

Três subespécies:

- a) *angellice*: contém “sentenças” (*Theognis* e *Chriae*).²⁶
 - b) *historice*: contém narrativas e genealogias. Exemplo: o catálogo de mulheres de Hesíodo.
 - c) *didascalice*: a poesia didática (*Empédocles*, *Lucrécio*, *Arato*, *Virgílio*).
- 3) *Genus commune (koinon vel mikton)*. Característica: falam tanto o poeta como as personagens citadas. Exemplo: a *Iliada*, a *Odisseia*, a *Eneida*.

Duas subespécies:

- a) *heroica species*: a *Iliada* e a *Eneida*.
- b) *lyrica species*: *Arquíloco* e *Horácio*.

É preciso compreender esse sistema que à primeira vista parece surpreendente.²⁷ A classificação das espécies segundo a pessoa que fala (o poeta sozinho; as personagens; poeta e personagens, alternando-se) remonta a Platão (*O Estado*, 392-394). Encontra-se dentro de seu grande ataque à poesia. Platão quer mostrar que toda poesia “mímica” (tragédia, comédia, epopéia) deve ser banida do Estado ideal. A mimese é reprodução dos afetos e, portanto, também da maldade e da baixeza. (395-396). No Estado, nada mais se permite da poesia, a não ser os hinos aos deuses e as canções de louvor ao bem (607a) — portanto, somente a manifestação do poeta na primeira pessoa (*δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ*, 394 c). Para conseguir tal objetivo, Platão formulou ou adotou a tripar-

26. *Chriae*: desenvolvimentos oratórios de uma sentença. (N. da R.)

27. Cf. Usener, *Kleine Schriften*, II, 290 e seg. e Georg Kaibel, *Die Prolegomena* *περὶ κωμῶδίας* (= *Gött. Abh.*, vol. 2. n.º 4, 1898) 28 e seguintes.

tição da poesia, oriunda da característica formal mais superficial e que não deixa para a epopéia senão o “gênero misto” (*δι’ἀμφοτέρων*).²⁸ É claro que tal classificação é lógica e objetivamente insatisfatória.²⁹ Mas, escudado na autoridade de Platão, foi depois adotada por Aristóteles,³⁰ como uma das três classificações possíveis das artes musais (*Poética*, cap. 1-3). Em Aristóteles, porém, ela só figura nos preliminares e não tem função sistemática na continuação das pesquisas. O interesse de Aristóteles não se dirige à classificação externa, mas à essência interior dos gêneros poéticos. Observa, na tragédia, o desenvolvimento de sua “natureza” e “define sua essência” (*τὸν ὅρον τῆς οὐσίας*). Mas depois o esquema platônico entrou na doutrina gramatical do século IV, como o encontramos em Diomedes, através de caminhos que não podemos mais acompanhar exatamente. Nessa época, há muito se extinguíram os grandes gêneros do classicismo antigo. O que então se conservava, em textos, foi utilizado nas escolas. A teoria dos gêneros equipara-se à das partes da oração. Tornou-se um esquema grosseiro, em que se introduzem disparates. Incluíram-se gêneros desconhecidos de Platão e Aristóteles: antes de tudo, a poesia didática e a pastoral que, por influência de Virgílio, assumira autoridade clássica. Já Quintiliano (X, 1, 55) considerara entre os *epici*, além de Homero, Hesíodo, Antímaco, Peníasis, Apolônio e Arato, também Teócrito. Compreendia, pois, a epopéia de maneira puramente formal como poesia em hexâmetros. Mas Diomedes vai mais longe. O seu esquematismo obriga-o a dividir as éclogas de Virgílio em dois gêneros.³¹ As peças 1 e 9, puramente dialogais, compostas sem interlocução do poeta, pertencem ao gênero “dramático”, como a tragédia e a comédia. Segue-se que, segundo o sentido (embora Diomedes não o diga expressamente) as oito éclogas restantes (e, com elas, a maior parte das *Bucólicas*) pertencem ao *genus commune* — o que vale dizer, à epopéia. A Idade Média latina conservou essa concepção. Fora disso, Diomedes concebe uma definição especial de epopéia: *epos dicitur graece carmine hexametro divinarum rerum et heroicarum humanarumque comprehensio*³²... *latine paulo communius carmen auditum*.³³ Percebemos aqui evidentemente o reflexo de uma notícia de Diógenes Laércio (VII, 60), colhida, segundo afirma, em Possidônio, e que não se adapta à tripartição diomédica. Diomedes compila mesmo exertos de diferentes procedências. Na poesia, distingue, além de três gêneros, quatro caracte-

28. Segundo J. Stroux (*Das Problem des Klassischen und die Antike, acht Vorträge, herausgegeben von W. Jaeger*, 1931, 2 e segs.), Platão formulara, nas leis, a teoria da “legalidade dos gêneros”. Mas nada disso se encontra no texto de Platão.

29. Cf. no entanto W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur* (1924), 45.

30. O que só Gudeman (*Aristoteles Poetik*, 1934, 104) parece contestar.

31. Sérvio (Thilo-Hagen, III, 1, 29) divide as éclogas nos três gêneros de Diomedes.

32. Esta fórmula relaciona-se com a definição da filosofia como o “saber das coisas divinas e humanas”. Cf. a respeito Karl Reinhardt, *Poseidonos* (1931), 58.

33. “Chama-se epopéia em grego a compreensão das coisas divinas, heróicas e humanas, em verso hexâmetro; em latim um pouco mais comumente ouve-se *carmen*. (T. da R.)

res estilísticos³⁴ e seis *qualitates carminum*: *heroica, comica, tragica, melica, satyrica* e *dithyrambica* (502, 13). Atesta-se a repercussão dessa doutrina ora em referências ao nome de Diógenes, ora na sua adoção.³⁵

Outro gramático do século IV, o africano neoplatônico Mário Vitorino, traz, no fim da sua *Ars*, uma contribuição filosófica à poética, tomada de suas fontes gregas. Depois de tratar da métrica, passa à questão da origem da música e da poesia, atribuindo-a a uma disposição inata que a *Natura parens* concede ao homem, ao mesmo tempo que a vida e a consciência. Pela observação e pelo exercício, esse dom natural gradativamente se desenvolveu em arte ensinável. A isso se juntou — segundo Teofrasto — o impulso proveniente das três paixões principais: o desejo, a cólera e o entusiasmo (= *sacri furoris instinctus*).³⁶ Em Platão apresenta-se a teoria da loucura divina do poeta, e em Horácio (*Carm.* III, 21, 11) a do efeito inspirador do vinho. Também o amor pode tornar o homem poeta.³⁷ Forma, pois, Vitorino uma das fontes em que a Idade Média podia beber a teoria platônica da loucura poética. Fato característico da situação cultural do fim da Antiguidade romana, surge essa teoria como suplemento de um manual de gramática. Vitorino foi muito utilizado na Idade Média.

Os compêndios de gramática latina mais divulgados na Idade Média são, sobretudo, os de Élio Donato (século IV) e de Prisciano. Em Donato nada se encontra sobre poética. Prisciano ocupa uma posição especial.³⁸ Procedente da Mauritânia, lecionou latim em Bizâncio, sob o imperador Anastácio (491-518). Sua gramática excede, em tamanho e mérito real, as *artes romanas* do século IV, porque, no Império do Oriente, ele podia entrar em contato com a mais elevada teoria grega. É omissos sobre poética. Oferece-nos, entretanto, uma pequena obra, os chamados (*Praeexercitamina*, uma versão dos *πρὸνυπασματα* compostos por Hermógenes (sob Marco Aurélio). Estes “exercícios preliminares” integravam sempre o ensino da retórica. São exercícios graduados, de estilo, comparáveis a nossas composições escolares.³⁹ Compreendem fábulas, *chriae*, narrativas, sentenças, lugares-comuns, exercícios panegíricos, paralelos, prosopopéias, descrições, teses (por exemplo, *an navigandum, an ducendum uxorem, an philosophandum*).⁴⁰ Já na Antiguidade se discutia se esses *progymnasmata*, usuais no tempo de Cícero e reduzidos, mais tarde, a forma siste-

34. *μακρός*: *Eneida*, 11, 539; *βραχύς*: *Eneida*, 5, 250; *μέσος*: *Eneida*, 1,343; *ἡ-θηρός*: *Eneida*, 7, 30. *ubi amorinitatem luci ac fluminis describendo facit narrationem* (pág. 483), “Onde faz narração, descrevendo a beleza do bosque e do rio.” (T. da R.)

35. Acerca de Diomedes na Idade Média, cf. Manitius, *Register*. — A *Ars Grammatica* de Diomedes foi impressa em Paris em 1498; *ibidem*, em 1527 juntamente com a de Donato. Ela ainda repercuta na Renascença francesa: ver W. F. Patterson, *Three centuries of French poetical Theory* (Ann Arbor, 1935) I, 620 e 626.

36. “O instituto do furor sagrado.” (T. da R.)

37. Mário Vitorino (em Keil), VI, 158-160.

38. Barwick, 245, nota.

39. W. Kroll, *Rhetorik* (1937) 79 e segs. — G. Lehnert em *Bursians Jahresbericht*, 248 (1935), 100 e segs.

40. “Se se deve navegar, casar, filosofar.” (T. da R.)

mática, deviam incluir-se na gramática ou na retórica.⁴¹ Não havia unanimidade quanto à distribuição da teoria das figuras nas duas disciplinas. Para o ensino eram indiferentes tais conflitos. A importância dos *Praeexercitamina* de Prisciano reside em que, como complemento de sua gramática, forneciam à Idade Média latina os elementos da teoria retórica dos gregos, omitindo quanto respeitasse ao discurso medieval de latim, entre outras coisas, aprender a diferença entre *narratio fictilis* (*ad traegodias sive comoedias ficta*)⁴² e *narratio historica* (*ad res gesta exponendas*);⁴³ a natureza e a aplicação da sentença (*oratio generalem pronuntiationem habens*);⁴⁴ as espécies de comparação. A seção *De laude* (Keil, 435 e segs), deve ter influído grandemente, pois contém os principais *topoi* da Antiguidade grega; é interessante também para a história da cultura. Em vida de Prisciano, há um século, se decidira a luta entre o paganismo e o cristianismo; o Partenão transformara-se em igreja cristã e escassos vestígios da cultura pagã eram ainda tolerados.⁴⁵ O escritor podia entretanto lançar mão, despreocupadamente, do adorno mitológico de seus modelos pagãos, como ressalta da discussão dos esquemas de elogio. Assim é que menciona, no elogio da caça, ter sido inventada por Diana; no elogio do cavalo, que ele é consagrado a Netuno, e o pombo a Vênus. Por motivos análogos, no elogio das árvores destacam-se o loureiro (Apolo) e a oliveira (Minerva). Que Prisciano recomendasse tal exercício só era possível por volta de 500, na esfera cultural bizantina. Como homem e cidadão, pertencia ao cristianismo; como mestre de retórica, era pagão: essa união sem desavença foi oferecida por Prisciano, como possibilidade, à Idade Média ocidental.⁴⁶ Fenômeno análogo só se encontrará no humanismo italiano: um Agostinho consideraria escandalosos os *Praeexercitamina*.

3. MACRÓBIO

Este neoplatônico pagão⁴⁷ — alto funcionário, comprovadamente, de 399 a 422 — foi autoridade filosófica e científica, como se sabe, durante toda a Idade Média,⁴⁸ sendo mencionado pelo próprio Chrétien no *Erec* (6738)). Celebrizou-o seu comentário ao *Sonho de Cipião*. Já nesta obra aparecem Homero e Virgílio, ao lado de Platão e Cícero, como autoridades didáticas. Estes quatro corifeus são infalíveis; impossível uma contradição entre eles. Homero é *divinarum omnium inventionum fons et origo*;⁴⁹ Platão, *ipsius veritatis arcanum*;⁵⁰ Cícero, *nullius sectae inscius veteribus*

41. Cf. também Barwick, 260. — Isidoro, *Et.* 2, 1, 2. — Quintiliano, II, 4.

42. "Narração fictícia (criada para as tragédias e as comédias)." (T. da R.)

43. "Narração histórica (para expor acontecimentos)." (T. da R.)

44. "Discurso de aplicação geral." (T. da R.)

45. Christ-Schmid, *Geschichte der griech. Literatur*, II, 6, 954.

46. Enódio oferece uma analogia no Ocidente, mas o seu caso é outro.

47. Bem caracterizado em Alföldi, *Die Kontorniaten*, 1943, 56.

48. M. Schedler, *Die Philosophie des Macrobius und ihr Einfluss auf die Wissenschaft des christlichen Mittelalters*, 1916.

49. "Fonte e origem de todas as invenções divinas". (Trad. da Revisão.)

50. "Arcano da própria verdade." (T. da R.)

approbatae,⁵¹ Virgílio, *disciplinarum omnium peritissimus e erroris ignarus*.⁵² Entretanto, em correlação com o nosso assunto, a obra mais interessante de Macróbio são as suas *Saturnais*, consagradas em grande parte à explicação de Virgílio. Possuímos, pois, nas *Saturnais*, implicitamente, um compêndio da poética do fim da Antiguidade. Podemos com êle reconstituir a concepção da poesia dum ilustrado contemporâneo pagão de Agostinho e de Jerônimo. Exponhamo-la com brevidade. Para Macróbio, Virgílio é um sábio, perito em todas as ciências (I, 16, 22). Muitas vezes trai numa palavra *profundam scientiam* (III, 2, 7). A sua obra esconde segredos esotéricos (I, 24, 13). Quando diz *quo numine laeso*,⁵³ pensando em Juno, quer dizer que as diferentes manifestações dos *numina* são de uma só divindade (I, 17, 4), que é hermafrodita (III, 8, 1), como Virgílio dá a entender, quando diz de Vênus *ducente deo*.⁵⁴ O politeísmo antigo é somente um véu de proposições filosóficas: o mito de Saturno, que devora os filhos e depois os vomita, é uma alegoria do Tempo, que tudo consome e faz renascer (I, 8, 10). Virgílio é, pois, para Macróbio, um teólogo. É, ao mesmo tempo, o modelo de toda a retórica (V, 1, 1). Possui e emprega todos os artifícios para despertar o "pathos", entre outros: 1) a apóstrofe a coisas inanimadas ou mudas, como uma arma ou um cavalo (IV, 6, 9); 2) a *addubitatio* ou ἀπορίας, isto é, a pergunta retórica que começa com *quid faciat*?⁵⁵ ou outra semelhante (IV, 6, 11 e segs.); 3) o protesto do testemunho ocular ou *adtestatio rei visae*⁵⁶ (IV, 6, 137); 4) a hiporbole (IV, 6, 15); 5) a *exclamatio* (ἐκκλήσις) bem como *ex persona poetae* como *ex ipsius quem inducit loquentem*⁵⁷ (IV, 6, 17); 6) discurso do narrador épico ao leitor como no homérico ἰδοὺς ἄν⁵⁸, no virgiliano *cernas*, etc. (V, 16, 6). Estes sete pontos representam apenas uma seleção dos méritos que Macróbio realça em Virgílio. Muito encontradiços na poesia medieval e na *Canção de Rolando*. Permita o leitor alguns exemplos: 1) Apóstrofe às armas: *Rolando*, 2316; 2) *addubitatio*: *Rolando*, 1185; 3) *adtestatio rei visae*: *Rolando*, 2095; 4) hipérbole: *Rolando*, *passim*; 5) *exclamatio ex persona poetae*: *Rolando*, 9, 179, 716, etc.; 6) discurso do narrador pela fórmula *cernas*: *Rolando*, 349, 1655, 1680, 3387, etc.; 7) emprego de sentenças: *Rolando*, 315. Não se deve, naturalmente, dizer que Turoldo aprendeu estas técnicas de Macróbio; pertencem ao acervo de uma instrução poética já desenvolvida em Macróbio e conservada durante toda a Idade Média. Macróbio está certo de que Virgílio, como poeta, se pautava pelos cânones retóricos. Os próprios poetas medievais sempre assim procederam. Vê-se que Macróbio

51. "Conhecedor de todas as seitas admitidas pelos antigos." (T. da R.)

52. "Peritíssimo em todas as disciplinas, isento de erros." (T. da R.) K. Mras em *Berl. SB.*, 1933, 234.

53. "Que nune ofendeu? (T. da R.) (*En.*, I, 8)

54. "Conduzido pelo Deus." (T. da R.) (*Ibid.*, II, 632)

55. "Que deva fazer?" (T. da R.)

56. "Atestação de coisa vista." (T. da R.)

57. "Que provém, seja da pessoa do poeta, seja da personagem que ele introduz." (T. da R.)

58. "Poderias ver." (T. da R.)

vislumbra na poesia tudo o que a Idade Média descobrira:⁵⁹ teologia, alegoria, onisciência, retórica. Assim tem ele do poeta uma representação estranha à Antiguidade clássica: a obra poética é comparável ao cosmo. Virgílio é mestre em todos os estilos. A sua eloquência é *nunc brevis, nunc copiosa, nunc florida, nunc simul omnia, interdum lenis aut torrens: sic terra ipsa hic laeta segetibus et pratis, ibi silvis et rupibus hispida, hic sicca harenis, hic irrigua fontibus, pars vasto aperitur mari*.⁶⁰ Há também uma grande semelhança entre o *divinum opus mundi*⁶¹ e o *poeticum opus*:⁶² entre o *deus opifex*⁶³ e o *poeta* (V, 1, 19 e seg. e V, 2 e 1). Da boca de um neoplatônico pagão ouvimos pela primeira vez a concepção “cósmica” do poeta, comparado ao arquiteto do universo. A poesia de Virgílio realizou-se por inspiração divina. Pressentia secretamente sua influência em todos os leitores. Baralha assim em sua obra, todos os gêneros de eloquência, aliás *non mortali, sed divino ingenio*,⁶⁴ imitando mãe Natureza: *non alium secutus ducem quam ipsam rerum omnium matrem naturam hanc praetexit, velut in musica concordiam dissonorum*.⁶⁵ Nesta interessante passagem cruzam-se diferentes motivos: a presciência divina do poeta; *Natura mater*; a Natureza — paradigma da *techne* (Ps. Aristóteles, *περί κόσμου* 396b, 7); “tecer” — símbolo e metáfora; a obra poética considerada música. Em relação ao nosso tema, é decisiva a representação de uma analogia da criação poética com o processo da formação do mundo. Nesse sentido, para Macróbio e seus admiradores, o poeta é um homem superior, participante da natureza divina. Cem anos mais tarde, essa concepção se cristalizaria em frase. Enódio saúda o poeta: *Est vobis quoddam cum hominum factore collegium: ille finxit ex nihilo, vos reparatis in melius*.⁶⁶

*Quod Natura Deo, hoc tibi dant studia.*⁶⁷

Mas retornemos a Macróbio. Sua concepção de Virgílio mostra surpreendente afinidade estrutural com a concepção medieval da poesia. Não se considera participante de uma literatura viva, mas guarda e intérprete de uma tradição encerrada. Para ele os clássicos são “os antigos”, cujo cânon se cristalizou em poucos nomes: Homero, Platão, Cícero e Virgílio. Tal limitação resulta de uma atitude psíquica, mudada em

59. Macróbio também tratou da questão de saber o que foi primeiro, se o ovo ou a galinha (VII, 16, 1. e segs.).

60. “Ora breve, ora copiosa, ora florida, ora tudo isso ao mesmo tempo, por vezes suave ou ardente: assim a própria terra aqui abundante em searas e prados, ali erigidas de selvas e rochedos, aqui seca e coberta da areia, ali regada por mananciais, em parte aberta ao mar imenso.” (T. da R.)

61. “Obra divina do mundo.” (T. da R.)

62. “Obra poética.” (T. da R.)

63. “Deus autor (de todas as coisas).” (T. da R.)

64. “Com engenho não mortal, mas divino.” (T. da R.)

65. “Não tendo seguido outro guia senão a própria Natureza, mãe de todas as coisas, teceu a sua obra como uma concórdia de coisas dissonantes.” (T. da R.)

66. “Existe entre ti e o criador dos homens certa semelhança, ele criou do nada, tu repara para melhor.” (T. da R.)

67. “O que a Natureza dá a Deus, os esforços te dão a ti.” (T. da R.)

relação à literatura. No cânon figuram apenas autores que podem ser considerados autoridades religiosas, filosóficas e científicas. As obras dos canonizados são lidas e comentadas em correspondência com o seu conteúdo didático. Assim a alegoria torna-se o método determinante da interpretação. Ainda encontramos em Dante, em plena vitalidade, todas essas características de uma intelectualidade mudada e do ponto de vista que se lhe segue. Só uma coisa mudou: em Dante, Virgílio está incluído no sistema mundial cristão; em Macróbio, é a autoridade consagrada da piedade do fim da Antiguidade pagã. Descobrimos tendências anteriores para uma apreciação filosófico-religiosa de Virgílio,⁶⁸ mas esta, aparecida no século IV, aproveita também ao cristianismo. Demonstra-o a aplicação da quarta égloga a Cristo, feita por Constantino. É muito significativo que, duas gerações mais tarde, essa interpretação seja severamente rejeitada por S. Jerônimo. Desde o fim do século IV, verificou-se a cisão dos espíritos. A atitude de Jerônimo reage conscientemente contra o culto de Virgílio, que chega ao apogeu em Macróbio. É curioso que um cristão convicto, como Prudêncio, que menosprezava quanto era pagão, nunca mencione Virgílio. Agostinho também desaprova a leitura de Virgílio. Os editos religiosos de 380-81, que oficializaram a Igreja Católica, levaram naturalmente à intolerância cristã contra os pagãos. Por ela, ao que parece, também foi atingido Virgílio. Mas, por outro lado, a incipiente literatura cristã não podia renunciar à forma de expressão da cultura antiga. Desse ambiente de discórdia nasceu a poesia cristã.

68. Severo Alexandre denominou-o "Platão entre os poetas" e colocou a sua imagem em sua capela doméstica.

A CIÊNCIA DA LITERATURA NO CRISTIANISMO ANTIGO E NA IDADE MÉDIA

1. JERÔNIMO

O imenso domínio da patrística não foi ainda aberto às pesquisas da história literária européia e da teoria da literatura. Compreende-se que os manuais de patrologia não nos ajudem a esse respeito, pois tratam da matéria sob o ponto de vista da teologia e da história da Igreja. Dado esse estado de coisas, só podemos fornecer, a seguir, indicações e sugestões. Incumbirá a uma filologia do cristianismo antigo corrigi-las e completá-las.

Perguntar-se-á como o estudo da Bíblia e a formação de uma literatura cristã influíram sobre a teoria da literatura. Entre a poética do paganismo antigo e a poética patrística, o judaísmo helenizado dos dois últimos séculos pré-cristãos e do primeiro século cristão exerceu transcendente influência histórica. Os representantes da cultura judaica helenística desenvolveram uma propaganda consciente, que não recuava sequer ante falsificações literárias (como os oráculos sibilinos, supostos versos de Orfeu). “Um dos principais expedientes dessa apologética era a tentativa de provar a concordância das leis judaicas e da religião judaica com ... doutrinas da filosofia helênica”.¹ Com esse fim adotou-se o sistema de exegese alegórica, formado pela escola estóica. Correlativamente aparece a chamada “prova de antiguidade”: as escrituras sagradas dos judeus são mais velhas do que os poetas e sábios helênicos. Estes conheceram aquelas e com elas aprenderam. Em sua obra contra Apion, demonstra Josefo que os filósofos gregos dependem de Moisés. Todas essas idéias foram aceitas pelos primitivos apologetas cristãos. Segundo Justino, a cosmogonia de Platão procede do *Gênese* (*Primeira Apologia*, cap. 59 e 60). O sírio Taciano (fim do II século) empreende, no seu *Discurso aos Gregos*,² cálculos sincrônicos, que igualmente favorecem a apologética. A pseudo-justiniana *Cohortatio ad gentiles* e Teófilo de Antioquia oferecem elementos semelhantes. Essas especulações passam dos primitivos apologetas cristãos à teologia alexandrina por

1. Otto Stählin em Christ-Schmid, *Geschichte der Griechischen Literatur*, 6, II, 1, 540.

2. Traduzido por R. C. Kukulka, 1913, que à nota da pág. 69 oferece dados bibliográficos sobre a “prova de antiguidade”.

um caminho que aqui não podemos acompanhar, e desembocam, depois, nos grandes Padres da Igreja. Jerônimo é que nos interessa em primeira linha.³ Na carta a Paulino de Nola explica, entre outras coisas, que nem Pedro nem João eram pescadores ignorantes. Do contrário, como alcançariam o sentido do conceito do *Logos*, oculto a um Platão, a um Demóstenes? Como entender a Bíblia sem estudo erudito? Havia, naturalmente, diletantes, homens e mulheres, que se julgavam autorizados a fazer exegese alegórica. Nesse trecho o tom do epistológrafo passa ao satírico (*garrula anus, delirus senex, sophista verbosus*)⁴ e da pena lhe escorre um verso de Horácio (*Sat. II, 1, 116*):

*Scribimus indocti doctique poemata passim.*⁵

Vê-se que os antigos clássicos formam o seu ambiente íntimo; às vezes repele-os para os seus limites, mas utiliza-os também para os seus próprios fins; estão sempre presentes. Mesmo quando tem de caracterizar os escritores bíblicos, ocorre-lhe a comparação com a cultura antiga. No livro dos *Números* acham-se todos os segredos da aritmética e no livro de *Jó* “todas as leis da dialética”. Importantes são, afinal, as palavras: *David Simonides noster, Pindarus, et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus atque Serenus*.⁶ Esta sentença é a expressão de um sistema de concordâncias ou correspondências literárias que, embora não tenha sido formulado por Jerônimo, governa toda a sua obra e nela sobreviveu a mudanças ocasionais de piedosa escrupulosidade. A carta 57 “Sobre a melhor maneira de traduzir” imita, no título, o *De optimo genere oratorum* de Cícero, como a história da literatura cristã de Jerônimo o *De viris illustribus* de Suetônio.⁷ Lemos na carta a Magno que os maiores apologetas e Padres tanto da língua grega como da latina mostram profundo conhecimento da literatura pagã e por isso mesmo puderam defender vitoriosamente o Evangelho. A esse propósito Juvenco também é citado com elogios. De modo algum a cultura literária é autorizada apenas para o combate aos ataques pagãos. A carta interrompe-se com essa importante tese infelizmente não demonstrada.

Jerônimo não foi o primeiro a recomendar o estudo da literatura profana. Precederam-no Orígenes e Basílio, Lactâncio e Ambrósio. Mas, para o começo da Idade Média e a época posterior, Jerônimo foi o grande representante do humanismo eclesiástico. Pela sua revisão da crônica

3. A bibliografia sobre Jerônimo deixa-nos ao desamparo. P. de Labriolle, na *Histoire de la Littérature Latine Chrétienne* apenas frisa as idéias literárias de Jerônimo. A Parte I, única existente até agora, da monografia de F. Cavallera (*Saint Jérôme*, Lovaina, 1922, em 2 volumes) só dá a biografia. — Não me foi acessível o livro *La Posizione di S. Girolamo nella Storia della Cultura* (Palermo, 1916) de A. Ficarra. — E. Lübeck deu uma obra útil em *H. quod noverit scriptores*, Leipzig, 1872. Cf. ainda Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, II, 66.

4. “Anciã tagarela, velho delirante, sofista verboso.” (Trad. da Revisão.)

5. “Instruídos e ignorantes, sem distinção, escrevemos poemas.” (T. da R.)

6. “Davi é o nosso Simônides, Píndaro, Alceu, também Horácio, Catulo e Sêreno.” (T. da R.)

7. Sobre este gênero de literatura cp. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, II, 162.

universal de Eusébio, na qual se acham disseminadas notas histórico-literárias, tornou-se depois o fundador da "história cronológica da literatura",⁸ a que voltaremos, ao tratarmos de Isidoro. Essa maneira de ver coincide com o sistema das "correspondências", visto que também estatui um denominador comum entre os livros sagrados e pagãos, e esse denominador é o literário. Os livros da Bíblia deviam também ser interpretados como monumentos literários. Com isso se legitimava o estudo da "gramática", quer dizer, dos poetas antigos, e ao mesmo tempo se indicava o caminho para a análise retórico-gramatical do texto bíblico.

Jerônimo alargou essencialmente o conceito da poesia, ensinando que alguns livros da Bíblia eram escritos em versos, no todo ou em parte: por exemplo, o *Saltério*, o livro de *Jó*, *Jeremias*, — mais uma razão para a poesia cristã retomada em Arátor (século VI) na *Epístola a Virgílio*.

23 *Metrica vis sacris non est incognita libris;
Psalterium lyrici composuere pedes
Hexametris cantare sonis in origine linguae
Cantica Hieremiae, Iob quoque dicta ferunt.*⁹

2. CASSIODORO

Os manuais de história da filosofia e da literatura costumam citar como os escritos mais importantes de Cassiodoro as *Instituições* e *Da Alma*. Mas a sua *Expositio in Psalterium*¹⁰ que, na coleção de Migne, abrange mais de 2.000 colunas, é, sem dúvida, a mais substancial de suas obras. Parece hoje menosprezada, por ser considerada um trabalho especializado de filologia, sem significação para a "filosofia" de Cassiodoro. Aplica-se, assim, uma medida anti-histórica (moderna) à obra, desconhecendo-se a opinião de Cassiodoro. Já travamos conhecimento com o conceito de *artes* de Cassiodoro (cap. 3º, § 2º). Enquanto Jerônimo e Isidoro ensinam a correspondência sistemática das formas da literatura bíblica e profana, Cassiodoro insiste em que o saber profano depende do sagrado. Aquele não é mais do que um desdobramento do que se achava contido, em germe, na Revelação. Essa concepção substitui, pois, a harmonística desenvolvida desde o século IV pela fusão das culturas cristã e pagã, a qual podia conciliar o dualismo de ambas as potências, porém não suprimi-las por um monismo ao mesmo tempo especulativo e histórico, demonstrado na análise retórica. Disso resulta uma inversão na usual apreciação dos valores literários. Não é mais

8. P. Lehmann em *Germ.* — *rom Monatschrift* 4 (1912) 578, reimpresso em Lehmann, *Erforschung des Mittelalters* (1941). — R. Helm, *Hieronymus' Zusätze in Eusebius' Chronik...*, Leipzig, 1929.

9. "A força métrica não é desconhecida dos livros sagrados; o *Saltério* foi composto em metros líricos. Dizem que os cânticos de Jeremias e as palavras de Jó também eram cantadas, na língua original, em hexâmetros." (T. da R.) Cf. Teodulfo em *Poetas*, I, 534, 58.

10. A denominação *Complexiones in Psalmos* (Labriolle, 675, e Überweg-Heyer, 138) repousa num equívoco.

preciso, ante a literatura profana, justificar a Bíblia com a demonstração de que ela também faz uso das metáforas reconhecidas: não, estas procedem dela e só dela recebem a sua "dignidade". A questão de saber-se até que ponto essa teoria é propriedade de Cassiodoro deve ficar em suspenso, pois faltam pesquisas.¹¹ Mas a teoria explica, segundo creio, a sua tolerância para com a cultura antiga. Falando de Jerônimo, louva-o particularmente, porque *ubicumque se locus attulit, gentiliū exempla dulcissima varietate permiscuit*.¹² As *saeculares litterae* são indispensáveis para o estudo da Bíblia (*Inst.* I, c. 28). A gramática é para ele *peritia pulchre loquendi ex poetis illustribus auctoribusque collecta: officium eius est sine vitio dictionem prosalem metricamque componere*.¹³ Não estava no plano de Cassiodoro entrar em pormenores sobre o conteúdo da disciplina. Entretanto as *litterae saeculares* foram protegidas pelas suas diretrizes.

Costuma-se creditar a Alcuíno a "santidade" das artes: *Alcuin insiste avec une force singulière sur la nécessité des arts libéraux: il sanctifie ces arts, en montrant leurs relations avec la création divine: "Les philosophes n'ont pas créé, mais ont seulement découvert ces arts, c'est Dieu qui les a créés dans les choses naturelles (in naturis); et les hommes le plus sages les y ont trouvés"*,¹⁴ como recentemente assinalou Émile Bréhier. Mas essas idéias de Alcuíno remontam à doutrina de Cassiodoro.

As *Institutiones Divinarum ac Saecularium Litterarum* de Cassiodoro devem ser examinadas por causa de sua importância para a ciência da literatura medieval. No prefácio (*PL* 70, 1105) Cassiodoro comunica que há vivo interesse pela literatura mundana (*mundani auctores, mundi prudentia, saeculares litterae*), mas faltam professores de estudos bíblicos, como houve em Alexandria e agora em Nísibis. Malograra-se também o estabelecimento dessas escolas superiores em Roma, que Cassiodoro planejava com o bem-aventurado Agapito, "papa da cidade de Roma", por causa das expedições militares de Justiniano — *non habet locum res pacis temporibus inquietis*.¹⁵ Por isso Cassiodoro resolveu escrever para os seus monges uma introdução (*introductionis*¹⁶ *vobis libros istos*) que servisse ao mesmo tempo para a salvação de suas almas e sua educação

11. Ad. Franck, em *M. Aurelius Cassiodorus Senator* (Breslau, 1872), trata do *Comentário do Saltério* (pág. 93 e seg.) muito superficialmente. — A. Schneider (*Die Erkenntnislehre bei Beginn der Scholastik*, em *Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 1921) consagra um sério estudo a Cassiodoro (págs. 227 a 252), mas não toca no *Comentário do Saltério*.

12. "Cada vez que se apresentava a ocasião, misturava exemplos dos pagãos numa variedade agradabilíssima." (T. da R.)

13. "A ciência de bem falar colhida nos poetas e autores ilustres: seu objetivo consiste em compor dicção em prosa e verso sem defeito." (T. da R.) (II, c. 1)

14. Bréhier, *La Philosophie du Moyen Age*, 1937, 47.

15. "A obra da paz não pode ser executada em tempos inquietos." (T. da R.)

16. Tradução para o grego εἰς τὸν γ γ. Segundo Altaner, *Patrologie*, 1938, 211, o grego Adriano escreveu "provavelmente na primeira metade do século V uma hermenêutica bíblica, para a qual escolheu o título de livro usado pela primeira vez de *Introdução às Escrituras Sagradas*. Essa obra é mencionada por Cassiodoro também.

profana. Não quer apresentar novidade quanto à matéria, mas ater-se à explicação da escritura dos Padres da Igreja (*priscorum dicta — expositiones probabiles patrum*).¹⁷ No primeiro livro são lembrados, de início, os melhores comentários aos livros da Bíblia. Pode-se chegar à compreensão da Bíblia de seis modos. Consultam-se primeiramente os *introductores scripturae divinae* (Ticônio, a *Doctrina Christiana* de Agostinho, etc.); depois os *librorum expositores*; em terceiro lugar os *catholici magistri*; em quarto lugar os Padres da Igreja; em quinto lugar, procura-se o conselho na conversação com pessoas idosas e experimentadas. Contando-se ainda o estudo das próprias *Instituições*, resultam seis *modi intelligentiae*. Note-se o uso de *catholicus* no sentido de ortodoxo como critério para os autores, que repercute na terminologia ulterior: *studiosissime legamus catholicos magistros, qui propositionibus factis solvunt obscurissimas quaestiones*.¹⁸ Infelizmente Cassiodoro não refere nomes. Diz, depois de mencionar os Padres da Igreja: *ita fit ut diversorum catholicorum libri commodissime perlegantur . . .*,¹⁹ de modo que as categorias até agora distintas (*introductores, expositores, magistri, patres*) reaparecem como subespécies dos *catholici*. Para a filologia medieval são ainda de interesse alguns pontos do livro I. Assim a instrução sobre as diferentes maneiras de dividir a Bíblia. Jerônimo atribuiu 22 livros ao Antigo Testamento e 27 ao Novo, o que perfaz o total de 49. Ajuste-se a esse número a Santíssima Trindade, que criou tudo isso, e temos o número do ano de jubileu: 50. Agostinho conta 71 livros bíblicos; *Quibus cum Sanctae Trinitatis addideris unitatem, fit totius librae competens et gloriosa perfectio*.²⁰ Seguem-se instruções sobre o latim bíblico, cujas divergências da boa latinidade não devem ser corrigidas (1128 B). Entre os *studia Christiana* são também mencionados os historiadores cristãos (1133): Josefo (quase um segundo Lívio), Eusébio e seu continuador Orósio, Marcelino, Próspero. Lê-se no fim do capítulo: *sequuntur multarum lectionum venerabilium conditores*²¹ com referência aos Padres da Igreja, alguns dos quais, especialmente Jerônimo, são caracterizados de maneira mais explícita. Assim Cassiodoro oferece também caracterização literária, como o fizera Quintiliano com rigoroso classicismo; repetiram-na, em parte sob forma muito grosseira, as "histórias da literatura" da Idade Média. O livro II de Cassiodoro trata da gramática e retórica. Esta é a *bene dicendi scientia in civilibus quaestionibus*.²² Interessante é o paralelo, cuidadosamente equilibrado, de Cícero e Quintiliano (1164 C; lição melhor *apud* Mynors,²³ págs. 103

17. "Os ditos dos antigos — as explicações louváveis dos Padres da Igreja." (T. da R.)

18. "Leiamos com muito cuidado os mestres católicos, que, por meio de suas proposições, resolvem as questões mais obscuras." (T. da R.) (1123 A)

19. "Graças a eles, os livros dos diversos autores católicos podem ser lidos com a maior facilidade." (T. da R.)

20. "Acrescentando-lhes a unidade da Santa Trindade, obteremos a perfeição gloriosa e justa da libra inteira." (T. da R.) (1125 A)

21. "Seguem os autores de muitas lições veneráveis." (T. da R.) (1134 C)

22. "A ciência de bem dizer nas questões civis." (T. da R.) (1160 B)

23. *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Edited from the manuscript by R. A. B. Mynors. Oxford, 1937. — Cf. E. K. Rand, *The New Cassiodorus (Speculum, 1938, 433)*.

e seg.), aos quais é ainda associado Fortunaciano como *doctor novellus*. Cassiodoro utiliza o capítulo *De Dialectica* para expor tudo o que sabe sobre filosofia; esta *ars artium et disciplina disciplinarum*²⁴ é, pois, encaixada à força em uma das sete artes e a elas subordinada, em extremo contraste com a nascente consciência da Idade Média, como a encontramos em Hugo de S. Vítor. A relação da retórica para a dialética é comparada, segundo Varrão, à do punho para a mão estendida. Segue-se a divisão da filosofia, depois a teoria das categorias, do silogismo, da definição (15 espécies!) e, em seguida, a tópica (cap. XV e segs.), que serve aos oradores, aos dialéticos, aos poetas e aos juristas, e que Cassiodoro louva com palavras usadas, depois, por Isidoro. Não nos interessa discutir as demais *artes liberales*. Impressionante é o tom de profunda emoção religiosa que em Cassiodoro sempre se manifesta — em contraste com Isidoro — sobretudo no fim da obra, onde se lê: *O felicitas magna fidelium, quibus promittitur sicuti est Dominum videre, cui devotissime credentes iam beatitudinis spe magna repleti sunt! quid, rogo, praestabit aspectus, quando talia iam largitus est creditus? inestimabile quippe donum est conspiceret Creatorem, unde vivunt quaecumque vitalia sunt, unde sapiunt quaecumque subsistunt, unde amministrantur quaecumque creata sunt, unde reparantur quaecumque in melius instaurata consurgunt, unde veniunt quaecumque salutariter appetuntur, unde virtutes manant per quas ipse vincitur mundus. Sed licet omnia sustentet, omnia inenarrabiliter pius arbiter amministret, illa tamen nimis suavissima dona sunt, quando nostro conspectui clementissimus Redemptor apparere dignabitur.*²⁵ Vemos aqui o estilo artístico das *Variae* ao serviço de uma fé genuína.

Breve a obra de Cassiodoro se espalhará além dos limites do estreito círculo daqueles para os quais foi escrita, tornando-se um livro básico da cultura medieval.

3. ISIDORO

Tornaram-se, depois, muito importantes para a teoria da literatura as obras de Isidoro de Sevilha, sobretudo as suas *Etimologias*, manual de erudição em que incluiu não somente as sete artes como também um resumo da história universal, continuando, ao mesmo tempo, a "história cronológica da literatura" de Jerônimo. As *Etimologias* encerram,

24. "A arte das artes e a disciplina das disciplinas." (T. da R.) Definição tomada a Macróbio (*Sat.* 7, 15, 14).

25. "Ó grande felicidade dos fiéis, aos quais é prometido ver ao Senhor como é, promessa devotamente acreditada e que os enche desde já de uma grande esperança de felicidade. Que poderá trazer-lhes a visão, pergunto, se a fé (na visão de Deus) já lhes deu tais presentes? E, com efeito, um dom inestimável avistar o criador, junto de quem vive tudo o que é destinado a viver muito tempo, tem sabor tudo o que subsiste, é administrado tudo o que foi criado, é consertado tudo o que reaparece melhorado, ocorre o que é salutarmente desejado, nascem as virtudes pelas quais o próprio mundo é vencido. Mas, embora o piedoso árbitro tudo sustente e administre de maneira inenarrável, não deixa de constituir um dom extremamente suave dignar-se o clementíssimo Redentor aparecer aos nossos olhos." (T. da R.) (Mynors, pág. 162, 1 e segs.)

pois, um guia da história da literatura universal. Essa denominação talvez pareça pretensiosa para as notas cronográficas de Isidoro; mas, associando-as com as matérias afins, tratadas nas diferentes secções das *Etimologias*, resulta certo volume de informações sobre a teoria e a história da literatura, que a Idade Média não podia encontrar em nenhum outro autor, nem mesmo em Jerônimo, cuja adaptação da crônica universal de Eusébio é feita em forma tabelar,²⁶ adequada para consulta, porém não para leitura. Falta nele também utilização sistemática da cronologia para uma teoria da literatura cristã, como encontramos em Isidoro; encontram-se, no máximo, sugestões, como a comprovação de que Moisés escreveu antes de Homero e Hesíodo. Mas essas sugestões não são desenvolvidas. Para a poética do início da Idade Média, Isidoro faz época.

A história da literatura²⁷ e a poética de Isidoro podem resumir-se da seguinte maneira.

A história universal é dividida — à maneira de Agostinho — em seis idades: 1) de Adão a Noé; 2) de Noé a Abraão; 3) de Abraão a Davi; 4) de Davi ao exílio babilônico; 5) do exílio até à Encarnação; 6) desde então até ao fim do mundo. Só na terceira idade do mundo aparece a Grécia e recebe as leis (de Foroneu) e a agricultura. Os hebreus foram os primeiros a usar a escritura, que, mais tarde, transmitiu-se por Cadmo aos gregos e, depois, por intermédio de Carmêntis, aos itálicos. Homero, presumivelmente, era contemporâneo de Saul. Na quarta idade do mundo entra, dos dados da história literária, apenas a filosofia de Tales; na quinta, a composição do *Livro de Judite*; as tragédias de Sófocles e de Eurípides; o *Livro de Ester*; Platão, Demóstenes e Aristóteles; os *Livros dos Macabeus*; a *Septuaginta*; *Jesus Sirach*; o princípio da retórica em Roma. Já essas amostras nos revelam as opiniões que Isidoro transmitiu à Idade Média: a história, a cultura e a literatura do Oriente antigo e dos povos clássicos apresentam-se em resumos sincrônicos. Dentro deste quadro, são depois registradas as demais notícias de história literária de Isidoro. O metro de verso mais antigo e mais distinto é o hexâmetro (*metrum heroicum*). O primeiro a empregá-lo foi Moisés (*Deut.* 32), “muito antes de Ferecides e de Homero”. Davi foi o primeiro a compor hinos em louvor a Deus, e, só “muito depois dele”, Timoteo.²⁸ O primeiro epitalâmio foi composto por Salomão e dele recee-

26. *Eusebii Pamphili Chronici Canones latine vertit S. Eusebius Hieronymus*. Edidit J. K. Fotheringham, Londinii, 1923. — As partes cronográficas das *Etimologias* só parcialmente coincidem com a crônica de Jerônimo. A discussão das fontes de ambos não nos interessa aqui.

27. Até agora não foi estudada. G. v. Dzialowski, em *Isidor und Ildefons als Literaturhistoriker* (Münster i. W., 1898) procede a um exame crítico das fontes do *De viris illustribus* de Isidoro, mas nada diz das *Etimologias*. P. Lehmann, em *Literaturgeschichte im MA* (GEM, 1912, 569 e segs.) não menciona Isidoro. Menéndez y Pelayo (*Historia de las Ideas Estéticas*, vol. 2) tentou uma apreciação da sua poética.

28. Refere-se a Femônoe, uma sacerdotisa de Apolo, que foi a primeira a empregar o hexâmetro nos oráculos: Proclo, *Chrestomathie* (Westphal, *Scriptores metricali graeci*, I, 280). Cf. Lucano, V, 126.

beram os pagãos o gênero. Os cânticos de Salomão — segundo Jerônimo — constam de hexâmetros e pentâmetros. Isaías escreve prosa retórica. O inventor do treno foi Jeremias e mais tarde, entre os gregos, Simônides. A cítara foi inventada por Tubal e, na opinião dos gregos, por Apolo; a astrologia por Abraão e, na opinião dos gregos, por Atlante. A filosofia é dividida pelos gregos em física, ética e lógica. Mas já as Escrituras Sagradas se dividem segundo essas disciplinas: O *Gênese* e o *Eclesiastes*, por exemplo, oferecem a física;²⁹ a ética encontra-se nos *Provérbios* de Salomão; a lógica (*pro qua nostri Theoreticam sibi vindicant*),³⁰ no *Cântico dos Cânticos*³¹ e nos Evangelhos. A língua hebraica é a mãe de todas as demais.

Como se vê, o “sistema de correspondência” tornou-se uma doutrina do primado e das prerrogativas de Israel na filosofia, na ciência e na poesia.³² Aos patriarcas e escritores bíblicos cabe a glória da fundação dos gêneros poéticos, que depois os gregos receberam deles. Este conceito é adotado por Isidoro conseqüentemente. Mas nele se encontram também os elementos de uma poética sistemática. A distinção terminológica entre *poesis* e *poema* é simplificada ao extremo: *poesis dicitur graeco nomine opus multorum librorum, poema unius*.³³ Confusa é a definição da *fabula* de Isidoro. Inclui nela fábulas de animais e também de mitos e comédias. Fábulas míticas *ad naturam rerum*³⁴ são, por exemplo, as histórias de Vulcano coxo (*quia per naturam nunquam rectus est ignis*)³⁵ ou as da Quimera (*Lucr. V, 903*) que na frente era um leão, no meio uma cabra e atrás uma cobra, porque o homem na juventude é selvagem como um leão, no meio da vida tem a agudeza de vista (isto é, clareza de espírito) da cabra e, no fim, enrosca-se como uma cobra. Mas fábulas engraçadas são também as obras de Plauto e Terêncio. Parece que Isidoro, sob o nome de fábula, compendia tudo o que é “simplesmente inventado”. A *historia*, ao contrário, é *narratio rei gestae*, relato de fatos. Pertence à gramática, *quia quidquid dignum memoria est litteris mandatur*.³⁶ O primeiro historiador foi Moisés; mais tarde, entre os pagãos,

29. Este pensamento também foi atribuído a Alcuíno: cf. Bréhier, pág. 47. Sem razão, como se vê. — Cf. também *Poetae*, I, 524, 62 e segs. e 608, 23 e segs.

30. “Cuja teoria os nossos autores reivindicam para si.” (T. da R.)

31. *Pour tirer la logique du Cantique des Cantiques, il fallait vraiment une imagination intrépide*, diz, encantadoramente, Valéry Larbaud (*Sous l'Invocation de Saint Jérôme*, 1946, 197).

32. Segundo os *Atos dos Apóstolos*, 7, 22, Moisés foi discípulo da sabedoria egípcia, motivo por que autores posteriores derivam do Egito as *sete artes*. Isidoro atribui aos egípcios a invenção da geometria. Receberam da princesa grega Isis a escritura, e de Abraão a astrologia. Os egípcios foram independentes na invenção da pintura. Isidoro parece não querer tomar conhecimento da educação egípcia de Moisés, que que contradiria o seu sistema. — Cassiodoro (*Inst. I, c. 28*) cita o fato, referindo-se, aliás, à *Doutrina Cristã* de Agostinho, II, 50.

33. “Chama-se *poesis*, com nome grego, uma obra de muitos livros; *poema* uma obra de um livro só.” (T. da R.)

34. “Sobre a Natureza.” (T. da R.)

35. “Pois o fogo, por natureza, nunca é reto.” (T. da R.)

36. “Porque tudo o que é digno de lembrança é confiado às letras.” (T. da R.) Cf. Agostinho: *Poterat iam perfecta esse grammatica, sed quia ipso nomine profiteri se litteras clamat, unde etiam latine litteratura dicitur, factum est, ut quidquid dignum*

Dares e em seguida Heródoto. A história divide-se em três subespécies: *ephemeris* (relato diário), *Kalendaria* (relato mensal) e anais. História, no sentido restrito, quer dizer relato sobre o próprio tempo do escritor: Salústio, Lívio, Eusébio e Jerônimo “constam de anais e história”. A história narra acontecimentos verdadeiros, a fábula informa sobre coisas que não aconteceram e não podem acontecer, porque são contra a natureza. Entre ambas há um intermediário: a comunicação de coisas que são possíveis, embora não tenham acontecido. Isidoro denomina a esse gênero *argumenta*. Com isso passamos do domínio da gramática para o da retórica.

O conceito *argumentum* origina-se da teoria retórica da prova (*probatio*). Isidoro distingue, com Aristóteles, duas espécies de provas, as “naturais” (por exemplo, decisões judiciais anteriores, depoimentos de testemunhas, etc.) e as “artificiais”, que o próprio orador tira do processo judicial. A prova artificial é uma operação da inteligência, que procura alcançar credibilidade. Repousa sobre indícios ou sobre argumentos (*argumenta*) ou sobre exemplos (*exempla*). O *argumentum* é, pois, uma *ratio probationem praestans*.³⁷ Para descobrir argumentos (*loci argumentorum*) serve a tópica. Alguns *argumenta* servem-se da ficção *ὑπόθεσις*.³⁸ Por isso se encontra em Cícero a definição (que encontra eco em Isidoro): *argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit*,³⁹ e por isso se explica também a ampliação de sentido de *argumentum*, que significa, na latinidade clássica, não só argumento retórico, mas “narração, matéria, tema, conteúdo, assunto de uma poesia”, enfim a própria poesia, de modo que Quintiliano (V, 10, 9) pode afirmar: *argumentum* quer dizer *omnis ad scribendum destinata materia*.⁴⁰ Aqui podemos ver de novo a íntima interdependência da terminologia retórica e poética, que se confirma, quando volvemos à poética de Isidoro. Depois de definir a tópica como *disciplina inveniendorum argumentorum*,⁴¹ explica o autor que conhecê-la é indispensável aos poetas, e aos que, segundo o seu, ou o geral modo de ver, têm a tarefa de “provar” alguma coisa, como os oradores, jurisconsultos e filósofos. Para Isidoro como para toda a Idade Média a tópica é uma admirável invenção do espírito humano: *mirabile plane genus operis, in unum potuisse colligi, quidquid mobilitas ac varietas humanae mentis in sensibus exquirendis per diversas causas poterat invenire, conclusum liberum ac voluntarium*

memoria litteris mandaretur, ad eam necessario pertineret. Itaque ... huic disciplinae accessit historia. (“A gramática poderia já estar concluída, mas como afirma as letras adotarem o mesmo nome, o que a faz chamar “literatura” em latim, acontece que tudo o que, digno de lembrança, é confiado às letras, lhe pertence necessariamente. Assim ... a essa disciplina acrescenta-se a história.” (T. da R.) (*De Ordine* 2, c. 12; PL, 31, 1012) — A gramática é considerada “remédio” contra o esquecimento, por Sexto Empírico (*Adv. Mathematicos*, I, 1, § 52).

37. “Uma razão que fornece uma prova.” (T. da R.)

38. O clérigo de Verona que no século X compôs o “ritmo”, *O admirabile Veneris idolum*, publicado por Traube, encarece a autenticidade de seu sentimento no verso (página 119): *Saluto puerum non per ypothesim*.

39. “O argumento é uma coisa inventada, mas que poderia ter acontecido.” (T. da R.)

40. “Toda matéria destinada a ser descrita.” (T. da R.)

41. “A arte de inventar argumentos.” (T. da R.)

*intellectum. Nam quocumque se verterit, quascumque cogitationes intraverit, in aliquid eorum quae praedicta sunt, necesse est cadat ingenium.*⁴²

O esquema das sete ciências escolares, como o plano da obra de Isidoro foram a causa de não conterem as *Etimologias* um capítulo sintético sobre poesia, mas um *De poetis* (VIII, 7). A primeira metade do livro VIII dá lições, em cinco capítulos, sobre a teologia e a Igreja. Em seguida ajunta simetricamente seis capítulos que tratam do mundo pagão, a saber, dos filósofos, sibilas e magos, dos pagãos em geral e de seus deuses. Entre os filósofos e as sibilas estão intercalados os poetas, o que mostra que Isidoro os considera essencialmente como representantes da *gentilitas*. Quando os homens, relata, chegaram do estado da selvajaria original ao conhecimento de si mesmos e dos deuses, a civilização recebeu novos estímulos.⁴³ Em honra dos deuses inventaram os homens belas casas (templos), mas também uma sublime linguagem: a poesia. Esta é, pois, originariamente, louvor de Deus, *verbis inlustrioribus et iucundioribus numeris*.⁴⁴ Segue-se então a etimologia: *id genus quia forma quadam efficitur, quae ποιότης dicitur, poema vocitatum est eiusque fictores poetae*.⁴⁵ Sob essa forma a nota é incompreensível, mas explica-se, ao lermos em Fortunaciano (Halm, 125 e seg.), que há três *genera orationis: posotetos* (“de que tamanho?”), *poiotos* (“como é formada?”), *pelikotos* (“de que comprimento?”). Segundo a *posotes*, resultam três subespécies: *amplum sive sublime; tenue sive subtile; mediocre sive moderatum*⁴⁶ (teoria dos “três estilos”, *genera dicendi*). Segundo a natureza resultam os três gêneros diomédicos; segundo o comprimento: *μαρὺν, βροχὺ, μέσυν* (= três dos quatro caracteres estilísticos de Diomedes). Da teoria representada por Fortunaciano, Isidoro aceitou apenas a parte mediana. Discute depois a denominação latina *vates*, a que liga uma observação sobre o furor divino dos poetas; os trágicos (*excellentis in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis*),⁴⁷ que tratam de tristes negócios do Estado ou de histórias de reis; os cômicos, que tomam por assunto os alegres acontecimentos da vida particular. Nisso é preciso separar os cômicos “antigos” (Plauto, Terêncio) dos “novos” (Flaco, Pérsio, Juvenal) chamados também satíricos⁴⁸ e apresentados nus (*nudi pinguntur*: interpretação errada do verso 221 da *Arte Poética*), porque põem os vícios a nu. Ficamos sabendo, em

42. “Espécie de trabalho admirável juntar numa obra tudo o que a mobilidade e a variedade do espírito humano puderam inventar na procura dos pensamentos através de causas diferentes, o intelecto livre e espontâneo em sua perfeição. Pois para qualquer lado que se vire, em quaisquer cogitações que entre, o espírito não pode deixar de cair numa das figuras que nele são arroladas.” (T. da R.)

43. Isidoro reporta-se aqui a *Prata*, de Suetônio, que não possuímos mais. P. Werner em (*Hermes*, 52, 200 e segs.) mostra que a citação de Suetônio, feita por Isidoro, é de segunda ou terceira mão. — Acerca de Isidoro e Diomedes cf. J. Kayser, *De veterum arte poetica quaestiones selecta*. Tese, Leipzig, 1906, 44 e segs.

44. “Com palavras mais distintas e ritmos mais agradáveis.” (T. da R.)

45. Esse gênero, por ser executado por certa forma chamada *ποιότης*, é denominado *poema*, e seus cultivadores *poetas*.” (T. da R.)

46. “Amplio ou sublime, tênue ou sutil, mediocre ou moderado.” (T. da R.)

47. “Excelentes em assuntos de fábulas molhadas pela imagem da verdade.” (T. da R.)

48. Calçado em Horácio, *Sat.* 1, 4, 1-6; cf. F. Leo em *Hermes*, 24, 67 e segs.

seguida, que alguns poetas foram denominados *theologici*, por terem composto canções divinas.⁴⁹ Enumeram-se, em forma abreviada, os três gêneros de poesia, segundo Diomedes. Importante é a sintética definição: *Officium autem poetae in eo est ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducatur*.⁵⁰ *Unde et Lucanus ideo in numero poetarum non ponitur, quia videtur historias composuisse, non poema*.⁵¹ A fonte dessas frases pode ter sido Sêrvio (no comentário sobre a *Eneida* I, 382): *hoc loco per transitum tangit historiam, quam per legem artis poeticae aperte non potest ponere... Quod autem diximus eum poetica arte prohiberi, ne aperte ponat historiam, certum est. Lucanus namque ideo in numero poetarum esse non meruit, quia videtur historiam composuisse, non poema*.⁵²

Além disso Isidoro recopilou Lactâncio. Este compôs, na primeira década do século IV, sete livros de suas *Instituições Divinas*. Em sua polêmica contra a religião antiga tem possibilidade de falar também sobre os poetas, que, pela representação poética, torceram realidades em fantasias e alcançaram crédito. Por exemplo, quando se diz que Zeus mandou raptar Ganimedes por uma águia: *poeticus color est. Sed aut per legionem rapuit cuius insigne aquila est, aut navis, in qua est impositus tutelam habuit in aquila figuratam, sicut taurum, cum rapuit et transvexit Europam*.⁵³ E então explica Lactâncio como costumam proceder os poetas: *non ergo res ipsas gestas finxerunt poetae, quod si facerent essent vanissimi, sed rebus gestis addiderunt quendam colorem. Non enim obtrectantes illa dicebant, sed ornare cupientes. Hinc homines decipiuntur... Nesciunt enim qui sit poeticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poetae in eo sit, ut ea quae vere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat*⁵⁴ (*Div. Inst.* I, 11, 19-24). Como se vê, Isidoro adotou

49. Kayser (pág. 50) escreve sobre esta frase: *Paragraphus... Isidoro ipsi ut homini Christiano esse attribuenda videtur*. "Parece que esse parágrafo deve ser atribuído a Isidoro em sua qualidade de cristão." (T. da R.) Como de costume, não é levada em consideração aqui a concepção grega dos poetas "teológicos".

50. Lindsay lê *transductio ad sensum* apenas tolerável. *Traducat* em Lact., *Inst.* 1, 11, 24 e em alguns manuscritos.

51. "O ofício do poeta consiste em traduzir por meio de figuras indiretas e com algum embelezamento noutros gêneros as coisas realmente acontecidas. Daí Lucano não ser incluído no número dos poetas, pois parece ter composto história, não poema." (T. da R.)

52. "Neste trecho trata, acessoriamente, da história, que não poderia incluir de maneira aberta, em conformidade da lei da arte poética... Realmente, como dissemos, a arte poética proíbe-lhe incluir abertamente a história. Lucano não merece ser contado no número dos poetas porque parece ter composto história, não poema." (T. da R.) Quintiliano diz a respeito: *Lucanus... magis oratoribus quam poetis imitandus est* (Lucano... deve ser imitado mais pelos oradores que pelos poetas.) (T. da R.) (X, 1, 9).

53. "... é disfarce poético. Fê-lo, porém, raptar por uma legião cuja insígnia é a águia, ou então o navio, no qual o embarcaram, trazia uma imagem protetora, em figura de águia, como trouxera um touro, ao raptar e transportar Europa." (T. da R.)

54. "Com efeito, os poetas não inventaram os próprios acontecimentos, pois, se o fizessem, seriam frivolíssimos, mas acrescentaram alguma cor aos acontecimentos verdadeiros. Faziam-no não para deformá-los, mas com desejo de orná-los. É o que

literalmente a doutrina de Lactâncio, mas ao mesmo tempo fundiu-a com a antiga crítica de Lucano emprestando-lhe assim um sentido que não possuía na racionalista interpretação de mitos de Lactâncio.⁵⁵ Não sei dizer que autoridade seguia Lactâncio na sua distinção entre poesia e história; trata-se, porém, do patrimônio da tradição antiga. O autor da *Retórica a Herênio* distingue: *Fabula est, quae neque veras, neque veri similes continet res, ut haec, quae in tragoediis traditae sunt. Historia est res gesta, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit.*⁵⁶ Ensina Cícero (*De Legibus*, 1, 5) que a história deve observar outras leis que não as da poesia; aquela se relaciona com acontecimentos reais, esta com deleitação (*delectatio*). Ovídio escreve por sua vez:

*Exit in immensum fecunda licentia vatum,
Obligat historica nec sua verba fide.*⁵⁷

De modo semelhante opinam Plínio o Moço (*Ep.* IX, 31, 1) e Quintiliano (II, 4, 2); mais interessante, porém, é a opinião de Petrónio (c. 118): *Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt quod longe melius historici faciunt — sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum commentum praecipitandus est liber spiritus, ut potius furentis animi vaticinatio appareat quam religiosae orationis sub testibus fides,*⁵⁸ definição em que se distinguem a história e a poesia segundo a atitude intelectual. Macróbio trata ainda do assunto, mas com nova motivação. Homero inicia a narrativa épica no meio (*ordo artificialis* das poéticas medievais, Faral, 55 e segs.) para distinguir-se da maneira histórica de narrar (*ritans in poemate historicorum similitudinem*;⁵⁹ *Sat.* V, 2, 9 e V, 14, 11).

ilude os homens... Eles não sabem qual é o limite da licença poética, até onde é permitido ir na ficção, quando o officio do poeta consiste em traduzir noutros gêneros por meio de figuras indiretas e com algum embelezamento as coisas realmente acontecidas." (T. da R.)

55. De resto, Lactâncio declina expressamente de equiparar a poesia com a mentira: *totum autem quod referas fingere, id est ineptum esse et mendacem potius quam poetam.* ("Mas, quando alguém pretende inventar tudo, é antes inepto e mentiroso do que poeta." (T. da R.) Cf. também o § 30 do mesmo capítulo. — A definição do *officium poetae* é adotada literalmente por autores ulteriores como, por exemplo, por Cruindmelo (ed. Huemer pág. 50) — *Officium* (ἐπίσημον) é termo técnico. Quintiliano define os *officia* do orador (Introdução ao livro XII, § 49). Sobre os *officia* do historiador, cf. o *Anonymus*, apud. Halm, 588.

56. "Fábula é aquela que não contém nem coisas verdadeiras, nem verossímeis, como as que são relatadas pelas tragédias. A história é uma coisa acontecida, mas afastada da lembrança da nossa idade. O argumento é uma coisa inventada que poderia também ter acontecido." (T. da R.) (I, 8, 13.)

57. "A liberdade dos poetas não têm limites, nem lhes trava as palavras pela verdade histórica." (T. da R.) (*Am.*, III, 12, 41.)

58. "Com efeito, não são os acontecimentos que devem ser postos em versos — pois os historiadores os relatam muito melhor, — mas em rodeios, pela intervenção dos deuses e pela invenção de sentenças fabulosas deve-se lançar a inspiração livre, de tal forma que pareça antes a vaticinação de um espírito inspirado do que a fé de um discurso consciencioso provado por testemunhas." (T. da R.)

59. "Evitando no poema a semelhança dos historiadores." (T. da R.)

A "Poética" de Isidoro integrou o patrimônio didático do fim da Antiguidade pagã na sabedoria da Igreja ocidental. Por isso as obras de Isidoro têm uma importância que não se pode superestimar. Costuma-se ver nele um compilador e em sua obra um trabalho de mosaico. Se partirmos da análise das fontes, chegaremos a êsse resultado. Mas já Ludwig Traube observara: "Devíamos resolver-nos a ler realmente Isidoro, que agora apenas se consulta; embora diante de pedras de um mosaico, devíamos tentar, por um momento, observar o mosaico como um todo".⁶⁰ Antes de tudo, devem ler-se as *Etimologias*, como o fazia o leitor medieval: como um livro de uma só peça, de autoridade obrigatória. Ainda no fim da Idade Média, um leitor inglês apunha a um códex das *Etimologias* estes versos:

*This book is a schoolmaster to those that are wise,
But not to fond fools that learning despise,
A Jewell it is, who liste it to recde,
Within it are Pearls precious in deede."*

Pensava-se assim desde os tempos merovíngios até os tempos dos Tudors. Assim se apresentava Isidoro aos filólogos medievais. Quando se chama a sua obra de compilação, deve-se refletir que essa denominação depreciativa não corresponde inteiramente aos fatos. A compilação, no fim da Antiguidade, é um gênero literário muito distinguido e apreciado, sobre cuja essência e denominações se espraia amplamente, por exemplo Gêlio, na introdução a suas *Noites Aticas*, divididas em vinte livros, no que são seguidos por Nônio Marcelo (século IV) e Isidoro. São também uma compilação as *Saturnais* de Macróbio. Precisamente este autor, muito lido na Idade Média, salientou, no princípio de sua obra (I, 1, 6), que uma coleção de trechos escolhidos, pela forma da disposição e apresentação, podia tornar-se algo de novo e próprio. Devemos pressupor a mesma concepção em Isidoro, cujo objetivo era comunicar conhecimentos. Mas, para isso, a única forma de expressão possível, no seu tempo, eram a coleção e ordenação da matéria extratada. Já o fato, de que ele considerasse a ciência pagã digna de ser conhecida e a consubstanciá-la enciclopedicamente com a eclesiástica — importa num programa. A teoria, aliás não criada por ele, mas protegida pela sua autoridade do primado de Israel no desenvolvimento da cultura, e da Grécia como discípula da sabedoria bíblica, representa uma harmonística primitiva, porém muito eficaz. Se os gêneros poéticos da Antiguidade procediam de Israel, estavam por isso mesmo legitimados, do ponto de vista cristão. A antinomia filosófica entre a poesia cristã e a antiga, que em séculos posteriores devia levar a dissensões e a diferentes ten-

60. *Vorlesungen und Abhandlungen*, II, 100.

61. "Este livro é um mestre-escola para aqueles que são sábios, mas não para os tolos insensatos, que desprezam o estudo. É uma jóia para os que o lêem atentamente, pois na verdade contém pérolas." (T. da R.) Versos reproduzidos por W. M. Lindsay em sua edição das *Etimologias*. Cf. *Isidorus, Haparfons puis / La grant fontaine de clergie*, ("Isidoro, o poço profundo, o grande manancial da clerezia" (T. da R.) Barbazan Méon, *Publican*, I, 292 e seq.

tativas de solução — claramente discernível na apreciação das musas antigas — não é abordada por Isidoro nas *Etimologias*. Se queremos saber o que ele pensava a respeito, devemos ater-nos aos versos que compôs para a sua biblioteca⁶² e que foram pintados “nos armários ou paredes” da sala da biblioteca no palácio episcopal em Sevilha. Nisso segue Isidoro um uso antigo, nunca interrompido; “mas o seu professor e fonte principal é o grande mestre do epigrama, o seu compatriota Marcial”.⁶³ A primeira poesia é um *titulus* geral de quatro versos:

*Sunt hic plura sacra, sunt mundialia plura;
Ex his si qua placent carmina, tolle, lege.
Prata vides plena spinis et copia floris;
Si non vis spinas sumere, sume rosas.*⁶⁴

São, pois, alinhadas, independentemente do valor, obras sagradas e profanas. Então poder-se-iam compreender os versos 2 a 4, como referentes aos poetas contidos na biblioteca, dos quais uns (os pagãos?) estavam cheios de espinhos e os outros (os cristãos?) repletos de flores. Mas, segundo Beeson, *carmina* são os *tituli* de Isidoro: “Quando te agradarem quaisquer *tituli*, toma a respectiva obra.” A distinção entre espinhos e rosas, nessa conexão, também é tomada à Antiguidade, e refere-se às diferenças da qualidade literária ou do gosto do leitor, e não a conceitos filosóficos. Os *tituli* 2-9 são consagrados à Bíblia e aos Padres da Igreja, e o *titulus* 10, aos poetas. Diz ele: “Se Virgílio, Horácio, Ovídio, Pérsio, Lucano e Estácio te desagradam, então lê Juvenco, Sêneca, Prudêncio e Avito, e desvia-te dos poetas pagãos”:

*Desine gentilibus ergo inservire poetis:
Dum bona tanta potes, quid tibi Calíroen?*⁶⁵

Desse *titulus* não se pode depreender uma condenação dos poetas antigos, nem tão pouco uma atitude rigorista. O conselho de Isidoro só é válido no caso em que o freqüentador da biblioteca não encontrasse prazer nos poetas profanos. Aqui, a atitude de Isidoro, como nas *Etimologias*, é a de uma tolerância algo impessoal.

Em sua principal obra teológica, as *Sentenças*, Isidoro parece adotar outro ponto de vista: *Ideo prohibetur Christianus figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanum fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum*.⁶⁶ Mas esta sentença associa-se às determinações do 4º Concílio de Cartago (398), que só tinham validade local e transitória;⁶⁷

62. Editados por Beeson (*Isidorstudien*, 1913, 135 e seg.).

63. Beeson, o.c. 150.

64. “Eis aqui muitas poesias sagradas, muitas profanas; toma, lê as que te agradarem. Vês aqui prados cheios de espinhos e grande número de flores; se não queres colher os espinhos, colhe as rosas.” (T. da R.)

65. “Cessa de sujeitar-te aos pagãos; se possuis tantos bons (poemas), que pode dizer-te Calíroeo?” (T. da R.) (Tratar-se-á da fonte Calíroeo, em Atenas?)

66. “Seja, pois, proibido ao cristão ler as ficções dos poetas, porque, pelas seduções de fábulas vãs, excitam o espírito à lascívia.” (T. da R.)

67. P. de Labriolle, *Histoire de la Littérature Latine Chrétienne*,³ (1924), 29.

suas palavras não contêm a opinião pessoal de Isidoro, que encerra o capítulo com estas frases conciliatórias: *meliores esse grammaticos quam haereticos. Haeretici enim haustum letiferi succi hominibus persuadendo propinant, grammaticorum autem doctrina potest etiam proficere ad vitam, dum fuerit in meliores usus assumpta*,⁶⁸ o que parece constituir uma resposta ao conhecido dito de Agostinho: *melius est reprehendant nos grammatici quam non intellegant populi*.⁶⁹ Pode-se, pois, dizer que as *Sentenças* de Isidoro, ao contrário, dão tanta importância à cultura antiga quanto as *Etimologias*.

4. ALDELMO

Sobre os alicerces lançados por Isidoro e pelos irlandeses, continua a construir-se a cultura latina anglo-saxônica. O seu primeiro representante é Aldelmo. Como personalidade literária, foi julgado, em geral, desfavoravelmente. Traube (*Vorlesungen und Abhandlungen*, II, 175) chama a sua latinidade "inteiramente artificial e completamente sem estilo", e parece não lhe reconhecer mérito algum. Para Roger ele é um *témoin parfois naïf, superficiel, peu mesuré* (290), de seu tempo. Laistner acha a sua obra *utterly unpalatable*.⁷⁰ Esses juízos, bem compreensíveis, não afetam nem avivam a importância histórica de Aldelmo, encontrada na sua concepção de uma cultura ao mesmo tempo eclesiástica e literária. Pode-se julgá-la estreita e primitiva, todavia é, em si, clara e conseqüente. É a primeira expressão da nova cultura cristã da Inglaterra que, depois da conversão dos anglo-saxões (desde 596, concluída em 634), se originara entre 650 e 680, e na qual se misturavam influências irlandesas e romanas, bem como greco-orientais. (Teodoro de Tarso e o africano Adriano), com as tradições populares britânicas e anglo-saxãs.⁷¹ Aldelmo foi primeiramente discípulo do abade irlandês Mailduib, fundador de Malmesbury. Mais tarde, recebeu lições de Teodoro e Adriano, em Cantuária. A teoria da literatura de Aldelmo encontra-se na carta ao príncipe Aethilwald: *Si quid ... saecularium litterarum nosse laboras, ea tantummodo causa id facias, ut, quoniam in lege divina vel omnis vel paene omnis verborum textus artis omnino grammaticae ratione consistit, tanto eiusdem eloquii divini profundissimos atque sacratissimos sensus facilius legendo intelligas, quanto illius rationis, qua contextitur, diversissimas regulas plenius ante didiceris*.⁷² Essa é, pois, a antiga teoria, que conhecemos através de Jerônimo, Cas-

68. "Os gramáticos são melhores que os heréticos. Estes, com efeito, ministram aos homens, por meio da persuasão, um gole da bebida mortal, ao passo que a doutrina dos gramáticos pode até prestar serviço à vida, quando for empregada para uso melhor." (T. da R.)

69. "É melhor sermos repreendidos pelos gramáticos do que não entendidos pelo povo." (T. da R.) (*In Psalms*, 138, 20.)

70. "Extremamente insípida." (T. da R.) M. L. W. Laistner, *Thought and Letters in Western Europe: A. D. 500 to 900*, London, 1931, 120.

71. Chr. Dawson, *The Making of Europe*, London, 1932, 206 e segs.

72. "Se procuras saber algo da literatura secular, faze-o com um único objetivo: embora na lei divina todo ou quase todo contexto se explique pelas razões da gramática, compreenderás na leitura tanto mais facilmente o profundo sentido sa-

siodoro e Isidoro, de que as sete *artes* são indispensáveis para a compreensão da Bíblia. Aldelmo não quer excluir a poesia: deve, porém, cantar coisas cristãs. Ele mesmo, em sua extensa poesia *De Virginitate*, deu um modelo dessa poesia, continuando, assim, a linha de Sedúlio e de Prudêncio. Destarte, reúne diversas correntes da teoria medieval da literatura. O latim, segundo a sua vontade, viria a ser a língua literária dos anglo-saxões, e, para tal, deviam familiarizar-se com o sistema da métrica latina. Aldelmo apresentou-o em sua carta a Acircio (rei Aelfrid da Nortúmbria), praticando, assim, conforme julgava, importante feito histórico. Diz, com orgulho, que foi o primeiro germânico a tratar desta matéria, e pode comparar-se com Virgílio, que se ufana (*Geórg.* III, 11-13 e 292 e segs.) de ter introduzido a poesia pastoral na literatura romana (Ehwald, 202, 4-24). Trata-se, sem dúvida, de um dos primeiros testemunhos conscientes do desejo germânico de cultura na literatura medieval. A maioria dos versos-exemplos na métrica de Aldelmo procedem de Virgílio e Sedúlio, ao passo que faltam inteiramente os de Horácio e Estácio, e rareiam os de Ovídio. Pode-se explicá-lo pelo plano do tratado ou pela vontade consciente de só tomar o indispensável à literatura profana? Aldelmo procura dar à sua própria criação poética um fundamento bíblico. Quando, em seus enigmas métricos, introduz falas de animais, plantas e coisas inanimadas, está na tradição das explicações de Isidoro sobre as quatro espécies de metáforas (*Et.* I, 37, 3 e segs.), mas, se Isidoro as comprova com exemplos da poesia profana, Aldelmo prefere os bíblicos. Mostra que ocorrem na antiguidade árvores que falam (*Juizes*, 9, 8) e coisas semelhantes, e prossegue, didaticamente: *Haec idcirco diximus, ne quis forte novo nos et inusitato dicendi argumento et quasi nullis priorum vestigiis triti praedicta enigmata cecinisse arbitretur.*⁷³ Veja-se outro exemplo. Um dos usos constantes da literatura medieval é acabar qualquer obra por uma fórmula de conclusão, o que remonta a modelos da Antiguidade. Para isso também procura Aldelmo uma autoridade bíblica: *Igitur digesto ... libello ... stilus iam finem quaerit et dictandi tenor terminandus est, quia illustris contionator "Tempus", inquit, "loquendi et tempus tacendi".*⁷⁴

5. A POESIA CRISTÃ ANTIGA

Os começos da poesia latina cristã datam do tempo de Constantino;⁷⁵ floresce entre 400 e 600, fato importante para o desenvolvimento da teoria da literatura. É preciso demonstrá-lo ao menos com alguns exemplos.

grado dessa manifestação divina, quanto mais completamente tiveres aprendido as diversas regras do raciocínio com que é composta." (T. da R.) (Ehwald, 500, 9 e segs.)

73. "Dissemos isso para que não nos acusem de termos cantado os enigmas precedentes, servindo-se de assuntos novos e inusitados, não experimentados por quase nenhum dos nossos predecessores." (T. da R.) (77, 16 e segs.)

74. "Assim, pois, distribuída a matéria do livrinho, o estilo pede já o fim, e é preciso terminar a marcha do ditado, pois o ilustre orador diz: "Há tempo para falar e tempo para calar." (T. da R.) (*Eccles.* 3, 7).

75. Não existe um trabalho que satisfaça as exigências modernas sobre a poesia cristã entre 300 e 800. O livro de Manitius (1891) é insuficiente; cf. a demolidora crítica de Traube, *AfdA*, 18 (1892), 203 e segs. Labriolle aborda a poesia de ma-

Devemos, porém, abstrair da poesia dos hinos destinados ao culto, porque ela está fora dos gêneros da Antiguidade, e representa um novo começo. Distinguimos essa poesia cultural da poesia artística, concebida como literatura, da Antiguidade cristã. Dentro desta abrem-se, por sua vez, dois caminhos. O poeta cristão podia tratar da piedade cristã (santificação do trabalho do dia, culto dos mártires) ou da fé e da moral (doutrina da Trindade, origem do pecado, apologética, luta das virtudes e dos vícios). Palmilhar este caminho foi o grande feito de Prudêncio, que, com pleno domínio da língua clássica, conquistou novos e vastos domínios para a poesia. Sua obra é inspirada em altos dons e forte intuição: a torrente de sua rica poesia independe do sistema dos gêneros antigos, e, por isso, não o leva a discutir a teoria antiga da literatura.⁷⁶ Ele é o mais importante e o mais original poeta do cristianismo antigo, sendo, porém, um fenômeno isolado. Na maioria, os antigos poetas cristãos seguiram outro caminho: conservaram os gêneros antigos, recheando-os com matéria cristã. Para modelo, só Virgílio era tomado em consideração; encontramos, por isso, élogos e epopéias cristãs. Que esses gêneros são muito dependentes do modelo virgiliano, vê-se pelo fato de começarem com centões de Virgílio. A poetisa Proba (cerca de 350), que, antes de sua conversão, cantara em forma épica um episódio de história contemporânea, apresenta o seu centão de história sagrada como um *Maro mutatus in melius*⁷⁷ (Schenkl, 568, 3). O *Títurus* de Pompônio é outro centão da mesma época: primeiro exemplo das “élogas religiosas”, que seriam tão apreciadas nos tempos carolíngios e ainda mais tarde. Uma monografia sobre esse gênero faz parte das tarefas da história da literatura medieval. A epopéia cristã começa como epopéia bíblica. A primeira obra importante desse gênero é a harmonia evangélica do padre espanhol Juvenco (cêrca de 330), que inicia uma longa série de poesias latinas bíblicas, continuada depois nas línguas vulgares: de Caedmon, Cynewulf, Otfrid, o *Heliand*, a *Paixão*⁷⁸ de Clermont até Milton e Klopstock. Para o nosso propósito, essa série é mais importante do que a obra de Prudêncio. Os épicos cristãos, precisamente por continuarem um gênero antigo, podiam captar a discrepância existente entre a forma pagã e o assunto cristão, e, destarte, sentiam-se obrigados a encarar a prática da arte pagã. Há nisto um

neira sumária. A obra de Otto J. Kuhnmuench, *Early Christian Latin Poets* (Chicago, Loyol. University Press, 1929) é uma antologia útil, com uma introdução de 12 páginas. O que há de melhor encontra-se nos primeiros capítulos de *History of Christian-Latin Poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, de F. J. E. Raby, Oxford, 1927.

76. Ponto este insuficientemente salientado no útil trabalho de Is. Rodriguez Herrera, *Poeta Christianus. Prudentius' Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des christlichen Dichters* (Diss. München, 1936).

77. “Marão mudado para melhor.” (T. da R.)

78. Para sermos exatos, devemos notar que a *Paixão* remonta ao modelo rítmico e não métrico. Possuímos tais ritmos sobre a ressurreição de Lázaro (de Paulino de Aquilêia; *Poetae*, I, 133) e sobre a *Paixão* (*Poetae*, IV, 501, etc. (cp. Strecker, *NA*, 47, 143). Eles dão impressão mais popular e são mais enérgicos que os produtos artificiais escritos em metros.

ponto de partida para reflexões sobre a teoria da literatura no início da Idade Média, como veremos nos exemplos de Juvenco e Sedúlio.

Juvenco antepõe à sua poesia evangélica uma introdução métrica em 27 versos, na qual fundamenta o seu empreendimento, e cujo pensamento é o seguinte: “Pela vontade de Deus, todas as coisas terrenas submetem-se à transitoriedade. Todavia, graças ao louvor dos poetas, continuam a viver numerosos homens, seus feitos e virtudes, tanto nos sublimes cantos de Homero como na doce arte (*dulcedo*) de Virgílio. E esses poetas também estão seguros da eterna glória, embora entreteçam mentiras (isto é, mitologia) aos fatos da remota Antiguidade. Mais tempo sobreviverá a minha poesia, que canta os feitos do Cristo e talvez ainda me salve no juízo final. Que me assista o Espírito Santo e conforte o meu espírito com a água do Jordão”. Ao concluir, Juvenco parafraseia os seus serviços, dizendo que, com os seus versos, a religião cristã (*divinae gloria legis*) recebeu o ornato da linguagem terrestre (IV, 804 c seg.). O poeta continua admirando a poesia antiga; apenas declina de seus princípios ideológicos, e deseja criar um equivalente cristão da épica pagã. A sua obra procede, assim, de um programa consciente, que devia tornar-se importante para a teoria medieval da literatura: a construção de uma literatura de conteúdo cristão em forma antiga. Em Juvenco a transição realiza-se sem atrito. A polémica contra a poesia antiga limita-se ao mínimo. Inteiramente diverso apresentou-se o caso no segundo poeta cristão: Sedúlio, o cantor do *Carmen Paschale* (meado do século V). Em contraste com a linguagem poética simples e límpida, realçada com reminiscências virgilianas de Juvenco, e com o sonoro classicismo cristão de Prudêncio, encontramos em Sedúlio, pela primeira vez, pesada retórica em trajes cristãos. Topa-se frequentemente com o conceito de que a poesia pagã, por falta de conteúdo, se estancou e degenerou em formas frívolas; e que o cristianismo, ao contrário, insuflara na literatura romana o fogo de nova experiência emocional.⁷⁹ Só com restrições isso é correto. Entre os escritores cristãos do século IV ao VI, encontramos não somente pensadores profundos, fanáticos ardentes, eruditos sérios e cantores piedosos, mas também retóricos inchados, vãos, sem alma e sem pensamento. A esta categoria pertence Fulgêncio, assim como Enódio. Sidônio não fica longe deles. Sedúlio representa essa classe entre os poetas cristãos, mostrando que mesmo um recém-convertido podia adotar em sua vida cristã as lentejoulas de um professor de retórica pagão, e até remodelá-las em traje cristão, e dele se ufanar. Como Juvenco tratara da vida do Salvador (*Christi vitalia gesta*) epicamente, Sedúlio escolhe como tema épico os milagres de Cristo. Denomina a sua poesia *Paschale Carmen*, com a alusão ao dito do apóstolo: *Pascha nostrum immolatus est Christus*.⁸⁰ Sobre a opinião e propósito do autor, informa a sua carta dedicatória em prosa ao presbítero Macedônio. Sedúlio temia ser censurado, por atrever-se, sem cultura científica (*nulla veteris scientiae praeogativa suffultus*), “como novato, sem barco, a navegar o imensurável mar da majestade pascal, que assusta mesmo os

79. Cf. P. Labriolle, pág. 14.

80. “Cristo, que é nossa Páscoa, foi imolado.” (*I. Corp.* 5, 7.)

peritos". Antes cultivara as ciências profanas e empregara a "energia de seu vivaz espírito" — uma dádiva da providência divina — em frioleiras literárias, até que a graça o tocou. Então lhe parecerá culposa falta não pôr a sua atividade literária a serviço da verdade. "Por outro lado, intimidou minha alma confusa outra tempestade, e muitas vezes suspirei miseravelmente, na consciência do lucro obtido do teu ensinamento e do de outras pessoas, iluminadas também da graça divina. Credes todos — e, aliás, mo dissestes — também eu podia luzir um pouquinho, mas o entorpecimento deste embotado coração, como jaspeada pederneira, só permite escapar uma exígua centelha (*scintillula*)... Errando pelos múltiplos desvios de angustioso tremor (*anxiae trepidationis ambages*), resolvi, entretanto, compor esta obra." Por que Sedúlio escolheu o metro? Porque muitos leitores preferem à prosa (*rhethorica facundia*) o encanto da poesia, que melhor se grava na memória. Não importa, aliás, a forma pela qual alguém é convertido. Segue-se a enumeração dos excelentes amigos e amigas a quem poderia dedicar a sua obra. Oferece-a, contudo, a Macedônio, porque nele "vê todos". "Possa ter um fim, conjuro-te, a ostentação de muitas palavras, possa ter um fim o longo rodeio desta desculpa. Não te recuses a ceder a âncora de tua autoridade à minha obra sacudida pelas ondas, que atravessou o perigo de tão indômito turbilhão." Que importância à própria pessoa e aos seus serviços! Quanta modéstia afetada! Estamos, decerto, em presença de uma convenção estilística; usada, porém, com tal presunção que somos obrigados a pôr em dúvida a seriedade religiosa do poeta. Entretanto, a carta dedicatória é interessante para a poética medieval. Não só muitos de seus neologismos (como *scintilla*, *trepidatio*) reaparecem nos posteriores, como a sua atitude para com a literatura se tornou tradicional. Daí o escritor julgar-se obrigado a oferecer uma justificativa para a composição da obra (fim edificante) e para a escolha da forma artística (poesia).⁸¹ Um poeta antigo pode, talvez, motivar a edição de uma coletânea de poesias (como Estácio no prefácio das *Silvas*), nunca, porém, o seu poetar. Que isso se faça é compreensível apenas nos tempos de transição, depois de Constantino. Como a épica artística representava um elemento principal da cultura pagã,⁸² era preciso fundamentá-lo, quando o adotassem para fins cristãos. Mas a prática literária de Sedúlio salientou-se também sob outro aspecto. Refundiu o seu *Carmen Paschale* em prosa, intitulando-o *Opus Paschale*. Os historiadores da antiga literatura cristã costumam explicar esse estranho coordenar de uma versão poética com outra em prosa, pelo fato de que Macedônio "se melindrara com a composição livre do texto sagrado", no *Carmen Paschale*.⁸³ Mas isso não é de todo improvável. Primeiro, não se documen-

81. Em *Studien zu dem Paschale Carmen des Sedulius* (Tese. München, 1916, 6^o e seg.), Th. Mayr aponta os prefácios em prosa de Estácio e de Marcial, os quais, porém, só ofereciam modelos formais.

82. Isidoro trata de *noctis* na seção sobre o mundo pagão (acima, pág. 480).

83. G. Krüger *apud* Schanz, IV, 2 (1920), 370. Em sentido idêntico, O. Bardenhewer em *Geschichte der Altchristlichen Literatur* 4 (1924) 644 e E. S. Duckett em *Latin Writers of the Fifth Century* (New York, 1930) 80. A. G. Amatucci em *Storia della Letteratura Latina Cristiana* (1929), 342 e seg., passou o ponto por alto. Igual-

tam os supostos melindres. Segundo, não houvera reclamações contra a harmonia métrica evangélica de Juvenco. Terceiro, a pesada retórica do *Opus Paschale* se afasta pelo menos tanto do “texto sagrado” quanto o discurso metrificado do *Carmen*. Para esclarecer o caso é preciso ler atentamente a carta-dedicatória do *Opus Paschale*, em que Sedúlio consagra essa obra também a Macedônio. Diz êle: “Tu me ordenaste que traduzisse a minha poesia em prosa artística (*in rhetoricum sermonem transferre*). Tanto te agradou, que desejavas revê-la em outra forma (*geminari volueris*)? Ou desagradou-te e por isso queres a transposição em forma livre (*stilo censueris liberiore describi*)? Vacilo em meu juízo (*sub dubio videor fluctuare iudicio*), mas obedeco à tua santa ordem... E acrescento algo que, pelo constrangimento do metro, eu não podia acomodar em poesia. Decerto os censores me repreenderão a infidelidade ao traduzir. Mas a tais críticos respondo como Terêncio:

*Faciuntne intellegendo ut nil intellegant?**

Ou seja: Não provam os vituperadores, com esse uso de sua capacidade crítica, que nada entendem? Deviam capacitar-se de que, na minha re-fundição, sigo exemplos clássicos: o célebre jurista Hermogeniano e o festejado teólogo Orígenes apresentaram cada uma de suas obras em três edições refundidas. A minha nova redação não repete simplesmente: complementa e recompõe.” Observando-se a maneira da recomposição, resulta que ela não concerne nem às idéias, nem ao assunto (como faziam esperar os supostos melindres de Macedônio), mas é exclusivamente formal. Contaram-se na prosa do *Opus Paschale*, em 2414 linhas, 3349 cláusulas!⁸⁵ Do ponto de vista classicista, veremos nesse procedimento linguístico uma “depravação” — o que, para nós, tem pouca importância. O essencial é que a realização literária, em poesia ou prosa, constitui para Sedúlio simples jogo de formas. A composição do *Opus Paschale* não se explica por exigência teológica,⁸⁶ mas por necessidade de ostentação do virtuose. Sedúlio tinha alta ambição literária, mas nada a dizer. Por isso se valeu do recurso de repetir em outra forma o que já havia dito — o que, como informa gravemente, já outras pessoas tinham feito antes dele. (Sempre necessita da abonação de modelos literários.) Como Juvenco, Sedúlio se utiliza das técnicas da poesia pagã, cujos temas, porém, recusa zelosamente. Juvenco achara palavras de admiração imparcial por Homero e Virgílio; Sedúlio não lhes menciona os nomes. No comêço de ambas as suas obras (págs. 16 e 176) ele ataca a poesia antiga, cujos assuntos são *priscorum temporum gesta, nonnulla*

mente U. Moricca em sua *Storia della Letteratura Latina Cristiana*, III, 1 (1932), 56. — Que imponente *consensus* de peritos, que não procuram compreender o caso!

84. “Compreendendo, fazem, por acaso, com que nada se entenda?” (T. da R.) (*Andria*, prólogo, 17.)

85. J. Candel, *De clausulis a Sedulio ... adhibitis*, Tolosae, 1904.

86. A “santa ordem” de Macedônio deve ser simulada — ou encomendada por Sedúlio. Lactêncio usa o mesmo expediente, no prefácio de seu *Epitome*: cf. P. Monceaux, *Histoire Littéraire de l'Afrique Chrétienne*, III, 312.

etiam probrae narrationis arte composita.⁸⁷ Ele, porém, quer cantar o seu assunto à maneira de Davi: *Daviticae modulationis cantus exercens* (176, 14; cp. 17, 23). Essas explicações são importantes, pois encerram o ponto de partida de uma teoria da literatura cristã (as coisas santas devem ser tratadas segundo o modelo dos cantores bíblicos). Mas também manifestam uma impugnação rigorista da poesia antiga e do mundo dos deuses.⁸⁸ É o signo de um novo tempo. A força religiosa do fim da Antiguidade — como vimos no exemplo de Macróbio — soubera harmonizar os cultos dos deuses, por uma interpretação espiritualizante, com o seu próprio estado de consciência; ela, porém, foi varrida pelo crescente poder da Igreja. Desde 416, estavam os pagãos excluídos de todas as funções públicas. Praticava-se a iconoclastia em larga escala. O mundo das sombras do Olimpo tornou-se ou o requisito de uma mitologia, mero ornato literário, ou conjunto de fantasmas diabólicos. Mais de uma vez, ambas as coisas ao mesmo tempo. Para as núpcias de Sigeberto, rei dos francos, e da princesa visigoda Brunichild (566), Fortunato compôs um epitalâmio (VI, 1), no qual Vênus e Cupido abençoam o desposório. Mas em sua *Vida de São Martinho*, metrificada, (composta em 573-4), o mesmo autor relata que o santo ameaçou os demônios, chamando-os pelos seus próprios nomes; assinalou Mercúrio como inimigo particularmente mau, mas Júpiter como estúpido vilão. O cristianismo não deixou os deuses antigos terem morte tranqüila. Necessário degradá-los a demônios, pois sobreviviam no subconsciente. Mas na poesia antiga, que ainda se estudava, sobretudo em Virgílio, novamente se deparavam ao leitor os moradores do Olimpo. Era difícil separar a poesia e as fábulas dos deuses. A poesia métrica estava sempre ligado algo perigoso, que só se podia atenuar, empregando-a para fins eclesiásticos e justificando-a.

A epopéia bíblica, por toda a sua existência — desde Juvenco até Klopstock — foi gênero híbrido e intimamente falso, um *genre faux*. A história sagrada cristã, tal qual a Bíblia a apresenta, não tolera refundição em forma pseudo-antiga. Perderia, com isso, seu cunho enérgico, único e autoritário, tornar-se-ia falsa, pelo empréstimo que faz ao gênero da Antiguidade clássica, e pelas implícitas convenções lingüísticas e métricas. Que, no entanto, a epopéia bíblica pudesse gozar do tamanha estima só é explicável pela necessidade de uma literatura eclesiástica, contraposta à antiga. Assim se chegou a uma solução de concessões mútuas.

6. NOTKER BALBULO

Aproximadamente em 890, Notker Bálbulo escreveu duas epístolas didáticas⁸⁹ sobre o estudo da Bíblia e da literatura ao seu discípulo Salomão, futuro bispo de Constança (cerca de 855-920). Em primeiro lugar,

87. "Feitos dos tempos antigos, alguns dos quais compostos com arte de narração distinta." (T. da R.) (176, 10 e segs.)

88. Donde a estimação de Sedúlio como o *christianissimus poeta* ainda em Lutero (Schanz, IV, 2, 273).

89 E. Dümmler, *Das Formelbuch des Bischofs Salomo III, von Konstanz* 1857, págs. 64-78.

cita e caracteriza comentários a livros da Bíblia. Só para os *Salmos* recomenda ele as obras exegéticas de Orígenes, de Agostinho, de Arnóbio, de Hilário e de Cassiodoro. Entre os novos exegetas da Bíblia, louva Beda acima de todos. É um bárbaro, cujas obras são desdenhadas pelos esnobes da cultura romana; mas Deus, que no quarto dia da criação fez o sol nascer no Oriente, agora, na sexta época da humanidade, fê-lo nascer no Ocidente para iluminar todo o globo terrestre.⁹⁰ Se, porém, a Salomão apeterem “delicados manjares romanos”, poderá ler Gregório o Grande. Entre os comentadores, enfileira Notker os escritores eclesiásticos *qui ex occasione disputationis propriae quasdam sententias divinae auctoritatis explanaverunt*.⁹¹ Esta circunstanciada explicação corresponde ao que Isidoro, embaraçado, chamava, numa perífrase, *maiores disputationes*, em vez de “tratados teológicos”, que não se podia escolher, porque em geral a palavra *teologia* significava “Bíblia”.⁹² Melhor se recomendaria o termo *catholici magistri*, de Cassiodoro. Notker indica, nessa categoria, diversas obras de Agostinho e de Isidoro, em seguida a *Cura pastoralis* de Gregório, Euquério e Aleuíno (com especial louvor). Discute, depois, Notker, como terceira espécie de livros, a poesia, que chama de *metra* (pág. 68). Rejeita as *gentilium fabulae*, havendo, na cristandade, poetas como Prudêncio, Aleuíno, Avito, Juvenco, Sedúlio e os hinos ambrosianos. Nova divisão é formada pelos *ecclesiastici scriptores*,⁹³ sobre os quais Notker assinala as obras de Jerônimo e de Gemádio. A segunda carta de Notker traz complementos: as *passiones sanctorum* (entre as quais, singularmente, o *Pastor* de Hermas), a História Sagrada, e os Padres da Igreja gregos (os quais, depois do desaparecimento providencial de Juliano o Apóstata, *quasi post rigidissimam hiemem verni flores in terra nostra apparere coeperunt, qui prius quasi in theca vel cortice clausi tenebantur*).⁹⁴ Forma a conclusão uma relação de personalidades eclesiásticas do Ocidente.

Notker move-se na órbita da tradição, mas esta, depois de Isidoro, foi acrescida com um elo importante: o humanismo anglo-saxão e carolíngio. Notker apreciou-o nas figuras de Beda e Aleuíno. Mostra, entre-

90. Em sua obra *Bischof Salomo III von Konstanz* (1910), pág. 36, Ulrich Zeller observa: “Parece que Notker não estava familiarizado com a nova literatura; evidentemente, conhecia pouco as obras de Rabano”. Todavia, muito melhor do que o seu censor, a quem escapa ser Rabano muito erudito, mas sem nenhuma independência intelectual. Os seus comentários bíblicos são excertos dos Padres da Igreja, mas estes Notker preferia lê-los no original. *Se prose* — diz, de Rabano, J. de Ghellinck — *pratique le plagiat sans vergogne, mais en général il choisit bien les passages qui lui servent d'extraits*. (*Littérature latine au moyen âge*, 1939, I, 103).

91. “Que, por ocasião de discussões próprias, explicaram algumas sentenças de autoridade divina.”

92. Isso muda somente no século XII; cf. J. de Ghellinck, *Le mouvement théologique du 12^e siècle*, 1914, 66 e seg.

93. O termo procede de Jerônimo e significa, para ele, em primeiro lugar, os apócrifos, em contraposição aos livros canônicos da Bíblia, e, depois, os escritores eclesiásticos em geral (*PL* 22, 606, § 2). Nas *Instituições* de Cassiodoro e nas *Etimologias* de Isidoro não aparece *ecclesiasticus* nesse sentido.

94. “Como depois de um inverno rigorosíssimo começam a aparecer em nossa terra as flores da primavera, que antes estavam como que guardadas num estojo ou invólucro.” (T. da R.)

tanto, estreiteza monacal, quando proclama a reprovação dos poetas pagãos. No seu pensamento aparece um tom novo, germânico, no profundo e duplo contraste entre Roma e os bárbaros.

7. AIMERIC

Cassiodoro e Notker eram monges; Isidoro, bispo: a sua ciência da literatura trescala a convento e igreja. A *Ars lectoria* do francês Aimeric (composta em 1086) é, ao contrário, a obra de um gramático, que fala de si mesmo com grande presunção:

*Ecce novus toti hic auditur orbi.*⁹⁵

Esse elogio refere-se a uma poesia didática sobre a quantidade e acentuação das palavras latinas, na qual são utilizados muitos poetas. Depois, o autor denomina-se também *metricus metricorum amicus*.⁹⁶ Interessante é um suplemento em prosa com a classificação dos autores, com apreciações inteiramente diversas das que temos conhecido até agora.

A literatura cristã divide-se em quatro classes:

- | | |
|---|-------------------------------------|
| 1. <i>aurum</i> = <i>autentica</i> | 3. <i>stagnum</i> = <i>communia</i> |
| 2. <i>argentum</i> = <i>hagiographa</i> | 4. <i>plumbum</i> = <i>apocrifa</i> |

Authenticus ("original, seguro") é termo originariamente jurídico, adotado, depois, em relação à Bíblia por Jerônimo. Como *autentica* denomina Aimeric apenas os livros canônicos (menos Daniel) e o *Canon missae*. Uma de suas peculiaridades consiste em equiparar a liturgia da Bíblia a uma classe literária. — Dos *hagiographi*, que formam uma parte do cânon do Antigo Testamento, são feitos aqui os *Hagiographa*, que abraçam coisas tão heterogêneas como os *Livros dos Macabeus*, a *Epístola aos Hebreus*, os grandes doutores da Igreja: Ambrósio, Jerônimo, Agostinho e Gregório e a *benedictio conjugum*.⁹⁷ Mas, que são os *communia*? Será "comuns" no sentido pejorativo? E, no entanto, incluem Beda, Sedúlio, Prudêncio, Arátor — e a *benedictio cerei* (bênção dos círios da Páscoa). A classe inferior do *apocrifa* compreende as paixões dos mártires, as vidas de santos e Orígenes.

Seguem-se, então, 23 autores pagãos. Todos são *autentici*, mas também graduados, segundo a escala dos metais: ouro, prata e estanho, faltando o chumbo. De ouro são as sete *artes e nove autores*: Terêncio, Virgílio, Horácio, Ovídio, Salústio, Lucano, Estácio, Juvenal, Pérsio. De prata: Ênio, Plauto, Túlio, Varrão, Boécio, Donato, Prisciano, Sérgio (Sérvio?); Platão traduzido (o original é *aureus*). De estanho: Catúnculo (isto é, o poeta gnômico Catão), Homérulo (a *Ilias Latina*) — Ambos em forma diminutiva, por se destinarem a estudantes de primeiras le-

95. "Eis o novo livro, feito para o mundo inteiro." (Trad. da Revisão.)

96. "Metrificador amigo dos metrificadores." (T. da R.)

97. Isto é, a bênção nupcial da Igreja (hoje *benedictio nuptialis*).

tras; Maximiano, Aviano e Esopo — os três, como se sabe, também apreciados no ensino.

Um sistema inteiramente novo, como se vê. Mas talvez somente pelo fato de não conhecermos a tradição dos gramáticos e mestres profanos de literatura, o que é fácil compreender, pois quando dispensavam louvores demasiados aos poetas antigos, eram condenados e executados como hereges, como aconteceu a Radulfo Glaber († 1044).⁹⁸ Inclino-me a supor que Aimeric reflete uma concepção existente já há muito, mas que não podia encontrar acolhimento. Isso só se tornou possível, no último terço do século XI, quando aponta uma orientação mais livre nos estudos. Aimeric, ao escrever — *item apud gentiles sunt libri autentici*⁹⁹ — quebra uma proserição que pesava sobre o Ocidente, desde meio milênio, se não mais.¹⁰⁰

Os metais, como símbolos de valor, remontam, no final de contas, à doutrina de Hesíodo das idades do mundo, a qual, porém, “corresponde a uma doutrina oriental muito espalhada... que encontramos... em obras indianas e persas”.¹⁰¹ Em Daniel, 2, 32 e segs., encontra-se uma correspondência bíblica. Já pelos escritores clássicos latinos *aurus* foi usado no sentido de *optimus*. Há uma *aurca mediocritas* e *auri libelli*. Mas o prolongamento da comparação com a prata, o cobre, o ferro e o estanho até ao chumbo parece não ser da Antiguidade (exceto nas idades do mundo).

8. CIÊNCIA DA LITERATURA NOS SÉCULOS XII E XIII

Continuando-se a procurar sistemas de classificação dos autores, depara-se-nos um modesto, mas importante, no século XI ou começo do XII. Lê-se numa poesia sobre Embrico de Mainz (impressa por Wattenbach em *SB*, Berlim, 1891, I, 113):

- 9 *Noverat auctores maiores atque minores...*
 11 *Philosophos laicit, anima sacra scripta subegit...*
Quem si vidisset, quondam Naso coluisset
Prosa Sidonium, carmine Virgilium...
*Ethicus et logicus extitit et phisicus.*¹⁰²

Logo, era um sabio, pois se disse, antes e depois de Isidoro, que a filosofia se divide em ética, lógica e física. Lembra-se, ademais, que Isidoro foi bastante iluminado para achar essas disciplinas, mesmo na Bíblia. Interessa-nos a distinção de *auctores maiores et minores*. Ela nos leva,

98. Cf. a modelar análise de E. Gebhart, na *Revue des Deux Mondes*, 1891, 107, 600 e segs.

99. “Também entre os pagãos existem livros autênticos.” (T. da R.)

100. Depende da questão de saber se consideramos Teodósio o Grande, ou Justiniano, como o responsável pela extirpação oficial da cultura pagã antiga.

101. Reitzenstein em *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924/25, 1927, pág. 3.

102. “Conhecia os autores maiores e menores. Leu os filósofos, dominou com o espírito os livros sagrados. Se o tivesse visto, Nasão teria outrora imitado Sidônio na prosa, Virgílio no verso... Foi ético, lógico e físico.” (T. da R.)

evidentemente, a um mundo muito mais primitivo que o de Aimeric: à gíria da escola; uma escola mediana, que se satisfaria com os discípulos aprenderem que havia autores “menores” e “maiores”. Mas, de onde provinha essa cômoda tradição escolar? De Quintiliano, suponho. Ao discutir a educação escolar, depara-se com a questão de saber o que deviam ler os principiantes (*qui legendi sint incipientibus*; II, 5, 18), o que leva às seguintes explicações: *quidam illos minores*,¹⁰³ *quia faciliior intellectus videbatur, probaverunt... Ego optimos quidem et statim et semper, sed tamen eorum candidissimum quemque et maxime expositum velim, ut Livium a pueris magis quam Sallustium, etsi hic historiae maior est auctor, ad quem tamen intelligendum iam profectu opus sit*.¹⁰⁴

O *Dialogus super Auctores* de Conrado de Hirsau pertence à primeira metade do século XII. Hirsau era um célebre convento beneditino, na Floresta Negra wurtenberguense, perto de Calw, que, sob o abade Guilherme, aderiu, em 1079, à reforma cluniacense. Conrado, discípulo de Guilherme, foi, mais tarde, professor do convento, e compôs, para o ensino o *Diálogo*, que mostra, em toda parte, o ponto de vista rigorista dos habitantes de Hirsau. A ciência profana só deve ser usada como uma erva (64, 1 e segs.), que se deita fora, depois de temperada a comida. Assim, o estudo da literatura deve ser abandonado, satisfeito o seu fim, isto é, o adestramento do espírito. São interlocutores do *Diálogo* um estudante e o seu mestre. Aquele subiu dos autores menores aos maiores (20, 14), e pede informação sobre os autores didáticos, os livros e os conceitos fundamentais da literatura. Distinguem-se as seguintes espécies de *auctores*: *historiographi, poetae, vates, commentatores, expositores, sermonarii*. Como *minores*, isto é, *rudimentis parvulorum apti*,¹⁰⁵ aparecem Donato, Catão, Esopo, Aviano. A ciência da literatura tem de responder a quatro perguntas acerca de cada autor: 1) qual é a matéria da obra? 2) a intenção do autor? 3) o motivo determinante? 4) a que parte da filosofia se subordina a obra? (27 e segs.). A última pergunta não deve ser formulada em relação a Donato: como gramático, ele forma a base das demais, o abecedário; Catão é o silabário. No tocante a esse poeta gnômico, a classificação filosófica é questão fácil de responder: *ethicae, quae moralis dicitur, subponitur*.¹⁰⁶ Seguem-se os poetas cristãos Sedúlio, Juvenco Próspero, Teódulo. De quase todos os autores mencionados até aqui é indicada a origem: Donato era africano (confusão com o herético), Esopo, frígio, Sedúlio viveu primeiramente na Itália, e, depois, na Acaia, Juvenco era espanhol, Próspero, aquitaniense, Teódulo, italiano. Depois, lê-se: *Veniamus nunc ad Romanos auctores Aratorem, Prudentium, Tullium, Sallustium, Boetium, Lucanum, Virgi-*

103. Quer dizer, aqui, “autores de pouca valia”.

104. “Alguns propuseram escritores de menor valor, por serem de compreensão mais fácil... Eu sempre prefiro os melhores, logo de início e sempre, mas também entre eles os mais singelos e melhor explicados. Assim, antes quero ver Lívio explicado pelas crianças que Salústio, embora este seja maior historiador; mas, para entendê-lo, é preciso estar-se adiantado.”

105. “Apropriados para os primeiros estudos das crianças.” (T. da R.)

106. “É subordinado à ética, chamada moral.” (T. da R.)

lium et Oratium.¹⁰⁷ Aqui, evidentemente, Conrado tentou imitar Quintiliano, que primeiro informou sobre os gregos, e, depois: *idem nobis per Romanos quoque auctores ordo ducendus est*.¹⁰⁸ (X, 1, 85). “Romano”, aqui como em Conrado, não significa que é de Roma, mas que pertence à literatura romana — o que devia admitir-se também para Donato, Sedúlio e Juvenco. Há, pois, em Conrado, uma contradição que ele não logrou resolver. Na discussão dos autores depara-se muita coisa estranha. Por exemplo, sobre a *Eneida*, vimos a saber que Enéias, por sua crueldade, se tornara odiado na Itália, depois da vitória sobre Turno, e fora morto por um raio. A parte final da obra é consagrada a ensinamentos sobre as sete artes. No fim da obra (83, 8), alude-se a duas passagens célebres do Antigo Testamento, relativas à saída dos israelitas do Egito. Reza a instrução de Moisés: ... *cum egrediemini, non exibitis vacui; sed postulabit mulier a vicina sua... vasa argentea et aurea, ac vestes; ponetisque ea super filios et filias vestras, et spoliabitis Aegyptum*.¹⁰⁹ Assim aconteceu, e depois também: *petierunt ab Aegyptiis vasa argentea et aurea, vestemque plurimam*.¹¹⁰ Esta passagem e o Deuteronômio 20, 12 foram relacionados pelos Padres da Igreja com a adoção das sete artes da Antiguidade no sistema de instrução da Igreja.¹¹¹ Segundo Conrado de Hirsau (27, 24; 83, 12; e mais a nota 66, 5), o ouro e a prata se referem à *litteratura saecularis*. Talvez possamos ver, nesse esquema muito divulgado, o ponto de partida da escala metálica dos autores.

Merece ainda consideração outro trecho didático de Conrado: ... *plurimi poetarum poetas praecedentes in carmine suo secuti sunt ut Terentius Menandrum, Oratius Lucilium, Salustius Livium, Statius Virgilium in Eneide, Theodulus eundem in Bucolicis; sic et in ecclesiasticis auctoribus multi alios secuti sunt*.¹¹² O conceito de “seguimento” (*sequi*) é uma versão livre da teoria da *imitatio*. Lê-se em Sêneca: *non ego sequor priores? Facio, sed permitto mihi et invenire aliquid et mutare et relinquere. Non servio illis, sed assentior*.¹¹³ Estácio diz à sua *Tebaida*:

107. “Cheguemos agora aos autores romanos Arátor, Prudêncio, Túlio, Salústio, Boécio, Lucano, Virgílio e Horácio.” (T. da R.) (46, 21)

108. “Agora devemos também passar revista aos autores romanos.” (T. da R.) (X, 1, 85)

109. “Quando saídes, não saíreis vazios; porém cada mulher pedirá à sua vizinha ... jóias de prata, e de ouro, e vestidos; põ-los-eis sobre vossos filhos, sobre vossas filhas, e despojareis os egípcios.” (*Êxodo*, 3, 21-22).

110. “Pediram aos egípcios jóias de prata, e de ouro, e vestidos.” (*Ib.* 12, 35).

111. Agostinho, *De doctrina christiana*, II, 40 (*PL* 34, 63); Jerônimo *Carta* 21, 13 e *Carta* 70; *PL* 22, 385 e 667; Outras passagens de Cassiodoro, Alcuíno, Walaffrid Strabo, Prudêncio de Troyes, Rabano, Rather de Verona, Pedro Damião e Rupert de Deutz, etc., em J. de Ghellinck, *Le Mouvement Théologique du 12^e. Siècle*, 1914, 68, § 4.

112. “A maior parte dos poetas seguiram em seu poema os poetas precedentes; assim, Terêncio seguiu a Menandro, Horácio a Lucílio, Salústio a Lívio, Estácio a Virgílio na *Eneida*, Teódulo ao mesmo nas *Bucólicas*; da mesma forma, entre os autores eclesiásticos, muitos seguiram a outros.” (T. da R.) (27, 12 e segs.)

113. “Será que eu não sigo os meus predecessores? Faço-o, mas permito a mim mesmo inventar, mudar ou deixar alguma coisa. Não lhes sirvo: aprovo-os.” (T. da R.) (*Ep.* 80, 1)

... *nec tu divinam Aeneida tempta,
Sed longe sequere et vestigia semper adora.*"

Segundo Quintiliano (X, 1, 69), Terêncio "seguira" a Menandro; o mesmo autor combina os dois verbos *imitari et sequi* (X, 1, 122). Em seu *De viris illustribus*, Jerônimo "seguiu" a Suetônio (*Tranquillum sequens*, Herding, pág. 1, 1 e segs.). A Idade Média conhecia, naturalmente, o conceito da *imitatio*, também encontrado em Sêneca (*Ep.* 84, 5 e segs.), Quintiliano e Plínio; veja-se, por exemplo, Galfrid de Vinsauf (Faral, pág. 249, 1706). Mas não podemos aqui prosseguir esta investigação.

O *Diálogo* do monge de Hirsau é uma fonte principal para o *Registrum multorum auctorum* de Hugo de Trimberg, composto em 1280. Não é minha intenção discutir aqui esta pequena obra, historicamente importante. Creio, todavia, que as supracitadas pesquisas terminológicas podem esclarecer muitas dificuldades do sistema de Hugo.

A ciência da literatura da Idade Média latina completa-se e coroa-se na *Carta XIII* de Dante. Nela o poeta oferece a Can Grande della Scala uma breve introdução (*introductionem*, § 17) à *Divina Comédia*. Com o seu escrito sobre ciência da literatura, Dante enquadrou-se na tradição erudita da Idade Média latina.

114. "Nem procures alcançar a divina *Eneida*; segue-a de longe e adora-lhe sempre as pegadas." (T. da R.) (XII, 816)

AS CONDIÇÕES DE VIDA DO POETA MEDIEVAL

Os Excursos VII até XII são fragmentos de uma “história da teoria da poesia”. Com essas palavras designo a concepção da essência e função do poeta e da poesia, em contraste com a poética, que só tem a ver com a técnica do verso. A distinção conceptual entre a teoria da poesia e a poética é fecunda para o conhecimento. Não há dúvida que ambas, *de facto*, se tocam e muitas vezes se entrelaçam. A história da poesia não se apóia nem na história da poética, nem na da crítica literária. O conceito que tem de si mesmo o poeta, (abordado no Excurso XII) ou a desavença entre poesia e ciência (Excurso XI) são temas principais de uma história da teoria da poesia, e não de uma história da poética.

Ainda hoje sabemos muito pouco para uma exposição histórica sintética da teoria da poesia. O problema foi apenas entrevisto. Os Excursos seguintes (inclusive o Excurso XXI) são, pois, apenas espécimes de um ramo de pesquisas a ser fundado. Apresento-os aqui, como produtos semimanufaturados, para estímulo a novos estudos.

— :: —

Por que se poetava? Aprendia-se a fazê-lo na escola. Muitos autores medievais poetaram, porque deviam sabê-lo, para se apresentar como *clericus* e *litteratus*; para compor saudações, epitáfios, petições, dedicatórias, e, assim, granjear o favor dos poderosos, ou corresponder-se com pessoas de situação igual; também por amor ao vil metal. O poetar ensina-se e aprende-se; é trabalho e saber escolares. Isso se aplica pelo menos à mediania, mas também a muitos eruditos célebres, que cantaram *invita Minerva*¹ (como Rabano, por exemplo, nos tempos carolíngios). Muitos poetaram, gemendo e suando, e podiam dizer de si, como o autor do *II Livro dos Macabeus* (2, 27): *nobis quidem ipsis, qui hoc opus suscepimus, non facilem laborem, immo vero negotium plenum vigiliarum*

1. “Mau grado Minerva.” (Trad. da Revisão.)

*et sudoris*² *multi assumpsimus*.³ Que o poëta, pelo menos em latim — ainda por muitos contemporâneos de Dante considerada a única língua nobre — era trabalho penoso para muitos, vê-se pela cláusula freqüente, de que se terminava a poesia ou parte dela, por que a musa estava fatigada. A epístola de um desconhecido a um jovem louvado pela sua inteligência, e convidado a expor-se ao “chicote da poesia”, se quisesse desenvolver plenamente os seus dons, mostra que tormento podia produzir o poeta:

*Ante pilos tibi quae venit, tecum quoque gliscit;
Te puerum fovit iuvenemque virumque docebit,
Si maneat te intra nec te quesiveris extra,
Si ceptis posthac studiis sudando fruaris,
Si dorsum scuticis submiseris ipse poesis.
Sique manum ferule subduzeris inde sophie.⁴*

No começo de sua obra, confessa o autor da *Ecbasis Captivi* que, infelizmente, passara a juventude muito levianamente, mas queria corrigir-se, embora tarde, pelo trabalho assíduo. Por isso escrevia versos. Isso espantava o sono e obrigava a rigorosa dieta, levando-o freqüentemente a coçar a cabeça e a roer as unhas;⁵ quem se dedica a tal ocupação tem de renunciar à preguiça: afirmações em que está implícita a idéia de que compor versos é difícil, ou melhor, é o mais difícil dos gêneros de composição literária. Esse o pensamento geral. Embora Horácio⁶ e Quintiliano (X, 1, 89) tivessem estabelecido uma distinção entre *versificator* e *poeta*, e Petrônio (c. 118) houvesse criticado o abuso da versificação, esse modo de ver não prevalecera. Só de tempos em tempos ouvimos um protesto contra a poesia meramente escolar. Um anônimo faz que Apolo lhe diga em sonho (Jacob Werner, *Beiträge zur Kunde der lateinischen Literatur des Mittelalters*,² 1905, p. 52.):

2. Empregos metafóricos de “suor”: Cícero, *Or.* I, 60: *stilus ille multi sudoris est*. “Aquele é um estilo de muito suor.” (T. da R.) Quintiliano, VI, 4, 6: *ambitiosus declamandi sudor*. “O suor ambicioso de declamar.” (T. da R.) — Jerônimo, *PL* 23, 772. — Enódio (Hartel) 125, 2. — Einardo, prefácio à *Vita Karoli*. — *Poetae*, IV, 266, 25 e 1095, 22. — Apóstrofe de Alano ao seu livro: *o mihi continuo multo sudata labore/ Pagina*, “ó página molhada pelo meu suor continuo e abundante.” (T. da R.) (SP II, 426). — Um anônimo recomenda ao seu protetor *quae sudore meo de fonte bibi pegaseo*. “As obras que, com muito suor meu, bebi na fonte do Pégaso.” (T. da R.) (NA II, 392, 12).

3. “Nós que empreendemos esta obra, assumimos não um trabalho fácil, mas sim uma tarefa cheia de vigílias e de muito suor.” (T. da R.)

4. “(A poesia) que vem a ti antes dos pêlos, e cresce contigo, favoreceu-te, menino, e há de ensinar-te, homem, se permaneceres dentro de ti e nada procurares fora de ti; se depois, suando, gozares dos estudos empreendidos; se, espontaneamente, submeteres as costas ao açoite da poesia, e deres a mão à palmatória da sabedoria.” (T. da R.) (NA 1877, 228, 24 e segs.)

5. Segundo Horácio, *Sát.* I, 10, 71. Mas o que, em Horácio, era um traço do humorismo, é levado muito a sério pelo poeta monacal.

6. *Sát.* I, 1, 40 e II, 1, 28.

- 33 *Miror ego nimium, miratur et ista sororum.
Turba sonora, meo que favet imperio,
Quod nimis audacter, audacter et absque pudore
Iura poetarum quilibet aggreditur.
Quivis nempe rudis, expers cuiuslibet artis
Si potuit metro iungere verba duo,
Protinus usurpat nomen vultumque poete,
Se iam Nasonem Virgiliumque putat.*⁷

Isto significa o desprezo pela mecanização da arte poética. Ao mesmo tempo, porém, mostra o poema que, desde a Idade Média, foi sentido o problema existencial do poeta. Qual o seu lugar na sociedade? Qual a sua função dentro do povo, do Estado, da escola e da Igreja? Na Idade Média, não existia ainda o conceito de uma “cultura” autônoma; mesmo depois que ele surgiu, o “problema existencial” do poeta não se tornou mais simples.⁸ Para esclarecer meu pensamento, recorro a conversação de Wilhelm Meister com Werner (*Jub. — Ausg.* 17, 89 e segs.); ou o depoimento de Hermann Hesse, ainda mais peremptório: *A gente podia ... fazer-se professor, padre, médico, artifice... Para todas as profissões do mundo havia um caminho... uma escola... só para o poeta nada havia! Era permitido e até uma honra ser poeta. Mas, fazer-se poeta era impossível; querer tornar-se poeta era um ridículo, uma vergonha.*⁹ Na verdade, na Idade Média havia uma escola para os poetas, ou melhor, a própria poesia era disciplina escolar. Nisso o “problema profissional” do poeta era mais simples. Mas a segurança econômica da existência podia então causar ao poeta angustiosos cuidados. Tinha de viver de presentes de seus patronos, e freqüentemente pedia em tons lastimosos o necessário para viver. Como se sabe, sobre a vida de Válder von der Vogelweide temos uma única informação, baseada num documento: está anotado nas contas de viagem do bispo Wolfger de Passau que foram doados ao poeta cinco *solidi*, para a aquisição de um casaco forrado de peles.¹⁰ Na poesia medieval latina não tem fim a discussão de tais casos. Quanto melhor viviam os antigos poetas romanos! — suspira Serlo de Bayeux. Enriqueciam com os donativos imperiais:

*Ut locuples fiam, non exercebo sophyam;
Hic mercede labor caret, hac nil arte lucrabor.
Plato subtilis foret hoc in tempore vilis;
De nullis donis gauderet Musa Maronis;
Sors tenuis rerum graviter cruciaret Homerum;*

7. “Eu mesmo, assim como a turba sonora das irmãs que favorecem o meu reinado, admiramos com que audácia e falta de pudor qualquer um procura apoderar-se dos direitos dos poetas. Pois qualquer rústico, ignorante de qualquer arte, se conseguiu juntar duas palavras num verso, imediatamente usurpa o nome e a aparência de poeta, julgando-se um Nasão e um Virgílio.” (T. da R.)

8. A razão última de tal problema e de todas as suas manifestações é metafísica: é a questão cruciante de saber o que o poeta deve ser no mundo. Em *A divisão da Terra*, Schiller resolveu-a de maneira um tanto cômoda (o idealismo tem também o seu lado cômodo). Baudelaire transformou-a em paixão (*Les Fleurs du Mal*, nos 1 e 2). Uma “metafísica da poesia” haveria de apresentar as tentativas de solução.

9. *Kursgefasster Lebenslauf*, 1925.

10. Edward Schöder, *Walthers Pelerock* (Gött. Nachrichten, 1932).

*De nulla certus mercede, poeta disertus
In nostris oris est expers omnis honoris.
.....
Carminis ignari procures, hebetes et avaris
Dissimiles plane tibi sunt, pater Octaviane."*

Válter de Châtillon pede uma prebenda ao papa, e lembra a abundância de Virgílio e de Lucano:

*Quid dant artes nisi luctum
Et laborem? vel quem fructum
Fert genus et species?
Olim plures, nec est mirum,
Provehebant "Arma virum"
Et "Fraternas acies".
Antiquitus et studere
Fructus erat et habere
Declamantes socios;
Nunc in arca sepelire
Nummos maius est quam scire
"Bella per Emmothios".¹²*

Deve-se poetar por dinheiro? Válter recusa-o para a sua pessoa, em duas estrofes, assim parafraseadas por Strecker (pág. 62): "Muitos tolos querem fazer o papel de Juvenal; devo calar-me, eu que estou sob a égide de Palas? Fazem poesias mendicantes, que semelham o mugido do gado faminto, (*mugiendo postulant cibum*), ao passo que eu disponho de uma arte rica de variados sons." Mas, em outra poesia, Válter inverte o motivo, e pergunta: "Por que não devo fazer como os antigos, *adipisci rimulis corporis salutem?* ...¹³ Em verdade, é muito belo esforçar-se pela sabedoria e pela virtude, mas, com isso, chega-se afinal a um atoleiro. Seja o meu lema o de Horácio (*Epíst. I, 1, 53*): ganhar dinheiro!... Grandes homens, como Diógenes e Sócrates, eram pobretões, mas a sorte de Juvenal e de Lucano também não é desprezível." (Strecker, 81.)

O estudo, as ciências e a poesia nada rendem. Não é melhor renunciar à educação acadêmica e lançar-se ao trabalho lucrativo? Os poetas didáticos gostam de discutir êste tema. Mateus de Vendôme:

11. "Para tornar-me rico, não exercerei a sabedoria. Aqui o trabalho carece de preço, com a minha arte nada ganharei. O sutil Platão seria barato nesta época; a Musa de Marão não obteria dádiva alguma; os apertos da situação financeira atormentariam a Homero. O poeta eloquente não goza, em nossas terras, de qualquer honraria. Os grandes, avarentos e embotados, ignoram a poesia; eles são bem diferentes de ti, pai Otaviano!" (T. da R.) (*SP II, 249*). Hugo de Trimberg, no *Registrum* (Langosch pág. 162) assegura que Augusto abastecia os poetas com vestes, bebida, comida e presentes.

12. "Que dão as artes senão tristeza e fadiga? Ou que fruto traz o gênero e a espécie? Outrora vários poetas, o que não é de admirar, cantaram "as armas e o varão" e os "exércitos fraternos". Antigamente, valia a pena dedicar-se às letras e ter sócios declamadores; agora, vale mais juntar dinheiro na arca do que saber "a batalha de Filipos." (T. da R.) (*Morsat. Gedichte, ed. Strecker, pág. 8.*)

13. "Alcançar a saúde do corpo com os meus versinhos." (T. da R.)

*Hinc studium placet, inde lucrum; cum dogmate pugnat
Census, cum studio disputat aeris amor.*

.....
*Me licet invito metrum suppullulat, exiti
Et volat in vetitum, me prohibente, foras.
Metra placent, contempno lucrum, quia malo monere
Quam fieri metricae gratuitatis inops.
Consulo non oculis, sed famae; scribere praestat
Quam fragilis census emolumenta sequi.
Sum natus servire metris ..."*

Robert Partes escreve:

*Unus ad obsequium desudat in arte potentum,
Ille placere pari per sua scripta studet.
Hic famam, sed et alter opes, hic quaerit honores,
Praedia nonnulli carmina ferre putant."*

Quando o poeta passa mal, pode tornar-se muito exigente em seus desejos: *Carmina composui: da mihi quod merui;*¹⁴ muitas vezes suplica e recebe um casaco de peles ou um cavalo. Se a peliça está um tanto usada, vinga-se Hugo Primas com mordazes epigramas. O Arquipoeta queixa-se ao seu patrono Reinaldo de Dassel de que deitaram água no vinho.

Uma queixa constante é que os cômicos e os palhaços eram mais bem recompensados e tratados pelos poderosos do que os poetas:

*Tota strepit curia lusibus obscaenis
Et mimorum ferculis et scutellis plenis
Nihil foris flentibus mittitur egenis."*

Eberardo o Alemão escreve:

*Florent faex hominum scurrae, quos curia lactat,
Qui dominis linguae garrulitate placent."*

14. Aqui, agrada o estudo, ali, o lucro; o censo luta com o dogma, o amor do dinheiro com o estudo... Quanto a mim, queira ou não, brotam-me os versos e, embora o proíba, saem. Agradam-me os versos e desprezo o lucro, pois prefiro advertir a ficar incapaz de versejar desinteressadamente. Cuido da fama, não do cofre; prefiro escrever a procurar as vantagens de um censo incerto. Nasci para servir à poesia ..." (T. da R.) (*SB München*, 1872, 593.)

15. "Um labuta na arte, para cortejar os poderosos; outro procura agradar, com seus escritos, a seus iguais. Este pretende fama, aquêle riqueza; um outro busca honrarias, e julgam alguns que os poemas podem trazer posses." (T. da R.) (*Speculum*, 1937, 222.)

16. "Compus os poemas: dá-me o que mereci." (T. da R.) (W. Meyer, *Arundel-sammlung* II, pág. 123.)

17. "A Cúria toda ressoa de jogos obscenos, das bandejas e das tigelas cheias dos cômicos; nada se manda aos necessitados, que choram diante da porta." (T. da R.) *Gilleberti Carmina*, ed. Tross (1849), pág. 19; cf. também Arnulfo. (*RF* 2, 235, 643 e segs.)

18. "Florescem os histriões, rebotalho dos homens, a quem a Cúria amamenta, e que agradam aos senhores pela loquacidade de sua língua." (T. da R.) (*Faral*, 341, 113.)

Há um exemplo desalentador da preferência pelos atores e farsistas na Antiguidade: o de Nero. João de Salisbury lamenta que também no presente esse mau costume esteja espalhado. Todavia, os atores antigos tinham mais valor do que os farsistas atuais. Estes matam o ódio (que em si já é um mal) dos ouvintes e espectadores com coisa pior: dança, luta romana, prestidigitação, representações despudoradas (*illi qui obscenis partibus corporis oculis omnium ingerunt turpitudinem*).¹⁹ Quem auxilia esses farsistas favorece uma profissão infame, e expõe-se a perigo moral (*Policraticus*, 404d-406d).

Como e a quem se deve auxiliar? Esta questão é tratada repetidamente na literatura do século XII. Da discussão participam teólogos, como Pedro Cantor (*Contra dantes histrionibus*,²⁰ PL 205, 153). Os poetas, naturalmente, mostram-se sobremodo interessados no assunto. O autor do *Arquitrenius* queixa-se da injusta distribuição de dinheiro e bens pelos poderosos. Entre os injustamente preferidos está também o *histrion suspectus*. Conclusão:

... infima laus est
Cuncta dari, cum nulla bonis quas sorbet in hora
Histrion dantis opes, logicus delibet in anno.²¹

João de Garlandia (*Morale Scolarium*, 195) oferece uma *Commendatio nobilium datorum et de causis dandi*.²² Pedro Cantor escreve *Contra acceptores munerum*.²³ Nigelo Wireker analisa os perigos da liberalidade (*SP I*, vj1); Alano também comenta a questão (*SP II*, 395); João de Hanville entra em discussão, a seu respeito, com Demócrito e Cícero (*SP*, I, 335 e seg.). Prolixa e trivialmente, mas com abundância de linguagem, o tema é tratado na poesia sobre Tobias, de Mateus de Vendôme (no discurso do velho Tobias). Finalmente, num trecho do *Romance da Rosa* (5120-5250) para o qual, conforme prova Langlois, Jean de Meung se aproveitou de Alano, Horácio e Sêneca,²⁴ o assunto aparece também.

Essas necessidades econômicas transparecem ainda na queixa de um poeta, que provavelmente é idêntico a Pedro Pictor de S. Omer (cerca de 1100): "Porque devo continuar a esforçar-me pelo saber e pela virtude, se a Fortuna só favorece aos maus? Estou farto de praticar a poesia" (Werner, pág. 139, nº 361):

11 Penitet esse probum me, penitet esse poetam,
Qui nunquam duco noctemve diemve quietam.
Nocte vigil tota non cesso versificari,
Pingo die tota cupioque deos operari.

19. "Aqueles que, com as partes obscenas do corpo, oferecem espetáculos torpes aos olhos de todos." (T. da R.)

20. "Contra aqueles que dão aos histriões." (T. da R.)

21. "É uma glória ínfima dar tudo, quando o filósofo não pode provar, durante um ano, os bens do doador, que o histrião dissipa numa hora." (T. da R.) (*SP I*, 290 e segs.)

22. "Recomendação de presentes nobres e das causas de dar." (T. da R.)

23. "Contra os que aceitam presentes." (T. da R.) (PL 205, 78.)

24. Cf. também *Carmina Burana*, 19 e o comentário de Schumann, 31.

15 *Sed pereant versus! pereant simulacra deorum!
Nūl mihī quippe boni confert ornatus eorum.
Nam mihī quid prosunt versusque stilusque tabella?
Pro quibus in studiis sum passus dura flagella.*²⁵

“Quantas poesias compus para prelados e, como única recompensa, recebi palavras vazias! Na verdade, um farsista é muito mais estimado do que nós outros. Quem quiser ser infeliz, estude sempre e faça versos! Hoje em dia a arte e a ciência têm muito baixa estimação”:

*Temporibus nostris mutari secula cerno:
Omne vetus studium perit accedente moderno.*²⁶

Vemos misturar-se aqui ao problema das condições de vida do poeta a queixa sobre a decadência dos estudos, motivo muito freqüente.²⁷

Se alguém se scandalizar dessa mistura de poesia e dinheiro, console-se, pois, desde a época mais nobre da Hélade, isto é, segundo a crítica de hoje, em “plena época arcaica”, também era assim. O próprio Píndaro deplora que poetas componham canções laudatórias por dinheiro (*Isth.* 2, 6). Mas ele próprio sabe fazer alusões interesseiras. Assim, admoesta o tirano Hierão de Siracusa a dispor liberalmente de sua riqueza para não lhe faltar a glória que o poeta pode dar. (*Pyth.* 3, 107 e segs.). Os poetas medievais também tinham toda a razão de acentuar o valor e dignidade de sua arte, e de defendê-la contra censuras.

25. “Arrependo-me de ser probo, de ser poeta e de jamais gozar de uma noite ou um dia tranqüilo. Vigilante durante toda a noite, não deixo de fazer versos; durante o dia inteiro, pinto e procuro representar os deuses. Mas, pereçam os versos! pereçam as imagens dos deuses, pois o seu ornamento não me produz bem algum. Pois, de que me servem o verso, o estilo e a tabela, pelos quais sofri, nos estudos, duros castigos?” (T. da R.)

26. “Vejo que, em nossa época, o século muda: todo estudo antigo perece com o advento do moderno.” (T. da R.)

27. Cf. Schumann no comentário a *CB*, 6, I. — Tais poesias inspiraram a *Klage der Kunst* de Conrado Würzburg. — A perspectiva histórica do valioso estudo *Kulturverfall und spätmhd. Didaktik* (*ZrdPh* 52, 1927, especialmente 304 e segs.), de Válder Rehm deveria ser retificada em consequência desse fato.

A LOUCURA DIVINA DOS POETAS

A teoria da loucura divina do poeta¹ foi exposta pela primeira vez, como se sabe, no *Phaidros* de Platão (desconhecido da Idade Média), mas existia, em forma diluída, em toda a fase final da Antiguidade e, como lugar-comum, passou à Idade Média, com outros atributos da mitologia antiga. Horácio (*Carm.* III, 4), considera-se, certa vez, vítima da *amabilis insania*; e, doutra feita, é arrebatado por Baco (*Carm.* III, 25). Na *Arte Poética* (455) falara êle do *vesanus poeta*. Ovídio afirma freqüentemente que o poeta é inspirado pela divindade (*Fasti*, VI, 5; *Pônt.* III, 4, 93 e IV, 2, 25). Estácio exprime-o com a palavra *entheus*.² Plínio ensinava que *poetis furere concessum est*.³ Afinal, a Idade Média podia achar em Claudiano o *furor divinus sive poeticus*,⁴ causado por Febo. Êle começa assim a sua epopéia sobre *Proserpina*, I, 4:

... Gressus removete profani
Jam furor humanos nostro de pectore sensus
Expulit et totum spirant praecordia Phoebum.⁵

A Idade Média sabia, pois, sem conhecer Platão, da loucura divina do poeta. Estácio (*Pierium oestrum*,⁶ *Tebaida* 1, 32) e Nemesiano (*Aonium oestrum*,⁷ *Cyn.* 3) conhecem a loucura das musas. Em Fulgêncio (*Helm.* 13, 18) também se lê: *ut insanus vates delirabam*⁸ e *poeta furens* (*Helm.* 3). A concepção vulgar do *ἐθουσιασμός*⁹ consistia em considerar o poeta louco. Isidoro, ou melhor, a sua fonte, derivava *carmen* de *carere mente*,¹⁰ etimologia lembrada na época carolíngia por Modoin:

Nonnulli adfirmant etiam insanire poetas,
Carmina dum statuunt mente carere sua.¹¹

No tempo dos Hohenstaufen, o autor do *Ligurinus* adota o *topos* no seu proêmio:

1. Acerca da pré-história dessa teoria, cf. A. Delatte, *Les Conceptions de l'Enthousiasme chez les Philosophes Présocratiques*, 1934, págs. 28-79.
2. "Inspirado pelos deuses." (T. da R.) (*Selvas*, I, 4, 25 e 5, 1.)
3. "É permitido aos poetas ficar furiosos." (T. da R.) (*Ep.* VII, 4, 10.)
4. "Furor divino ou poético." (T. da R.)
5. "Afastai-vos, profanos! O furor já expulsou de nosso peito o senso humano, e nosso coração exala (toda a força) de Febo." (T. da R.)
6. "O delírio das Musas." (T. da R.)
7. "O delírio das Musas." (T. da R.)
8. "Eu delirava como vate insano." (T. da R.)
9. "Inspiração." (T. da R.)
10. "Carecer de razão." (T. da R.) (I, 39, 4.)
11. "Alguns afirmam também que os poetas sofrem de loucura, quando pretendem que as suas poesias carecem de razão." (T. da R.) (*Poetae*, I, 570, 23.)

*Certa quidem vatis dementia, carmen agreste
De tanto cecinisse viro: sed parce furori,
Princeps magne, pio; ne te praesumptio nostra
Exagitet: solis licet insanire poetis.*¹²

O Arquipoeta por sua vez escreve:

*Michi nunquam spiritus poetrie datur
Nisi prius fuerit venter bene satur;
Dum in arce cerebri Bachus dominatur.
In me Phebus irruit et miranda fatur.*¹³

A teoria da “loucura do poeta” baseia-se no pensamento profundo da inspiração numinosa da poesia — idéia que sempre ressurge, de tempos em tempos, por assim dizer, como saber esotérico, da origem divina da poesia. Assim reapareceu no platonismo florentino do fim do *Quattrocento*, de onde penetrou no grande sistema de harmonia figurar, que Rafael legou à posteridade, nos quadros murais das salas do Vaticano. Um medalhão pintado no teto da “Camera della Segnatura” representa a poesia, com os dizeres: *numine afflatur*.¹⁴ Mas também a forma vulgar do pensamento — ser poeta e ser louco — foi-nos conservada numa das obras clássicas da Itália. Diz Manzoni com fino humorismo: *presso il volgo di Milano, e del contado ancora più, poeta non significa già, come per tutti i galantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse; vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole*.¹⁵ Deitando um olhar retrospectivo à Idade Média, verificaremos que a teoria da “loucura do poeta” — a interpretação platônica da inspiração e do entusiasmo — sobreviveu durante todo o milênio que vai da conquista de Roma pelos godos à de Constantinopla pelos turcos. “Sobreviveu” talvez seja uma expressão demasiado pretensiosa. A Idade Média recebeu-a, como outras criações do espírito grego, da cultura romana da fase final, conservou-a e repetiu-a literalmente, até que o *eros* criador da Renascença italiana comunicou novamente conteúdo vivo à palavra. Que a *μῆτις* poética, com os demais bens autorizados da ciência antiga, tenha encontrado um refúgio nos gabinetes de estudos medievais é um paradoxo, se recordamos que precisamente então o poetar era concebido e recomendado como esforço sudorífico. Mas é a aliança dessas contradições manifestas que dá à cultura medieval o seu encanto.

12. “É inegável a loucura do poeta, que celebrou um homem tão ilustre num poema agreste; mas, grande príncipe, modera o teu piedoso furor; a nossa presunção não te excite, pois só aos poetas é permitido sofrer de loucura.” (T. da R.) (I, 34 e segs.)

13. “Nunca me é concedido o sopro da poesia, a não ser que antes o meu ventre esteja bem repleto. Quando Baco domina na cidadela do meu cérebro, Febo penetra em mim e diz coisas admiráveis.” (T. da R.) (ed. Manitiús, pág. 27, 19.)

14. “É inspirado por espírito divino.” (T. da R.)

15. “Aos olhos do povo de Milão, e sobretudo do condado, poeta já não significa, como para todos os homens cultos, um espírito sagrado, um morador do Pindo, um aluno das Musas, mas um cérebro esquisito e um pouco extravagante, que, nas palavras e nos atos, tem mais argúcia e singularidade do que bom senso.” (T. da R.)

A POESIA COMO MEIO DE IMORTALIZAR

Já os antigos heróis de Homero sabiam que a poesia dá glória eterna aos que celebra (*Iliada*, 6, 359). A poesia immortaliza. Os poetas gostam de insistir sobre o fato, assim Teógnis (237 e segs.) lembrando-o ao seu Cirno, Teócrito (XVI) ao seu Hierão, Propércio a sua Cíntia (III, 2, 17) e, sem destinatário certo, Horácio (*Carm.* IV, 8, 28). Ovídio também utiliza o argumento (*Am.* I, 10, 62). Não devemos confundi-lo com a asseveração de que o poeta conquistará glória imortal para si, com o seu canto, como escreve Horácio:

*Ezegi monumentum aere perennius.*¹

Ovídio consagrou ao tema uma poesia encantadora. Lucano, ao conduzir César ao túmulo de Heitor, insere os versos:

*O sacer et magnus vatum labor! omnia fato
Eripis et populis donas mortalibus aevum.
Invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;
Nam, si quid Latius fas est promittere Musis,*

*Quantum Zmyrnaei durabunt vatis honores,
Venturi me teque legent; Pharsalia nostra
Vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo.*²

Por volta de 550, Coripo ampliou o *topos*, no prefácio de seu *Johannis*:

5 *Omnia nota facit longaevo littera mundo
Dum memorat veterum proelia cuncta ducum.
Quis magnum Aeneam, saevum quis nosset Achillem,
Hectora quis fortem, quis Diomedis equos,
Quis Palamedeas acies, quis nosset Ulixem,
Littera ni priscum commemoraret opus?*

-
1. "Executei o meu monumento, mais duradouro que o bronze." (Trad. da Revisão.)
 2. "Ó labor grande e sagrado dos poetas! arrancas tudo à morte e dás a imortalidade aos mortais. Não te deixes tocar, ó César, pela inveja da fama sagrada; pois, se é lícito às Musas latinas fazer promessas, enquanto durarem as honras do vale de Esmirna, a posteridade nos lerá a ti e a mim; a nossa *Farsália* há de viver, e nenhuma época nos condenará às trevas." (T. da R.) (IX, 980).

*Smyrnaeus vates fortem descripsit Achillem,
Aeneam doctus carmine Vergilius:
Meque Johannis opus docuit describere pugnās
Cunctaque venturis acta referre viris.³*

Deve-se ver um paralelo bíblico nos versos de Reginaldo de Cantuária:

- 5 *Flos, decor omnis abit — docti sapientia stabit;
Ut firmamentum stabilis vigor est sapientum:
Testis scriptura, quia permanet immortitura
Fama viri clari nec morte potest violari;
Id quoque testatur Daniel, quia perpetuatur*
- 10 *Gloria doctorum, laus et doctrina bonorum,
Qui nos iustitiae conformant arte sophie,
Componunt mores nostros minuuntque labores:
Quomodo vivendum, quid agendum, quid fugiendum
Sit, descripserunt, idiotas edocuerunt.⁴*

Eles lembram Daniel, 12, 3: *Qui autem docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti; et qui ad iustitiam erudiunt multos quasi stellae in perpetuas aeternitates.⁵*

Da palavra *aeternitas* a língua latina formara o verbo *aeternare*, de uso bastante raro. O *Thesaurus* abona-o com apenas dois exemplos, um de Varrão e um de Horácio (*Carm.* IV, 14, 3). Mas, transmitido nas glosas, encontra-se com alguma freqüência nos poetas do século XII. Dos heróis do Antigo Testamento diz Hildeberto:

*Tales athletas olim vetus attulit aetas,
Per quos evulsi sunt hostes atque repulsi,
Quos laus aeternat, quos mundi gloria vernat.⁶*

3. "A literatura torna tudo conhecido no mundo, durante longos anos, ao lembrar todas as batalhas dos generais antigos. Quem conheceria o grande Enéias, o feroz Aquiles, o corajoso Heitor, os cavalos de Diomedes, os exércitos de Palamedes, Ulisses, se a literatura não lembrasse os feitos antigos. O vate de Esmirna descreveu o corajoso Aquiles, o sábio Virgílio a Enéias; a mim, o meu trabalho ensinou-me que crescesse as lutas de João e relatasse aos homens futuros os seus atos." (T. da R.)

4. "Toda flor, toda beleza desaparece, mas a sabedoria do sábio permanecerá! A força dos sábios é estável como o firmamento: atesta a Escritura que a fama do homem célebre fica imorredoura, sem que a morte possa violá-la; Daniel também o atesta, pois a glória dos doutos, o louvor e a doutrina dos bons são imortalizados. Eles, com a arte de sabedoria, dispõem-nos à justiça, melhoram os nossos costumes e diminuem os nossos trabalhos; descrevem como devemos viver, o que devemos saber, de que devemos fugir, e educam os ignorantes." (T. da R.) (NA 13, 1888, 335, X.)

5. "Os que forem sábios resplandecerão como o fulgor do firmamento; e os que converterem a muitos para a justiça, como as estrelas para todo o sempre." (T. da R.)

6. "Outrora os tempos produziram tais atletas, por quem os inimigos foram repellidos e destruídos, a quem o louvor imortaliza, que a glória do mundo renova." (T. da R.) (PL, 171, 1231 G.)

Baudri de Bourgueil imortalizou o seu bispo e a sua cidade:

*Ipsam carminibus, ipsam quoque perpetuasti,
Et quicquid captas carmine perpetuas.
Te quoque quandoquidem potes aeternare tuosque,
Aeterna, quaeso, nomen in astra meum.⁷*

Abelardo escreve ao seu filho Astralábio:

*Qui pereunt in se, vivunt per scripta poetarum;
Quam natura negat, vita per ista manet.
Per famam vivit defuncto corpore doctus,
Et plus natura philosophia potest.⁸*

Benzo de Alba:

*Fortium quidem virorum nulla foret notio,
Si periti literarum torpuissent otio;
Defuisset exemplorum aurea memoria,
Nisi eos propalaret aliqua hystoria.
Moyses iubente Deo scripsit mundi fabricam,
Alii scribae dixerunt heroum prosapiam ...
Nam si litterae celassent res aevi praeteritas,
Quem, rogo, deberet sequi succedens posteritas?⁹*

Por volta de 1184, Válder de Châtillon conclui a sua *Alexandreida* com os versos dirigidos ao arcebispo Guilherme de Reims:

*Vivemus pariter: vivet cum vate superstes
Gloria Guillermi nullum moritura per aevum.¹⁰*

No capítulo *Der Ruhm in der Literatur*, observa Jakob Burckhardt: "O poeta-filólogo na Itália... já tem a mais plena consciência de que ele é o dispensador da glória, e até da imortalidade; e do esquecimento também." Os nossos exemplos mostram que os poetas latinos da França já possuíam essa consciência desde 1100. Neles pôde Dante encontrar a palavra *eternare*, que ele decerto enche de novo sentido, quando fala a Brunetto Latini:

M' insegnate come l'uom s'eterna.¹¹

7. "Imortalizaste a ele e a tua cidade, nos teus cantos, e imortalizas no canto tudo o que trata. Pois que podes imortalizar a ti mesmo e aos teus, imortaliza, por favor, o meu nome entre os astros." (T. da R.) (Abrahams 154, 111 e segs.)

8. "Os que perecem por si, vivem pelos escritos do poeta; graças a ele, conservam a vida, contrariamente às ordens da Natureza. O sábio, depois da morte do corpo, vive pela fama; a filosofia é mais poderosa do que a Natureza."

9. "Não haveria lembrança dos varões corajosos, se os literatos estivessem pela ociosidade; faltaria a memória áurea dos exemplos, se alguma obra histórica não os espalhasse. Por ordem de Deus, Moisés descreveu a criação do mundo; outros escribas cantaram a raça dos heróis ... Pois se as letras escondessem as coisas do passado, a quem deveria, pergunto, seguir a posteridade?" (T. da R.) (Pertz, 597 43 e segs.)

10. "Juntos viveremos: com o poeta há de viver a glória de Guilherme, que não morrerá em época alguma." (T. da R.)

11. "Vós me ensináveis como o homem se eterniza." (T. da R.) (*Inf.*, XV, 85.)

A POESIA COMO ENTRETENIMENTO

Na Grécia antiga, os poetas e a poesia eram estimados sobretudo como educadores do povo. Platão, que pensava de maneira inteiramente diversa, também interpreta a opinião geral, quando denomina os poetas “pais da sabedoria e guias” (*Lysis*, 214a). Mas os alexandrinos representam uma concepção estético-hedonística da poesia. Eratóstenes (275-195) explicava que a intenção de cada verdadeiro poeta era entreter os seus ouvintes, e não ensinar-lhes geografia, história ou qualquer outra coisa. Já no século IV se discutia, de maneira muito mais prudente, se a poesia devia apenas ensinar (ser útil) ou também divertir; a resposta de Heraclides de Ponto (cerca de 385 até depois de 338) foi um fraco “não só mas também”, modo de ver adotado depois por Horácio (*AP* 333-44), que, aliás, em suas manifestações sobre a poesia (*Epi.* II, 1, 118 e segs.), tinha de levar em conta os esforços reformatórios de Augusto. Quintiliano atribuíra semelhante pluralidade de fins (*docere, movere, delectare*) à retórica, mas à poesia *solam voluptatem*. A concepção puramente hedonística de Eratóstenes encontrou aliás, poucos sucessores.² Todavia, os poetas cortesãos gostam de recomendar-se, por ministrarem ao imperador prazer e distração; assim o faz Opiano (*Haeliêutica*, III, 1-8) e semelhantemente, em prosa, Filóstrato, na conclusão do prefácio de suas *Carreiras dos Sofistas*. Opiano escreveu sob Caracala; Filóstrato, entre 229 e 238. Pouco mais de cem anos depois (362-372), governava em Verona, como bispo, o africano Zeno. Num sermão de Páscoa (*Lib. I, tract. 38*; impresso em *Poetae*, IV, 861), advertiu os neófitos “não celebrassem com petulância profana” o usual ágape do batismo, mas “se saciassem na Bíblia” (Lehmann). Aí três

1. Eratóstenes emprega a palavra *ψυχάρωγλα*, que, porém, não significa “direção da alma”, no sentido moderno, mas a arte de levar o ouvinte a variados sentimentos.

2. Estrabão opôs-se-lhe como estóico e como especialista em geografia. Ao contrário, o filósofo e médico Galeno (129-99) seguiu Eratóstenes. Em *De Usu Partium*, III, 1, chega a citar o mito de Ixião, contado por Píndaro (*Pítias*, 11, 21-48). O filho de Ixião, Centauro, gerado de uma nuvem, “se acasalara com corcéis”, tornando-se o antepassado dos centauros. Como médico, Galeno prova a impossibilidade fisiológica desse comércio entre o homem e o animal; todavia, como venerador da arte poética, acrescenta: “A ti deixamos, ó Píndaro, cantar e contar mitos, porque sabemos que à musa poética não lhe faltam o próprio encanto e o maravilhoso, pois, segundo creio, queres comover, encantar, enlevar, e não instruir.” (*Galeni De usu partium*, ed. Helmreich, I, pág. 125, 1 e segs.)

jovens traziam legumes (*Daniel*, I, 12); Cristo dava azeite; Abrão, um assado de vitela (*Gên.* 18, 7); Pedro, peixes; Davi, queijo (*I Reis*. 17, 18) ... Esse edificante *jeu d'esprit* podia ser continuado à vontade, e um trocista continuou-o de fato. Assim se originou, sob o título de *Cena Cypriani*, uma paródia bíblica, recolhida pelos eruditos carolíngios e refundida, na segunda metade do século IX, pelo diácono romano João.³ A obra conclui com uma dedicatória ao papa João VIII, na qual o autor, como Opiano e Filóstrato, se recomenda como artista alegre e divertido (*Poetae*, IV, 900). Ermoldo Nigelo é também um poeta cortesão, que sobretudo quer "agradar". Numa poesia a Papino, filho de Luís o Piedoso, rei da Aquitânia em 817-838, vemo-lo explicar:

*Carminibus prisci quondam placuere poetae,
Carmine Naso placet atque poeta Maro.*⁴

Freqüentemente, os poderosos deste mundo se divertiam com insignificâncias — fraldiqueiros, vasilhas de barro e coisas semelhantes. Que, pois, o rei receba amavelmente os jogos da *Musa iocosa*. Héric de Auxerre envia ao bispo Hildebold de Soissons (817-84) o prólogo métrico de uma obra que se perdeu, para alegrá-lo, quando cuidados lhe pesassem no coração (*Poetae*, II, 427, 19 e segs.). Dos historiadores, de quem colheu o seu material, diz o autor do *Ligurinus* que escolheram a apresentação em prosa, porque a poesia é apenas um jogo para divertir:

*... puditque reor, puerilibus illos
Lascivire joci, et inanes texere nugae.*⁵

O juiz Richard de Venosa também diz no prólogo de sua comédia, dedicada a Frederico II, *De Paulino et Polla*:

*Tempus adest aptum quo ludere nostra Camoena
Debeat et curis se levare suis.
Nam cum saepe joci sapientum cura levetur,
Saepius et sapiens corda iocosa domat.*⁶

3. P. Lehmann, *Die Parodie im MA*, 1922, 25 e segs.

4. "Outrora os antigos poetas agradaram com seus poemas. Nasão e o poeta Marão agradam com os seus." (Trad. da Revisão.) (*Poetae*, II, 85, 3 e segs.)

5. "Julgo que tinham vergonha de entregar-se a folguedos pueris e compor frivolidades." (T. da R.) (I, 147 e segs.)

6. "Chegou o momento oportuno para a nossa Musa brincar e aliviar-se de suas preocupações. Pois se, muitas vezes, a preocupação dos sábios é aliviada pelos folguedos, mais assiduamente ainda o sábio amansa os corações jocosos." (T. da R.)

A POESIA E A ESCOLÁSTICA

Um dos temas principais deste livro é a situação da poesia no cosmo intelectual da Idade Média. Pesquisamos as suas relações com a gramática, a retórica, a filosofia e a teologia. Às disciplinas escolares (*artes*), gramática e retórica, estava tradicionalmente ligada a poesia: quando ela mesma se considerou teologia e filosofia, não fez mais que entregar-se a um jogo fantasista, de tradição antiga, e reanimado pelo platonismo do século XII. Mas, mesmo então, começaram a filosofia e a teologia a consolidar-se conceptualmente, e a constituir-se como ciências, que quebraram o sistema das *artes*. Já a primitiva escolástica do século XII desfaz a ligação com elas. Hugo de S. Vítor (1097-114) é o primeiro a examiná-las criticamente. O seu *Didascalion* (PL 176, 741 e segs.) é uma introdução ao estudo e, ao mesmo tempo, uma teoria geral das ciências e da sabedoria.

Hugo explica a origem e a correlação sistemática dos ramos do saber, e vê no seu estudo a perfeição da alma: *summum igitur in vita solamen est studium sapientiae, quam qui invenit, felix est, et qui possidet beatus*.¹ A ciência e a virtude reunidas produzem a plenitude da vida humana: *integritas vitae humanae duobus perficitur, scientia et virtute, quae nobis cum supernis et divinis substantiis similitudo sola est*.² Hugo procura integrar numa sistemática quaternária da "filosofia" (*Theorica, Practica, Mechanica, Logica*) as ciências e artes tradicionais, o que não ocorre sem dificuldades. Sobretudo as relações da gramática com a lógica não são bastante claras: *quidam dicunt grammaticam non esse partem philosophiae, sed quoddam appendicium et instrumentum ad philosophiam*.³ É pouco o que Hugo diz sobre gramática. Reporta-se a Donato, Sérvio, Prisciano⁴ e Isidoro. É digno de nota que seja passada em silêncio a *enarratio poetarum*,⁵ pertencente à gramática. Hugo

1. "Assim, pois, na vida, o estudo da sapiência é a maior consolação; feliz quem a encontra, bem-aventurado quem a possui." (Trad. da Revisão) (7, 42 D.)

2. "A integridade da vida humana é perfeita por dois elementos, a sabedoria e a virtude, que constituem a nossa única semelhança com as substâncias superiores e divinas." (T. da R.)

3. "Alguns dizem que a gramática não é parte da filosofia, mas uma espécie de acessório, como que um instrumento para a filosofia." (T. da R.) (763 B.)

4. Por *Priscianus de duodecim versibus Virgilii* devem compreender-se as *Partitiones duodecim versuum Aeneidos principalium*, também chamadas *Priscianellus* (Manitius, I, 508, 5). Quanto à forma diminutiva, cf. *Catunculus* (página 493).

5. "A explicação dos poetas". (T. da R.)

trata, em seguida (765 C), *de auctoribus artium*, isto é, dos livros mais importantes. Lá aparecem Lino, Varrão e Escoto Erigena como representantes da teologia; Hesíodo, Catão, Virgílio, Columela e outros como mestres da agricultura, etc. Tudo isso é tradição. Mas o capítulo *de duobus generibus scripturarum* (768D) traz uma inovação essencial. Há duas classes de literatura: em primeiro lugar, os livros didáticos (*artes*); em segundo lugar, todos os demais: são os *appendentia artium* (a mesma expressão de recurso já fora empregada para a gramática).⁶ As *artes* são subdivisões da filosofia, os *appendentia* ou *appendicia*, mas só indiretamente se relacionam com ela (*tantum ad philosophiam spectant*); referem-se, na essência, a assuntos extra-filosóficos (*in aliqua extra philosophiam materia versantur*). E que coisas são? São poesia e literatura: *hujusmodi sunt omnia poetarum carmina ... illorum etiam scripta quos nunc philosophos appellare solemus, qui et brevem materiam longis verborum ambagibus extendere consueverunt, et facilem sensum perplexis sermonibus obscurare, vel etiam diversa simul compilantes, quasi de multis coloribus et formis unam picturam facere (sic).*⁷ As *artes* estão muito acima dos *appendentia*. *Artes sine appendentiis perfectum lectorem facere possunt; illa sine artibus nihil perfectiones conferre valent.*⁸ Eles podem ser lidos, quando muito, para recreio — mas somente de tempos em tempos — *quia aliquando plus delectare solent seriis admista ludicra et raritas pretiosum facit bonum.*⁹ Essa é a concessão única que Hugo faz à literatura: o seu principal interesse está na filosofia, na mística e na dogmática. É anti-humanista como Bernardo de Claraval, bem como, depois, a escolástica de Paris.¹⁰

Em campo inteiramente diverso está Bernardo Silvestre, que, no seu comentário à *Eneida* (ed. Riedel, 1924), nos dá a sua teoria da ciência. Lê-se no começo do livro VI que Enéias desembarca em Cumas e, logo em seguida, procura, com os seus companheiros, o templo de Apolo

6. Diz Isidoro, no capítulo *De regnis*, que só há dois grandes reinos, o assírio e o romano. *Regna cetera ceterique reges velut appendices istorum habentur.* "Os demais reinos e reis são considerados como que acessórios desses dois." (T. da R.) (*Et IX, 3, 3*) — O que é muito estranho, diga-se de passagem, caso se tome a afirmativa como atestado da consciência histórica dos visigodos.

7. "São desse gênero todos os poemas dos poetas assim como os escritos daqueles que agora costumamos chamar de filósofos, e que se comprazem em estender uma matéria breve por longas circunlocuções, em obscurecer um sentido fácil com discursos complicados, ou, então, em juntar coisas heterogêneas, como se de muitas cores e formas quisessem fazer uma pintura só." (T. da R.) Isto é, o que se chama filosofia é mera literatura, uma literatura que consiste de amplificações retóricas, obscuridade amaneirada e ecleticismo sem sistema.

8. "As artes, sem os acessórios, podem formar um leitor perfeito; os acessórios, sem as artes, não podem conferir perfeição." (T. da R.) (769 B.)

9. "Pois, às vezes, os gracejos, misturados a coisas sérias, deleitam mais, e a raridade torna precioso o bom." (T. da R.)

10. Como se sabe, E. Norden (*Kunstprosa*, 712 e segs.) procurou encontrar na fórmula *artes et auctores* as relações do fim da Idade Média com a Antiguidade, o que em 1898 era um grande progresso. Hoje vemos as coisas de modo um tanto diferente. O que Norden diz de S. Vitor, à página 689 e segs. e 717, não é sustentável. No sistema de Norden, teria Hugo de figurar como adversário dos *auctores*.

e a gruta da sibila, que lhe fica próxima. Antes de lá chegarem, deviam atravessar o bosque consagrado a Trívia (Hécate):

13 *Jam subeunt Triviae lucos atque aurea tecta.*¹¹

O nome *Trivia* recorda, naturalmente, ao comentador medieval, as três disciplinas escolares inferiores, o *trivium*, do que resulta a explicação: *appellit classem nemori Triviae i. e. applicat voluntatem studiis eloquentiae*.¹² Estes estudos dividem-se em três disciplinas (*tribus viis*): gramática, dialética e retórica. Mas os “tetos de ouro” dos versos de Virgílio significam *quattuor artes matheseos in quibus philosophia que per aurum intelligitur continetur*.¹³ Entrementes, Acates, o fiel companheiro de Enéias, trouxe a sibila. Quer dizer: *studium in artibus exercitatum adducit intelligentiam*.¹⁴ Acates (Achates = *a-chere-ethis*) significa “costume sem prazer” (*tristis consuetudo*) e isso, evidentemente, é o estudo. Agora dá Bernardo a sua teoria da ciência. *Est autem scientia scibilium comprehensio. Huius sunt quattuor partes: sapientia, eloquentia, mechanica, poesis*.¹⁵ Em número de quatro, pois, como em S. Vitor. Mas só a *mechanica* ou *mechanica* é comum às duas classificações. As três disciplinas restantes de Hugo (*theorica, practica, logica*) devem encontrar lugar na *sapientia* de Bernardo; em compensação, têm lugar de honra em Bernardo a *eloquentia* e a *poesis*, às quais Hugo assina um papel de gata borralheira. Hugo define em seguida: *poesis est poetarum scientia habens partes duas, metricum poema et prosaicum*.¹⁶ Hierarquia das quatro ciências: a mais baixa é a *mechanica*, acima desta está a *poesis*, inferior à *eloquentia*, e, sobre todas, a *philosophia* (33, 31 e segs.). Esta inclui a teologia (35, 29). Retornemos ao ponto de partida: aos *studia eloquentiae*. A êles se chega *per instructionem in auctoribus*.¹⁷ Disso resulta uma determinação exata do lugar da poesia no edifício das ciências: *sunt namque poetae ad philosophiam introductorii, unde volumina eorum cunas nutricum vocat Macrobius*.¹⁸ Este é o humanismo de Chartres.

Ao mesmo tempo o sistema das *artes* é rompido pelo novo Aristóteles. É representativa, a respeito, a obra, composta por volta de 1150, do espanhol Dominicus Gundissalinus. Das *artes*, como ciências propedêuticas (*scientiae eloquentiae*) só deixa subsistir a gramática e a retórica. Sobrepuja-as a lógica, inferior às ciências filosóficas (*scientiae*

11. “Já penetram o bosque de Trívia e sua casa dourada”. (T. da R.)

12. “Aproxima a frota do bosque de Trívia, isto é, aplica a sua vontade ao estudo da eloquência.” (T. da R.) (31, 2.)

13. “As quatro artes da ciência, entre as quais a filosofia, chamada de ouro.” (T. da R.)

14. “Para aplicar o estudo às artes, traz a inteligência.” (T. da R.) (32, 1.)

15. “A ciência é a compreensão das coisas inteligíveis. Suas partes são quatro: sapiência, eloquência, *mechanica* e poesia.” (T. da R.) (32, 18.)

16. “A poesia é a ciência dos poetas; tem duas partes: o poema métrico e o prosaico.” (T. da R.)

17. “Pela instrução nos autores.” (T. da R.) (36, 17.)

18. “Os poetas são introdutores da filosofia, daí Macróbio chamar-lhes os volumes de berços de amas.” (T. da R.) (36, 28 e segs.)

sapientiae), que compreendem a física, a matemática, a teologia, a política, a economia e a ética, esquema inteiramente novo, que só o século XIII poderá preencher. Na verdade, ao lado da retórica, estabelece-se a poética (ambas são *scintillae civiles*), mas são trasladadas à classe mais baixa.

De modo completamente diverso pensa o humanista João de Salisbury. Em seu *Metalogicon* (composto em 1159), obra "sobre o valor e utilidade da lógica" (Überweg-Geyer, 242), ocorre-lhe falar das *artes liberales*. Insiste em que provêm da Natureza (*ab optima parente Natura originem ducunt: Metal.*, Webb, 27, 29), e especifica-o. A gramática parece oferecer dificuldades: *non a natura videtur esse profecta ... immo ex maxima parte ab hominum institutione*.¹⁹ Ela, porém, imita a Natureza (32, 25), como demonstram o sistema das flexões e a poética, que, aliás, é parte da gramática, e pede que o poeta imite a Natureza (42, 32 e segs.). João reporta-se, sobre esse ponto, a Horácio e seus preceitos sobre a correta descrição dos caracteres e quadras da vida (*Ars*, 153-178), aos quais acrescenta a dos lugares e tempos (*locorum temporum aliorumque*). Conclui João: *Adeo quidem assidet poetica rebus naturalibus, ut eam plerique negaverint gramatice speciem esse, asserentes eam esse artem per se, nec magis ad gramaticam quam ad rhetoricam pertinere, affinem tamen utrique, eo quod cum his habeat precepta communia. Rixentur super hoc qui voluerint (non enim hanc protendo litem), sed omnium pace opinor ut sit hec ad gramaticam referenda, sicut ad matrem et altricem studii sui ... Profecto aut poeticam gramatica obtinebit, aut poetica a numero liberalium disciplinarum eliminabitur*.²⁰ João, embebido do espírito de Quintiliano, a quem cita muitas vezes, ao discutir a questão da leitura, coloca no ponto central os autores, isto é, os acessórios de Hugo: *quantum pluribus disciplinis et habundantius quisque imbutus fuerit, tanto elegantiam auctorum plenius intuebitur planiusque docebit. Illi enim per diacrisim, quam nos illustrationem sive picturationem possumus appellare, cum rudem materiam historie aut argumenti aut fabule aliamve quamlibet suscepissent, eam tanta disciplinarum copia et tanta compositionis et condimenti gratia excolebant, ut opus consummatum omnium artium quodammodo videretur imago. Siquidem gramatica poeticaque se totas infundunt, et eius quod exponitur totam superficiem occupant*.²¹ Se nos ocupássemos

19. "Parece não partir da Natureza ... pelo contrário, em sua quase totalidade, ser de invenção humana." (T. da R.) (32, 18.)

20. "De tal forma a poesia se assemelha às coisas naturais que muitos lhe recusaram o caráter de espécie da gramática, afirmando que constitui uma arte por si, e tão pouco pertence à gramática, quanto à retórica, embora afim de ambas, por possuir preceitos comuns com elas. Briguem a esse respeito os que quiserem (eu é que não vou prolongar a discussão); com a paz de todos, que a poética deverá ser relacionada com a gramática, sendo esta a mãe e ama de seu estudo... Pois, ou a poesia será incluída na gramática, ou eliminada do número das disciplinas liberais." (T. da R.) (43, 17 e segs.). A última frase parece dirigida contra Hugo de S. Vitor.

21. "Quanto mais numerosos e mais amplos os conhecimentos de que a pessoa estiver dotada, tanto melhor sentirá a elegância dos autores, e melhor ensinará. Estes, com efeito, por diácrise, — o que poderíamos chamar ilustração ou pintura —, quando apanhavam um assunto rude de história, narrativa, fábula ou qualquer outro, embele-

de outras obras do saresberienese, muitos outros aspectos de sua alta estima pela poesia apareceriam.

Para compreender o que desenvolvemos em seguida, é preciso esclarecer que a antiga ligação das *artes* aos *auctores*, ainda mantida por Salisbury, fora minada, desde o fim do século XII, pelo embate das novas ciências, e despedaçada, depois, pelo sistema das ciências universitárias. Norden (*Kunstprosa*, 712 e segs.) foi o primeiro a descrever o processo. Entretanto, não o viu em correlação com as universidades. A coisa passou-se assim: as *artes* são reunidas numa faculdade, onde a leitura dos autores é eliminada completamente, e a gramática se limita a Prisciano. Mas o objeto de ensino mais importante é a lógica, como se vê pelo programa de estudos de Paris em 1215 (*Rashdall Powicke-Emden*, I, 440). A isso se liga o fato — diga-se de passagem — de que a florescência da literatura latina se estiola, por volta de 1225 (De Ghellinck, *L'Essor*). Abre-se um abismo entre literatos e cientistas. Contra isso reagem os poetas com elevada consciência própria, como Jean de Meung (pág. 520). Não podia tardar que o *genus irritabile vatum* se envolvesse em contenda com a filosofia. É célebre o desaguado entre Mussato e Frei Giovannino, mas até agora se tem dado pouca atenção a uma polêmica semelhante a essa, a poesia de Michael Cornubiensis²² contra Heinrich de Avranches. Miguel lança contra o seu adversário uma saraivada de rudes invectivas, cujos motivos nos são indiferentes. Só um argumento, sintoma da dissensão entre a ciência e a filosofia, nos interessa: o rixoso Michael concede que Heinrich o ultrapassa em poesia e gramática; mas de Aristóteles e de método científico nada entende:

37 *Si maior me sis, quia sit magis ipsa poesis*
Nota tibi, non es adeo tamen ad ratiōnes
Promptus Aristotilis ut ego ...

66 *Nam quamvis te sim minor et non forte poësim*
Noscam, quam noscis, tamen artis non methodos scis..."

Michael aprendera alguma coisa metodicamente, Heinrich somente a tornear palavras e a forjar versos. Quem leva tais puerilidades a sério! Michael aspira a coisa mais alta: quer ser filósofo:

73 ... *Melius didici, si debent talia dici.*
Sed non talia vis, immo puerilia mavis,
Utpote sunt prose vel ridmi vel metra; pro se
Talia quid prosunt? Quasi prorsus pro nichilo sunt
Hec reputanda, nisi plus noveris. Unde tibi si
Sufficit ars metrica, proponis te fieri qua

zavam-no com tamanha abundância de conhecimentos, tamanha graça de composição e ornamentação, que a obra acabada parece como que uma imagem de todas as artes. Pois, toda a gramática e a poética penetram nela, e ocupam toda a superfície daquilo que se expõe." (T. da R.) (54, 17 e segs.)

22. Ed. Hilka em *Degering-Festschrift*, 1926, 123. — Sobre o autor, cf. *Dictionary of National Biography*, 37, 326. — Cf. também J. C. Russel e J. P. Heironimus, *The Shorter Latin Poems of Master Henry of Avranches* Cambridge, Mass., 1935, pág. 149.

23. "Se és maior do que eu, conhecendo melhor a poesia, não estás tão versado nos argumentos de Aristóteles, como eu ... Pois, embora seja menor do que tu, e talvez não conheça tanto poesia quanto conheces, ignoras os métodos da arte." (T. da R.)

*Mundi maiorem, meliorem fassus ego rem
Philosophus fiam ...*

- 145 *Grammaticalia scis, sed naturalia nescis,
Nec logicalia scis. Tu nescius unde tumescis?*²⁴

Aqui, como freqüentemente, a gramática é chamada *partis* (isto é, estudo das oito partes da oração), o que, então, é explorado para um epigrama:

*Ars mihi, pars tibi se subiecit.*²⁵

Michael manifesta sua consciência de classe nesta divisa:

*Nos sumus artistae, tu prece vocaberis artis ...*²⁶

É a luta das *artes* contra os *auctores*. Mesmo então (cerca de 1250), Henri d'Andely entrou em campo, a favor dos *auctores*, na sua *Bataille des set ars*. Oitenta anos são decorridos desde as proclamações da *poetria nova*. 1170 fez época na história da cultura medieval. Mas, depois de duas gerações humanas, os *moderni* de 1170 são obrigados a ficar na defensiva.

O sistema educacional da alta escolástica não tinha lugar para os estudos filológicos e históricos. A compreensão de Aristóteles e da Bíblia sofreu com isso, o que explica a severa crítica de todo o sistema por Rogério Bacon († 1294), da qual destaco algumas sentenças: "Há quarenta anos, surgiram, nas ciências, algumas pessoas, que a si mesmas se fizeram mestres e doutores da teologia e da filosofia, embora nada digno de se saber tenham aprendido ... São rapazes que pouco sabem de si mesmos, do mundo ou das línguas eruditas, o grego e o hebraico ... São jovens de ambas as ordens universitárias, como Alberto, Tomás e outros, que, em muitos casos, entraram para as Ordens, com vinte anos e menos... Entram milhares, que não sabem ler os *Salmos*, nem Donato, e, logo depois de fazerem os votos, são postos a estudar teologia ... Por isso, reina entre eles o êrro sem fim. Deus o permite, e o diabo se encarrega disso" (ed. Brewer, I, 425).

24. "Aprendi melhor, se se pode dizer uma coisa destas. Mas tu não procuras tais estudos, preferes puerilidades, por exemplo: prosas, ritmos e metros; mas, qual a utilidade de tais ocupações? Não devem ser levadas em conta, se mais nada sabes. Pois, se a arte poética te basta, e pensas, com isso, te tornares o maior no mundo, por mim tenho propósito melhor: serei filósofo... Sabes gramática, mas ignoras tudo da Natureza e da lógica. Ignorante, que motivo tens para te inchares?" (T. da R.)

25. "A arte se submete a mim, a parte a ti." (T. da R.)

26. "Nós somos artistas, tu serás chamado aguazil da arte." (T. da R.)

ALTIVEZ DE POETA

Em 1928, Hennig Brinkmann assinalou (*Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, 46 A. 1) “que, desde o século XI, caracterizara a época uma intensificação da consciência literária nos escritores.” A concepção do poetar como uma “imortalização” é um sinal disso. O encobrir ou declarar o nome do autor (ver adiante Excursus XVII) admite conclusões no mesmo sentido. Mas temos também testemunhos expressos da altivez do poeta medieval relativamente à sua função e à sua arte, como demonstrarão alguns exemplos. No idílio erótico atribuído a Wido de Ivrea e pertencente ao século XI, o autor na conclusão (v. 285 e segs.), apresenta como maior trunfo de seu galanteio a sua qualidade de poeta:

4 1/2

285 *Sum sum sum vates, Musarum servo penates,
Subpeditante Clio queque futura scio,
Me minus extollo, quamvis mihi cedit Apollo,
Invidet et cedit, scire Minerva dedit.
Laude mea vivit mihi se dare queque cupivit,
Immortalis erit, ni mea Musa perit.
Musa mori nescit nec in annis mille senesoit.
Durans durabit nec quod amavit abit.¹*

A conclusão é a mais franca possível:

299 *Ut semper dures, mihi te subponere cures,
Quodsi parueris carmine perpes eris.²*

Nos conventos também se encontra a mesma altivez do poeta. Por volta de 1100, o abade Lamberto de St. Bertin agradece ao monge Reginaldo de Cantuária sua vida metrificada de Malco. Lembra como autores cé-

1. “Sou, sou, sou poeta, guardo a casa das musas; graças ao auxílio de Clio, sei tudo o que há de acontecer. Não me exalto muito, embora Apolo me fique atrás, invejoso, e Minerva me tenha dado a sabedoria. Quem quiser se dar a mim, viva pelo meu elogio e será imortal, a não ser que a minha Musa pereça. Mas a Musa não pode morrer, nem envelhece em mil anos; forte, durará, e nem parece o que ela amou.” (Trad. da Revisão)

2. “Para durares sempre, procura submeter-te a mim; pois, se obedeceres, serás eternizada pelo poema.” (T. da R.)

lebres, Estácio, Virgílio, Nasão, Catão e Platão, que continuam vivendo, e acrescenta:

- 18 *Non moritur, vivit, loquitur bona lingua bonorum;
Ergo deos dicamus eos vitaeque fruantes
Qui scribunt artesque bibunt ratione vigentes.
Propterea te laude mea commendo probatum;
Ulterius sis egregius vir de grege vatum.*³

Também mostra Válder de Châtillon, ao afirmar, no prefácio de sua *Alexandreida*, que não se considera melhor do que Virgílio, mas chama a atenção para o fato de que nenhum poeta da Antiguidade ousou compor uma epopéia sobre Alexandre. Mas isso não é nada, comparado com o sentimento da própria dignidade que exhibe Henrich de Avranches, numa poesia pouco acessível,⁴ dedicada a Frederico II, em cujo serviço deseja entrar. O poeta suplica atenção (1-2), e assinala a diferença entre prosa e poesia (3-6); esta veio dos hebreus aos gregos, e destes aos latinos (7-14); quem equipara a prosa à poesia, pode também equiparar cavernas a casas (15-18); eu sou o melhor poeta do presente, e a outros abandono o deserto da prosa (19-21); dirijo-me a ti, persuadido pelo bispo de Winchester (22-27a); reúnes em torno de ti os melhores mestres de todas as artes (27b-44); ... o mundo dos bens é dividido em intelecto, coisas, palavras (*voces*); Deus domina a esfera do intelecto, tu a das coisas, eu a das palavras (55-66); logo, no meu domínio, também sou rei (66-69); superas todos os soberanos, como o sol as estrelas (90-101). E agora a conclusão:

- 102 *Cum tua sic alios premet excellencia reges
Simque poesis ego supremus in orbe professor,
Dicendi, licet equivoce, sumus ambo monarchi,
105 Et summum reputo, quod in hoc communico tecum.*⁵

Trata-se, em suma, de uma adulação desprovida de tacto, que fala mais da vaidade do autor do que de sua compreensão da cultura siciliana sob os Hohenstaufen.

Na época da florescência da escolástica, Jean de Meung entoia um prolixo louvor à literatura (no *Romance da Rosa*, v. 18607 e seguintes). Ordem das idéias: nobreza de nascimento nada significa, nobreza de espírito, tudo. Esta pode ser atingida com mais facilidade pelos literatos (*clercs*) do que pelos príncipes e reis *qui ne seivent de letreüre*.⁶ Ética da *gentillece*, isto é, da nobreza a ser comprovada nas armas ou no

3. "Não morre, mas vive e fala a língua boa dos bons; chamamos, pois, de deuses dotados de vida eterna e fortes, com razão, os que escrevem e se abeberam nas artes. Por isso te elogio e aprovo, desejando que sejas, mais tarde ilustre na grei dos vates." (T. da R.) (NA, 13, 1888, 523.)

4. Impressa em *Forschungen zur deutschen Geschichte*, 18, 1878, 487.

5. "Assim como a tua excelência supera os demais reis, possa eu ser o professor supremo no mundo da poesia; os dois devíamos ser chamados monarcas, mesmo por equívoco, e reputo importante o fato de nisso comungar contigo." (T. da R.) (102-105)

6. "Que não entendem de literatura." (T. da R.)

estudo. Honrai os literatos! No tempo antigo, imperadores e reis honravam os filósofos; aos poetas presenteavam cidades e jardins. Hoje os intelectuais têm de sofrer necessidade.

Pretendeu-se fazer de Jean de Meung um representante da filosofia da Universidade de Paris. É verdade que ele diz que os clérigos são aquêles *qui toute leur vie / Travaillent en philosophie* (18742); mas a frase refere-se aos poetas. O poeta mantém, pois, a concepção do século XII, que conhecemos, a saber, que poesia, sabedoria e ciência significam a mesma coisa. Precisamente essa concepção foi combatida pela ciência escolástica. Jean de Meung é literato, *homme de lettres*, e não filósofo universitário.

A BREVIDADE COMO IDEAL ESTILÍSTICO

Diz o Arquipoeta sobre Pavia:

*Digna foret laudibus et topographia,
Nisi quod nunc utimur brevitatis via.*¹

Que está por trás dessa fórmula de brevidade? Ela nos faz voltar aos começos da retórica helênica. Já Isócrates pedia brevidade para a *narratio* no discurso forense (M. Sheehan, *De fide artis rhetoricae Isocrati tributae*, Bonn, 1901, pág. 37). Ela foi considerada uma das *virtutes narrationis* (ἀρεταὶ τῆς διηγήσεως), distinta das *virtutes dicendi* = ἀρεταὶ τῆς λέξεως) (J. Stroux, *De Theophrasti virtutibus dicendi*, 1912, 43). A *Retórica a Herênio* (I, § 15), tão apreciada na Idade Média, recomendava a brevidade. Cícero (*De Or.* II, § 326; *Part. or.*, 19; *Brutus*, § 50) e Quintiliano (IV, 2, 32, 40 e segs.), tratando das *virtutes narrationis*, lembraram a brevidade.² O horaciano *brevis esse laboro*³ fêz considerar como qualidade o esforço pela brevidade. Em passagem posterior, o poeta repete ainda, com energia:

*Quidquid praecipies, esto brevis.*⁴

Da poesia satírica dissera:

*Est brevitatem opus, ut currat sententia neu se
Impediat verbis lassas onerantibus auras.*⁵

Célebre era a *brevitas Sallustiana* (Quintiliano, IV, 2, 45): *Crispus brevitatem placet*.⁶ Diomedes, como louvor da brevidade, interpretou este verso de Virgílio:

1. "Seria digna de louvores e descrição, se agora não nos utilizássemos do caminho da brevidade." (Manitius, pág. 42, estr. 18.)
2. Os retóricos do fim da Antiguidade romana reproduziram-lhes a doutrina. V. Halm, *Rhetores Latini Minores, Index S. V. brevitatis*.
3. "Procuo ser breve." (T. da R.) (*Ars poetica*, v. 25.)
4. "Ensinando o que quiseses, sê breve." (T. da R.) (*Ibid.*, v. 335.)
5. "Precisa-se de brevidade, para que a frase seja fluente e não se torne pesada com palavras que irritam os ouvidos cansados." (T. da R.) (*Sat.* I, 10, 9 e segs.)
6. "Crispo agrada pela brevidade." (T. da R.) (Sidônio, *Carm.* II, 190.)

...summa sequar fastigia rerum.⁷

utilizado também, nesse sentido, por poetas medievais (*Poetae*, IV, 192, 392 e seg.):

*Altius eloquerer, verum sententia longa
Sermonis; sed summa sequar fastigia tantum.*⁸

As recomendações de *brevidade* são igualmente estimadas na prosa e na poesia. Jerônimo gosta de empregá-las, *ne librorum innumerabilium magnitudo lectori fastidium faciat*.⁹ Jerônimo ainda estava dentro da antiga tradição e sabia empregar os *topoi* de acordo com o sentido. Na Idade Média, ao contrário, as recomendações de brevidade são frequentemente usadas, para mostrar que o respectivo autor é versado nos preceitos retóricos, ou também como pretexto para terminar uma poesia. A fórmula de *brevitas* está fora de lugar, por exemplo, num necrológio poético de Paulo Diácono:

*Plura loqui invitam brevitatis vetat improba linguam.*¹⁰

Numa vida de santo, de 1800 versos, dá a impressão de um clichê vazio a afirmativa:

*Contingit interea clarum et memorabile signum,
Quod nunc summam contexere mentibus instat,
Est quoniam multis brevitatis sermonis amica.*¹¹

A fórmula é típica desse gênero de literatura. Os autores aprazem-se em afirmar que o santo realizou mais milagres do que eles podem enumerar. A fórmula de *brevitas* passa, assim, ao serviço do panegírico. Aleuino, por exemplo, escreve:

*Multa alia, ut referunt, hic fecit signa Johannes,
Quae modo non libuit brevitatis jure referre.*¹²

Assim Héric:

...calamum brevitatis a talibus arcet.¹³

-
7. "Limitar-me-ei aos pontos capitais." (T. da R.) (*Eneida*, I, 342.)
 8. "Exporia as coisas mais pormenorizadamente, mas o curso de minha narração é longo; limitar-me-ei aos pontos capitais."
 9. "Para que o tamanho de inumeráveis livros não aborreça ao leitor." (T. da R.) (W. Stade, *Hieronymus in Prooemiis quid Tractaverit* ... Rostock, 1925, pág. 69.)
 10. "A cruel brevidade impede minha língua de continuar, por mais que queira." (*Poetae*, I, 46, 25.)
 11. "Aparece-me, entretanto, um sinal claro e memorável, que me recomenda agora resumir a matéria, pois muitos gostam da brevidade do discurso." (T. da R.) (*Poetae*, II, 465, 1470 e segs.)
 12. "João, como dizem, operou ainda muitos milagres, mas que não me apraz relatar, pelo direito que tenho de ser breve." (T. da R.) (*Ibid.* I, 196, 1204.)
 13. "A brevidade mantém minha pena afastada de tais coisas." (T. da R.) (*Ibid.* III, 464, 127.)

Assim também Mílon:

*Plurima praeteriens studio brevitatis omitto
Atque ea quae restant veloci fame curro.*¹⁴

Ocorrem também lapsos. Um certo Aymoin escreve *De translatione Sancti Vincenti*, dois livros, tendo cada qual três capítulos, e cada capítulo dez versos. Com grande satisfação, denomina ele esta obra *rem novam et pro sui brevitate mirandam*.¹⁵

Simplees enchimento é a fórmula de *brevitas* nas *Deliciae cleri* de Arnulfo:

*Ne mihi succense quod scriptito sub brevitate:
Instigat residem brevior sententia mentem.*¹⁶

A significação de *brevis* pode empalidecer sensivelmente. Assim é que Warnerius de Basel se denomina, no prefácio de seu *Synodicus*:

*Rerum priscarum brevis editor atque novarum.*¹⁷

O bom poeta resume-se de modo tal que *brevis* e *bonus* se aproximam na significação; assim, em Pierre de Poitiers:

*Non opus est multis implere volumina verbis:
Qui brevis et bonus est, ille poeta placet.*¹⁸

Até no lirismo penetram as fórmulas de *brevitas*:

*Quia parit tedium
Copia similium,
Recreant diversa,
Ne vertat in tedia
Convertor ad alia
Metri lege versa.*¹⁹

Em Válder de Châtillon também encontramos a fórmula de *brevitas*: *Huius thematis compendiosa superficies quanto brevior concipit in narratione tractatum, tanto faciliorem deo propitiantie pariet intellectum*.²⁰

14. "Omito muita coisa, num esforço de brevidade, e percorro, com palavra veloz, o que resta." (T. da R.) (*Ibid.* III, 575, 281.)

15. "Coisa nova e admirável pela sua brevidade." (T. da R.) (*Ibid.* IV, 137, 5.)

16. "Não me censures por escrever com brevidade; a frase mais curta estimula o espírito preguiçoso." (T. da R.) (469 e segs.)

17. "Breve editor das coisas antigas e novas." (T. da R.)

18. "Não é preciso encher volumes com muitas palavras; agrada ao poeta, o que é breve e bom." (T. da R.) (*PL.* 189, 48) c.)

19. "Porque a abundância de coisas semelhantes provoca tédio, e as coisas diferentes divertem, passo a outro assunto, modificando o metro, para não produzir tédio." (T. da R.) (*ZRPPh.* 50, 79.)

20. "Quanto mais breve o tratamento reservado no relato à superfície extensa deste assunto, tanto mais fácil será, com a ajuda de Deus, a sua compreensão." (T. da R.) (*Moralisch-satirische Gedichte*, ed. Strecker, pág. 40, 1.)

Provavelmente saberíamos mais de Carlos Magno, se Einardo não se tivesse sentido obrigado à *brevitas*. Disso se vangloria êle, no proêmio de sua biografia: ... *quanta potui brevitate complexus sum, ut ... nihil omitterem neque prolixitate narrandi nova quaeque fastidientium animos offenderem*.²¹

Neste e nos outros exemplos, a resolução de ser breve se funda no fato de que se teme despertar o aborrecimento (*taedium, fastidium*) do leitor com a prolixidade. Já o encontramos em Horácio. A fórmula de *fastidium* relaciona-se com a de *brevitas*, mas pode estar só. Lê-se na *Hisperica famina*:

*Caetera non explico famine stemata
Ne doctores suscitavero fastidium castris*.²²

Numa vida de santo:

*Multa eius ad sepulchrum inde mirabilia
Sunt ostensa, saepe fiunt largita debilius.
Quae non parvum, si narrentur, aestimo fastidium
Me lectorum induxisse; quod horrendum fugio*.²³

Mateus de Vendôme (Faral, 151, § 118) oferece uma preciosa variação da fórmula de *fastidium*. Bastem esses exemplos.²⁴

O emprego generalizado e, em parte, impróprio da fórmula de *brevitas*, na Idade Média, tem diversas causas. Cedo se perdeu o sentido original da recomendação de *brevidade*, bem como o sentido original do conceito de *narratio*. A concisão, ao expor um fato a ser julgado pelo tribunal, foi ampliada absurdamente, numa *virtus dicendi* em geral. O conceito da *narratio*, por outro lado, foi trasladado a toda a literatura e também à poesia e, portanto, à epopéia. Se, pois, a brevidade era uma "excelência", e se, por outro lado, Homero e Virgílio, como autores modelares, deviam apresentar todas as excelências retóricas, surgia a cospinhosa questão de saber se a maneira de expor de ambos os clássicos não era freqüentemente prolixa. Os teóricos do estilo já deviam ter-se ocupado dessa questão, no primeiro século da época imperial, como se infere das seguintes frases de Plínio o Moço: *primum ego officium scriptoris existimo, ut titulum suum legat atque identidem interroget se, quid coeperit scribere, sciatque, si materiae immoratur, non esse longum, longissimum si aliquid arcessit atque attrahit* (seguem-se exemplos de Homero, Virgílio e Arato).²⁵ Esta solução do dilema tem, na verdade,

21. "Abrangi com brevidade quanto pude, para nada omitir, nem ofender os espíritos, que a prolixidade da narração de novidades aborrece." (T. da R.)

22. "Não explico com delonga outras genealogias, para não suscitar fastio no círculo dos doutores." (T. da R.)

23. "Muitas coisas admiráveis apareceram depois, junto ao sepulcro dele, e freqüentemente são comunicadas sem a força necessária. Mas, se as contasse, decerto causaria grande fastio aos meus leitores, o que evito com horror." (T. da R.)

24. Cf. acima, pág. 89.

25. "Julgo como primeiro dever do escritor que leia o título da sua obra e várias vezes pergunte a si mesmo o que começou a escrever, e saiba se demora na exposição, que não será longa, mas longuíssima, se acrescenta e atrai alguma coisa." (T. da

certa elegância, mas redundou, afinal de contas, em confundir os conceitos. Homero podia descrever o escudo de Aquiles, minuciosamente, sem cair em prolixidade, porque essa descrição pertencia ao assunto de sua obra; noutros, a menor digressão era censurável prolixidade. Era, pois, possível ser ao mesmo tempo "prolixo" e "breve". Foi nessa embaraçosa situação que deu a tentativa de transferir a *brevitas* à epopéia. Com maior razão foi ela recomendada para o estilo epistolar. Já os antigos ensinavam que a brevidade é a lei da epístola. A *ars dictaminis* medieval adotou essa exigência: *post salutationem exordium inibis, post exordium narrationem promovebis, que sic erit honesta, si brevis fuerit et clara*.²⁶ O homem medieval tem ainda de considerar que *brevitas*, *brevis sermo*, etc. são também fórmulas bíblicas (*II Mac.* 2, 24, 32; *Daniel*, 7, 1; *Efés.* 3, 3). Tudo isso cooperou para dar à *brevitas*, aos olhos do mestre de retórica medieval, uma significação que ela não tivera na Antiguidade.

O fato sobressai especialmente nas poéticas latinas dos séculos XII e XIII, publicadas por Faral. Parte importante dessas obras didáticas é consagrada aos processos estilísticos da *dilatatio* (também chamado *amplificatio*) e da *abbreviatio*. *La théorie de cette double tâche, amplifier et abréger, dont Matthieu de Vendôme ne parle pas, est exposée par Geoffroi de Vinsauf, Evrard l'Allemand et Jean de Garlande*,²⁷ diz Faral. Mas, embora Mateus de Vendôme, em sua *Ars versificatoria* (cerca de 1175), ainda não tenha a antítese *dilatatio* e *abbreviatio*, é tanto mais notável que realce a brevidade como ideal estilístico moderno, em contraposição aos antigos (Faral, 180-184). Ele é o primeiro teórico que, conscientemente, quer ser "moderno". A sua personalidade ainda está muito pouco estudada, para que possamos dizer que motivos levaram esse pedagogo livresco a tal atitude. Em todo caso, ele não participa mais da entusiástica veneração pelos antigos, que encontramos em seu contemporâneo Alano. É um moderno, e acha que os antigos sobrecarregaram suas narrativas poéticas com excesso de comparações, figuras retóricas e digressões. *Hoc autem modernis non licet*.²⁸ Em Virgílio, Estácio, Lucano, Terêncio e Ovídio encontram-se defeitos, na ordem das palavras e outras impropriedades. *In hoc autem articulo modernis incumbit potius antiquorum apologia quam imitatio*.²⁹ Estes *moderni* de 1175 rompem, pois, conscientemente, com a teoria da *imitatio*, ou limitam-na consideravelmente. São parentes intelectuais dos modernos franceses de 1715, que se empenhavam em corrigir Homero ... e isso significa abreviar. Mateus era, como se vê de suas poesias, um mestre da *amplificatio*, que só a pró-

R.) (*Ep.* 5, 6). Compare-se com Luciano, *Hist. conscrib.* 56 e seg. Deve tratar-se de oposição à crítica de Calímaco a Homero. Cf. Herter em *Gnomon*, 1916, 542; *Bursian*, 255, 98 e segs., e 111 e segs.

26. Alberico di Montecassino, *Flores Rhetorici*, edd. Inguanez et Willard, 1928, pág. 38, § 6, e pág. 53. "Depois da saudação, começarás o exórdio, em seguida, empreenderás a narração, que será conveniente, se for breve e clara." (T. da R.)

27. (*Les Arts Poétiques* ..., pág. 60.)

28. "Isto, porém, não é permitido aos modernos." (T. da R.)

29. "Nesse ponto, porém, cabe aos modernos antes a apologia do que a imitação dos antigos." (T. da R.)

xima geração resolveu submeter, sistematicamente, à abreviação. Na *Poetria Nova* de Galfrid de Vinsauf (composta por volta de 1200), os versos 203-218 tratam da comparação de ambos os princípios estilísticos; os versos 219-689 da *amplificatio*; os versos 690-736 da *abbreviatio* (Faral, págs. 203-220); acresça-se ainda, *ibidem*, *Documentum*, II, 2, §§ 1-70 (Faral, 271-280), e os versos 299 a 342 do *Laborintus* de Eberardo o Alemão, composto depois de 1213 (Faral, 347 e seg.). A teoria latina da poesia, por volta do ano 1200, resume-se, pois, nisto: a arte do poeta, em primeira linha, é cuidar do tratamento retórico de seu assunto; nisso tem de escolher entre dois processos: ampliar artisticamente a matéria ou abreviá-la quanto possível. Parece não haver penetrado na consciência dos teóricos o absurdo desse preceito demasiadamente generalizado. Mas, compreensivelmente, consagraram êles mais espaço à *amplificatio* do que à *abbreviatio*; sobre aquela havia mais o que dizer.

Galfrid de Vinsauf compara os dois métodos com uma bifurcação de estrada. É preciso decidir-se por um caminho ou outro (daí a *brevitatis via* no Arquipoeta):

*Curritur in bivio: via namque vel ampla vel arta.
Vel fluvius vel rivus erit; vel tractus ibis,
Vel cursim salies; vel rem brevitate notabis
Vel longo sermone trahes. Non absque labore
Sunt passus utriusque viae ...
Formula materiae, quasi quaedam formula cerae.
Primitus est tactus duri: si sedula cura
Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem
Ingenii sequiturque manum quocumque vocarit.³⁰*

Como exemplo da "brevidade", cita Galfrid três versões condensadas da anedota do menino de neve; uma compreende cinco hexâmetros, e cada uma das outras, dois (Faral, 219 e seg.). Ele repete a sua doutrina no *Documentum de arte versificandi*, onde se lê: *sunt enim artificia duo, quorum alterum est dilatandi et reliquum abbreviandi materiam*.³¹ Para a *amplificatio* são recomendadas *descriptiones, circumlocutiones, digressiones, prosopopeiae, apostrophationes*.³² Na *abbreviatio*, ao contrário, só o *purum corpus materiae*³³ deve ser exposto. *Materia* não é "matéria" em nosso sentido, mas simplesmente o que deve ser dito. Em certas circunstâncias, o que se tem a dizer pode ser contido numa palavra, por exemplo, em *lego*.³⁴ Isso é uma *materia qua nulla potest inveniri minor*.³⁵ Daí se

30. "Chega-se a uma encruzilhada: o caminho será largo ou estreito, rio ou riacho; deverás ir mais devagar ou partir correndo; notarás as coisas com brevidade ou as arrastarás num discurso demorado. Nenhum dos dois caminhos é isento de dificuldade ... A forma da matéria, como uma espécie de cera, é primeiro dura ao tacto; mas, se um esforço aplicado incendeia o espírito, ela logo amolece ao fogo deste, e segue a mão, seja aonde a chame." (T. da R.) (Faral, 203.)

31. "Existem, com efeito, dois artificios, que consistem, respectivamente em dilatar e em abreviar a matéria." (T. da R.) (*Ibid.*, 271, § 1.)

32. "Descrições, circunlóquios, digressões, prosopopéias, apóstrofes." (T. da R.)

33. "O puro corpo da matéria." (T. da R.) (*Ibid.* 277, § 30.)

(§ 2.)

34. "Leio". (T. d aR.)

35. "A menor matéria que se possa inventar." (T. da R.)

obtém, pela análise conceptual, o esquema nu: *ego in tali loco lego*.³⁶ Pelo emprego da receita de amplificação, daí pode originar-se a pomposa forma: *locus iste in se duplicem opportunitatem studii continet, tum sua jocundus pulchritudine, tum a strepitu semotus populari. Caius opportunitatis occasio, cum studentium concordet otio, me totum invitat ad studium et lectionibus fructuosus invenit studiosum*.³⁷

Ensina o *Laborintus* de Eberardo o Alemão:

*Rem dilato brevem, brevio longam. Decet ambos
Me servare modos: aptus uterque mihi.*³⁸

Mas a lição é dada apenas superficialmente. O principal interesse do autor está no *ornatus verborum*,³⁹ que trata, com profusão, de pormenores.

Aparecem, afinal, os preceitos de João de Garlandia, em sua *Poetria*, que rezam: *De arte abbreviandi orationem. Sequitur de abbreviatione et ampliacione materie. Quae abbreviant materiam sunt quinque, scilicet: emphasis, disiunctum, verbum conversum in participium, ablativus absolute positus, dictionum materiam exprimentium electio*.⁴⁰ A demonstração é feita com exemplos. Exemplo da *emphasis*: *virginum est proprium castitas*.⁴¹ *Disiunctum* (= assindeto) é explicado como *color rhetoricus quo copulative conjunctiones subtrahuntur, ut in Eneide verba Dydonis ad servos suos*:

*Ite,
Ferte citi flammas, date tela, impellite remos.*⁴²

O *verbum conversum in participium*⁴³ serve para a abreviação, porquanto, em vez de *veni ut legerem et proficerem*,⁴⁴ pode dizer-se: *veni ut legens proficerem*.⁴⁵ A abreviação por *ablativus absolutus* dá-se, quando se escreve *me surgente mane*,⁴⁶ em vez de *ego surrexi hodie mane*.⁴⁷

36. "Leio em tal lugar." (T. da R.)

37. "Esse lugar contém em si uma dupla oportunidade de estudo, por ser agradável pela sua beleza, e por estar afastado do ruído do povo. A ocasião dessa oportunidade, quando coincide com o lazer dos estudiosos, convida-me ao estudo, e encontra-me ávido de ligações frutuozas." (T. da R.)

38. "Dilato a coisa breve, abrevio a longa. Convém-me servir-me dos dois recursos: ambos me são apropriados." (T. da R.)

39. "Adorno das palavras." (T. da R.)

40. "Da arte de abreviar a oração. O autor passa a tratar da abreviação e da ampliação da matéria. Há cinco recursos para abreviar a matéria, a saber: a ênfase, a disjunção, a transformação do verbo em participio, o ablativo absoluto, a escolha das palavras que exprimem a matéria." (T. da R.)

41. "A castidade é própria das virgens." (T. da R.)

42. "Figura retórica na qual as conjunções copulativas são supressas, como na *Eneida* (IV, 593 e segs.) as palavras de Dido a seus escravos: *Íde, levai chamas depressa, dai armas, empurrai os remos*." (T. da R.)

43. "A transformação do verbo em participio." (T. da R.)

44. "Vim para que lesse e aproveitasse." (*Id.*)

45. "Vim para que aproveitasse lendo." (*Id.*)

46. "Tendo-me levantado de manhã." (*Id.*)

47. "Levantei-me hoje de manhã." (*Id.*)

Mostram os exemplos que o primitivo sentido de *brevitas* como *virtus narrationis* há muito tempo se obscurecera. A essência da abreviação e da ampliação é vista no emprego de determinados expedientes.

Tôdas as poéticas citadas procedem do século XIII. A *Ars versificatoria* de Mateus de Vendôme ainda não sabe da alternativa entre *amplificatio* e *abbreviatio*, que parece ter sido uma “conquista” dos tempos posteriores: da época, notadamente, em que a forte corrente da poesia medieval começou a entulhar-se. Mas, como chegaram os teóricos do século XIII a essa teoria? Podiam encontrá-la na retórica antiga? Faral (pág. 61) e, com leve modificação, Brinkmann (*Wesen und Form*, pág. 47) respondem a essa pergunta, afirmativamente, e apontam para Quintiliano. Este (VIII, 4) expõe o processo do *amplificare vel minuere*.⁴⁸ Mas, no caso, ele quer dizer, evidentemente, a mesma coisa que antes (VIII, 3, 89) denominara *augere et minuere*,⁴⁹ ou também *attollere et deprimere*.⁵⁰ *Amplificare*, *attollere*, *augere*, de um lado, e, do outro, *minuere* e *deprimere* são aqui sinônimos. Essas fórmulas referem-se ao requisito, já formulado por Górgias e, depois, por Isócrates e Aristóteles, de que o orador deve saber apresentar as coisas grandes como pequenas e as pequenas como grandes (*τάτε μεγάλα ταπεινά ποιῆσαι καὶ τοῖς μικροῖς μέγεθος περιθεῖναι*).⁵¹ O “engrandecimento” das coisas pequenas ou, mais exatamente, a “arte de elevar os feitos ou qualidades pessoais acima de sua verdadeira grandeza”, igualmente importante para o discurso forense e solene, chama-se em grego *αὐξῆσις*.⁵² Corresponde ao *augere*, *attollere*, *amplificare* de Quintiliano. Na Idade Média, também, o expediente era conhecido: Alberico di Montecassino instrui, entre outras coisas, sobre *augmentum et diminutio dictaminum*.⁵³ Emprega, pois, os termos técnicos de Quintiliano, e é improvável que os retóricos do século XIII os tenham substituído por *amplificare* e *abbreviare*, que, aliás, tem sentido muito diverso. *Amplificare* ou *dilatate* não é o mesmo que *αὐξῆσις*, mas significa somente, como sabe também Faral, o simples alongamento, extensão ou estiramento de um tema. *Amplificatio* como *αὐξῆσις* é elevação e pertence à dimensão vertical; *amplificatio* como *dilatatio* à dimensão horizontal. Embora encontremos em Quintiliano (III, 7, 7), a propósito do discurso panegírico, *amplificare* usado em sentido diferente, isto é, no sentido de “ataviar”: *proprium autem laudis est res amplificare et ornare*,⁵⁴ todavia, a diferença entre *augere* (elevar) e *ornare* é tênue. Quintiliano só emprega *breviare* uma vez (I, 8, 2), quando comenta o exercício escolar da paráfrase de fábulas de Esopo: *versus primus solvere, mox mutatis verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, qua et brevare*

48. “Amplificar ou diminuir.” (*Id.*)

49. “Aumentar e diminuir.” (*Id.*)

50. “Exaltar e deprimir.” (*Id.*)

51. Isócrates, *Panegyricos*, 1.

52. W. Plöbst, *Die Auzesis*, München, 1911, pág. 3.

53. Na segunda parte, ainda não impressa, de sua *Rationes dictandi*. Cp. L. Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher* ..., pág. 4, acima.

54. “É próprio do elogio amplificar e ornar os feitos.” (T. da R.)

*quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur.*⁵⁵ Dessa passagem não se pode tirar a alternativa *breviare-amplificare*. A meu ver, pois, não se pode derivá-la de Quintiliano. Tanto quanto sei, só há um ponto de partida antigo para a teoria medieval — a crítica de Platão à sofística. Na *Phaidros* (267 B) informa Sócrates que Tísias e Górgias inventaram a arte de expressar-se sobre qualquer objeto, tanto com brevidade como de maneira infundamente longa *συντομίαν τε λογῶν καὶ ἄπειρα μήκη περὶ πάντων ἀνθρώπων* = cf. Platão, *Górgias*, 449 C). Assim, somos levados a uma habilidade de virtuosidade da antiga sofística, não conservada na principal tradição da retórica antiga: o motejo de Aristóteles (*Ret.* III, 16, 4) à exigência da narração “rápida” talvez seja uma crítica disso. Não posso averiguar se a “invenção” de Górgias foi retomada pela sofística tardia e dela passou à tradição medieval. Mas há, e, naturalmente, houve, em todos os tempos, a necessidade de, sem artifício sofístico, apresentar os fatos em resumo ou pormenorizada-mente. Para isso tinha o latim as expressões *dilatare* e *coartare* (também *abbreviare* ou *premere*). Sobre o emprego dessas palavras o *The-saurus* dá informação satisfatória. *Dilatare* e *premere* encontram-se em Cícero como par antinômico. No mesmo sentido, *coartare* e *dilatare*, em Júlio Vítor e em Sérvio. Em Jerônimo encontra-se *longum sermonem brevi spatio coartavi*,⁵⁶ em Cassiodoro *brevitatem illam ... eloquentiae decore dilatavit*.⁵⁷ Suponho que a alternativa de Galfrid de Vinsauf foi inventada, na base de tais locuções, em virtude de um maneirismo pedantesco, tão típico da escola latina medieval, como da sofística antiga e recente.

Como já vimos pela citação de Plínio, a brevidade, como *virtus narrationis*, é compreensivelmente difícil de perceber, e, por isso, aparece com muitas significações diferentes. Ela pode formar o contraste da abundância defeituosa da expressão (pleonasma, perissologia, macrologia, parisologia, etc.; Isid., *Et.* I, 34, 6 e segs., e Faral, 182), defeito já criticado pela gramática e pela retórica da Antiguidade. Ele valeu más notas a Virgílio, porque este escrevera *sic ore locuta est*⁵⁸ ou *sidera caeli*,⁵⁹ *ore* e *caeli* eram, evidentemente, “supérfluos”.⁶⁰ Essa crítica estilística encontrou, mais tarde, espirituosa expressão, na poesia de Marbod *Reprehensio superfluum in epitaphio Johannis abbatis* (PL, 171,

55. “Saltar primeiro os versos, depois, interpretar o texto com outras palavras, em seguida, vertê-lo com mais coragem, numa paráfrase, sendo que é lícito abreviar ou enfeitar algo, contanto que o sentido do poeta não fique modificado.” (T. da R.)

56. “Estreitar um discurso longo num espaço pequeno.” (T. da R.)

57. “Dilatou aquela brevidade com enfeite da eloquência.” (Id.)

58. “Falou assim com a boca.” (Id.)

59. “As estrelas do céu.” (Id.)

60. Como exemplo de horrível pleonasma, servia também o verso *ibant qua poterant, qua non poterant non ibant* (“Iam por onde podiam; por onde não podiam, não iam.” (T. da R.) (Faral, 182, acima), que deve ser — o que Faral parece não ter visto — uma paródia de Ênio por Lucílio (W. Morel, *Fragmenta Poetarum Latinorum*, 5, 172, e Carisio em Keil, I, 271.).

Encontramos, no século XII, grande número de resumos de matéria antiga.⁶³ São, em parte, exercícios escolares, mas, em parte, têm nível mais elevado. Nas *Carmina Burana* (Schumann, nº 97-102), como nas poesias de Primas (nº 9), encontram-se exemplos. Deve-se relacioná-los com a *via brevitatis* e com a crítica dos clássicos de Mateus de Vendôme? Reputados autores do tempo julgavam, em todo caso, granjear mérito com a refundição abreviada dos autores antigos, e disso se gloriavam. Por exemplo, Vital Blesense, no prólogo de sua *Aulularia*, exprime-se assim:

*Hec mea vel Plauti comedia nomen ab olla
Trazit, sed Plauti quae fuit illa mea est.
Curtavi Plautum: Plautum haec iactura beavit;
Ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt.
Amphitryon nuper, nunc Aulularia tandem
Scenarunt senio pressa Vitalis opem.⁶⁴*

Deve-se, pois, compreender que Simão Capra Aurea refunda a *Eneida* e se ufane:

Plurima Virgilii corripienda premo.⁶⁵

Ter-se-iam enfastiado da extensão épica? Creio que é preciso contar com esse fator. Quando Albert de Stade, um epígono do século XIII, tem de descrever em seu *Troilus*, uma batalha de doze dias, diante de Tróia, ele a conclui em quatorze versos, e suspira:

*Quid juvat assidue clavas, quid tela, quid enses.
Quid mortes, mortis quid numerare modos?
Aut scirem scindet stilus aut fastidia gignet,
Si necis omne genus enumerare voluit.⁶⁶*

Observe-se, igualmente, nas *chansons de geste*, desde o fim do século XII, a tendência de abreviar as obrigatórias androctasias.

61. Temos aqui um *topos* de chiste, que, em tempos posteriores, foi variado engenhosamente, em particular por Rivarol, quando diz, por exemplo, que acha proximidade num dístico, ou celebra uma alegia, que consta de um verso único (Rivarol, *Les Plus Belles Pages, Mercure de France*, págs. 61 e 65.)

1675).⁶¹ O mesmo Marbod estabelece para a composição de vidas de santos a instrução seguinte: *breviter et dilucide nec inornate omnino.*⁶²

62. "Com brevidade e clareza, mas não sem qualquer enfeite." (T. da R.) (*PL*, 171, 1566.)

63. Entre os quais *Pergama flere volo*; os dísticos 99a e b em *CB*, entre outros.

64. "Esta comédia, minha ou de Plauto, obteve seu nome de *olla* ("panela"), mas a que foi dele é minha. Resumi Plauto, e esta perda lhe fez bem; para que agrade, compram-se os escritos de Vital. Outrora a *Anfitrião*, agora a *Aulularia*, comprimidas com rigor, sentiram a colaboração de Vital." (T. da R.) (Cohen I, 75.)

65. "Reduzo muitos trechos de Virgílio, que precisam ser encurtados." (T. da R.) Cf. A. Monteverdi, *Virgilio nel Medio Evo (Studi Medievali, n. s. V. 1932, 266 e segs.)*

66. "De que serve enumerar constantemente bastões, flechas, espadas, as mortes e seus gêneros? O estilo, se quiser enumerar todas as espécies da mortandade, interromperá a seqüência da narrativa ou produzirá enfado." (T. da R.) (3, 345 e segs.)

ETIMOLOGIA COMO FORMA DE PENSAR

Ao rever o velho pai, depois de vinte anos de separação, Ulisses não se faz reconhecer imediatamente, mas prefere experimentá-lo com palavras “penetrantes”. Ele procede do “Campo da aflicção” (*Alybas*), chama-se “Combate” (*Eperitos*) e é filho de “Sofreu muito” (*Apheidas Polypemonides*). Ao tímido mendigo Iros ameaça de mandá-lo ao perverso rei “ΕΧΕ ΤΟΝ” (“Agarra-o”), que costuma decepar o nariz e as orelhas dos forasteiros. O próprio Ulisses é aquele contra quem “Zeus se ira” (*ὀδυσαο Ζεῦ*). Em outro lugar diz-nos Homero que Ulisses recebeu o nome de seu avô Autólico. Como este se irara (*ὀδυσάμενος*) contra muita gente, denomina ele o neto de “Trado” (19, 497). Na *Iliada*, trazem “nomes que falam”:¹ Heitor (“Sustentador”, “Defensor”), Tersites (“Atrevido”), Toas (“Tempestuoso”), o carpinteiro Harmonides (“Ensamblador”), etc. Uma rapariga foi denominada Alcíone, porque sua mãe sofrera a lamentável sorte da ave alcíona (*Iliada*, 9, 562). Píndaro entrega-se também a jogo etimológico, ao interpretar Temístio por “soltador de velas” (*νεμῶν ἱστία*) (*Nem.* 5, 50); Ésquilo depreende do nome de Helena o seu papel histórico (*Ag.* 687)² Como se sabe, no *Cratilo*, de Platão, discute-se o problema da origem da linguagem. Os nomes dados às coisas procedem da “natureza” ou de um “convênio”? Pode-se, do nome, depreender a essência? “Sim” — diz a retórica antiga. Entre os 28 *topoi* de prova de Aristóteles, figura como último o *topos* *ἀπὸ τοῦ οὐδμαρτος*³: quando se diz das leis de Drácon que elas não são de um homem, mas de um dragão. Cícero emprega por etimologia *notatio*, e define: *cum ex vi nominis argumentum elicitur*,⁴ tendo em vista a determinação exata do sentido da palavra, que é útil ao orador. Quintiliano (I. 6, 28) associa-se-lhe. Mas Cícero mencionara a etimologia do nome próprio entre os “atributos” da pessoa (*De Inv.* I, 34). Quintiliano também cita esse “argumento”, mas com a prudente restrição de que só se pode empregá-lo, quando se trata de um título de honra, como *Sapiens*, *Magnus*, *Pius*,⁵ ou quando há outra razão especial (V, 10,

1. Cf. Franz Dornseiff, *Zeitschrift für Namenforschung*, 1940, 24. Idem, *Das Alphabet* ... 169.

2. Há dúzias de outros exemplos em Ésquilo. Cf. Wilhelm Schmid, I, 2, 297 A. 3.

3. “Derivado do nome.” (Trad. da Revisão.)

4. “Quando pela força do nome se evoca o conteúdo.” (T. da R.) (*Tópica*, 35.)

5. “Sábio, Grande, Piedoso.” (T. da R.)

30). É semelhante ao que opina Teão, contemporâneo de Quintiliano: *χάριεν δέ ἐστιν ἐνίοτε ἀπὸ τῶν ὀνομάτων καὶ τῆς ὁμωνυμίας ἢ τῶν ἐπωνυμῶν ἐγκωμιάζειν*⁶ — mas essa frase, de maneira característica, alude só ao emprego epidítico. Encontramos também a interpretação de nomes na poesia latina. É bastante freqüente em Virgílio, que sempre a emprega de maneira razoável e digna.⁷ (*En.* 1, 267 ...). Já Ovídio inaugura a etimologia inepta, tão apreciada na Idade Média. A festa das *Agonalia* tira o seu nome do fato de que o sacerdote sacrificador, antes da matança do animal, pergunta: *agone?* (devo executá-lo?); ou talvez do fato de os carneiros não virem voluntariamente, mas tangidos. De início, porém, a festa chamava-se simplesmente *Agnalia* (festa do carneiro), sendo que um *o* foi intercalado depois. Pensou-se na *agonia* do animal sacrificado, ou no grego *agon?* Temos, pois, cinco etimologias à escolha (*Fasti*, I, 317 e segs.; cf. também os começos dos livros V e VI).

Ao enviar a Probo um encômio adulador, Ausônio encarrega a este de apresentar ao destinatário a seguinte questão:

*Agc, vera proles Romuli,
Effare causam nominis.
Utrumne mores hoc tui
Nomen dedere, an nomen hoc
Secuta norum regula?
An ille venturi sciens
Mundi supremus arbiter,
Qualem creavit moribus,
Jussit vocari nomine?"*

A mesma alternativa inquieta a Rutilio Namaciano. Ao tratar da família dos Lepidi, lembra que quatro de seus membros trouxeram desgraça a Roma, embora *lepidus* signifique "gentil, gracioso". Ocorre-lhe, naturalmente, perguntar:

*Nominibus certos credam decurrere mores?
Moribus an potius nomina certa dedi?"*

Para a cristandade, *Mateus*, 16, 18, autoriza a interpretação dos nomes, corroborada por inúmeras explicações de nomes no Antigo Testamento. Jerônimo consagrara-lhes o seu *Liber de nominibus hebraicis*. Depois Agostinho se tornou importante autoridade para a sua interpretação

6. "É agradável, às vezes, elogiar alguém, partindo-se dos nomes, dos homônimos ou dos sobrenomes." (T. da R.)

7. Sobre o interesse de Virgílio por questões lingüísticas, cf. Marouzeau in *Mélanges Ernout*, 1940, 259 e segs.

8. "Ora, descendente legítimo de Rômulo, explica a causa do teu nome. Foram teus costumes que te deram esse nome, ou foi a lei dos teus costumes que seguiu o nome? Ou então o Árbitro supremo, sabedor do futuro, mandou que te chamassem por um nome conforme aos costumes que te deu ao criar-te" (T. da R.)

9. "Deverei crer que certos costumes decorrem de certos nomes? Ou antes que certos nomes são dados a certos costumes? (Trad. da Revisão.)

na Idade Média.¹⁰ Ele joga com os nomes *Vincentius, Felicitas, Perpetua, Primus*. Por que se chama *Paulus* o apóstolo das gentes? Porque ele é *minimus apostolorum*.¹¹ (Observações como essa serão mais tarde frequentes nos atos dos mártires.) Mas Agostinho explica ainda *fides* por *fit quod dicitur*;¹² *nequitia* por *ne quidquam*,¹³ etc.¹⁴

Todo o relatado pode parecer brincadeira mais ou menos engraçada. Entretanto, ganhou significação fundamental para toda a Idade Média, pelo fato de que o grande Isidoro de Sevilha, na sua compilação de todo o saber humano, escolheu o caminho da denominação para o ser, dos *verba* para as *res* e, conseqüentemente, denominou a sua obra *Etymologiarum libri*.¹⁵ Em outro lugar, falei da importância quase inestimável desta obra, que se deve considerar como o livro fundamental de toda a Idade Média. Não só fixou de maneira válida, por oito séculos, a massa dos conhecimentos, como também cunhou as respectivas formas de pensar. Levou os leitores à “origem” (*origo*) e à “força” (*vis*) das coisas. No livro I, 29, trata-se da etimologia como parte da gramática. *Vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur ... Nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intellegis*.¹⁶ Pode considerar-se razoável, para a época, o ponto de vista filológico de Isidoro: *non omnia nomina a veteribus secundum naturam imposita sunt, sed quaedam et secundum placitum*.¹⁷ Por isso não se pode dar a etimologia de todas as palavras. As principais espécies são: *ex causa* (*reges a regendo et recte agendo*);¹⁸ *ex origine* (o homem chama-se *homo*, porque consiste em *humus*); *ex contrariis* — aí encontramos o *lucus*, que ainda nos é conhecido, com a explicação *quia umbra opacus parum luceat*.¹⁹ Em passagem posterior (VII, 6), dá Isidoro a interpretação dos nomes mais importantes do Antigo Testamento,²⁰ segundo Jerônimo. Grande número de outras etimologias estão dispersas na obra, de umas 800 páginas impressas.

10. Tomo os exemplos seguintes à dissertação de Christine Hohrmann em *Mnemosyne*, 3, 1935/36, 33.

11. G. Koffmane, *Entstehung und Entwicklung des Kirchenlateins*, 1876, 150.

12. “Fé — o que se diz passa a ser.” (T. da R.)

13. “Perversidade — em vão. (T. da R.)

14. Jos. Finaert, *Saint Augustin rhéteur*, 1939, 91. — Importantes as explicações de Gilson sobre a cluidação de nomes hebraicos, em seu livro *Les Idées et les Lettres*, 159 e segs. — Cassiodoro: *etymologia est oratio brevis, per certas associationes ostendens ex quo nomine id quod quaeritur venit nomen* (“A etimologia é um discurso breve, que mostra, por associações certas, de que nome vem o nome que se indaga.” (T. da R.) (PL, 70, 28 A.)

15. Também denominado *Origines*. Ambos os títulos são igualmente atestados. Cf. Manitius, I, 61. *Origo* é o equivalente, em tradução, de *etymologia*.

16. “A força da palavra ou do nome é deduzida pela interpretação ... Pois, se vires de onde vem o nome, compreender-lhe-ás a força mais depressa.” (T. da R.)

17. “Nem todos os nomes foram dados pelos antigos conforme a Natureza; alguns o foram de maneira arbitrária.” (T. da R.)

18. “Os reis chamam-se assim, porque reinam ou agem direito.” Na tradução perde-se, naturalmente, a homofonia, que sugeriu a etimologia. (T. e N. da R.)

19. O bosque chama-se *lucus*, “porque, escurecido pela sombra, reluz pouco.” (Esta etimologia é frequentemente citada sob a forma *lucus a non lucendo*, “*lucus*, porque não reluz”, como paródia de todas as etimologias fantasistas). (T. da R.)

20. Assunto tratado também “poeticamente”. (*Poetae*, IV, 630.)

Como a poesia era uma parte da retórica, e a etimologia pertencia aos fundamentos da gramática e da retórica, a etimologia era e continuou a ser um "ornato" da poesia. Isso já era usual, no Ocidente, sob os merovíngios. Eis alguns exemplos dos tempos carolíngios. Walaffrid Strabo diverte-se com os jogos a que se presta o nome do erudito Floro de Lião (*Poetae*, II, 357, 21 e segs.). Milon escreve sobre o apóstolo André:

*Ac nomen patrium patrando viriliter implet.*²¹

Os pais de Santo Amando chamam-se Sereno e Amância, bela e significativa coincidência (*Poetae*, III, 572, 131 e segs.). A (Grã) Bretanha assim se chama, por causa de seus *bruti mores*²² Mas nem sempre a explicação é assim tão simples. O elegante estilista Héric precisa abrir a *Vita* de São Germano de Auxerre com uma interpretação do nome desta cidade. Em tempos remotos, chamava-se simplesmente *Autricus*: depois, aumentou, fortificada com muros e torres, e, conseqüentemente, o nome também precisava ser "aumentado" (*Poetae*, III, 438, 10):

*Ex augmentatis verso cognomine muris
Sive sequax usus digas Autissiodorum
Seu mutilare velis et dixeris Altiodorum:
Nomine diverso res est cumulatior una.*²³

No princípio da Idade Média, essas etimologias foram freqüentemente tratadas segundo a receita: decifra, senão te devoro. O honrado Abbo — servo de outro Germano, monge em Saint-Germain-des-Prés — emprega muita erudição para explicar o nome de Paris. Vem da cidade grega de Ísia, — infelizmente conhecida somente por Abbo — e que é semelhante a Paris: *Isie quasi par*.²⁴ Muita arte gastou outro poeta, para tirar do nome *Atenolfus* um *valet fons*.²⁵ Um *Guinemarus* é *nulli dulcis, sed amarus*.²⁶ Sobre o verso:

*Valeriusque vicens vasti valitudine verbi*²⁷

observa altivamente o glosador (decerto idêntico ao poeta): *nota nominis veriloquium*.²⁸ Outro poeta sabe interpretar os nomes dos planetas

21. "Aumenta o nome pátrio, agindo virilmente." (T. da R.) (*Poetae*, III, 570, 56.)

22. "Costumes brutos" (T. da R.) (*Ib.*, 467, 246.)

23. "servindo-te do sobrenome mudado em conseqüência do aumento dos muros, quer digas Autissiodorum, seguindo o costume, quer mutilas o nome para Altiodorum, é a mesma cidade que é designada, mais abundantemente, com nomes diversos." (T. da R.)

24. ("Quase igual a Ísia." (T. da R.) (*Poetae*, IV, 79, 9.) Winterfeld observa sobre a passagem: *de Isia urbe nihil constat* ("Nada se sabe acerca da cidade de Ísia." (T. da R.) Talvez Abbo tivesse em mente *par* = *ἴσος*. — Cf. também Winterfeld, *Poetae*, IV, 264 A. 4. Sem maiores minúcias, infelizmente, comunica Joseph Vendryès: *Il s'est trouvé des gens pour expliquer le nom de Paris comme issu de Par-Is, "égal à la ville d'Is". Et cette fantaisie est parfois encore tirée de l'oubli, où elle devrait rester pour toujours* (*Revue des Cours et Conférences*, 15, 12, 1939, pág. 27). — Cf. Tobler, *Vermischte Beiträge* II, 2, 246.

25. ("Vale a fonte." (T. da R.) (*Poetae*, IV, 427.)

26. ("Doce para ninguém, mas amargo." (T. da R.) (*Ibid.* 175, 15.)

27. ("E Valério forte pela força de seu nome poderoso." (T. da R.) (*Ibid.* 200, 33.)

28. "Observa a veracidade do nome." (T. da R.)

(*Ib.* 143 e segs.). Mas o cúmulo é a humilhação da etimologia por um santo: uma criança de peito austrasiana, sobre a qual o enviado de Deus recita uma oração, responde clara e distintamente “amen”!

*Hic, aethimologia, tuus confunditur ordo:
Infans dum fatur, nomen tibi tollitur istud.*²⁹

A utilização etimológica dos nomes próprios passou dos elogios do fim da Antiguidade pagã para a poesia religiosa e também para os hinos (por ex.: *A. h.* 22, 28, 17).³⁰ No século XII, o processo é adotado como *argumentum sive locus a nomine*,³¹ nas poéticas (Faral, 136, § 78), e exemplificado com Ovídio (*Pônt.* I, 2, 2). Marbod (*PL*, 171, 1671 C.) insiste na significação epistemológica, no sentido da teoria do conhecimento. Ele acha a *mors* um *asper sonus*, porque a coisa em si é áspera. *Vita*, ao contrário, é agradável ao ouvido. Conclui assim:

*Nomen commendat res nomine significata.
Ergo debemus naturam quaerere rerum,
Ex quo possumus de nomine cernere verum.*³²

• Hildeberto participa dessa convicção:

*Nomen enim verum dat definitio rerum.*³³

Ensina Bernardo Silvestre: *ethimologia divina aperit et practica humana regit*.³⁴ Quem o tomou a sério nem sempre levou a melhor.³⁵ Sobre o levante dos *bagaudes*,³⁶ Sigiberto escreve (*Passio Thebeorum*, Dümmler, pág. 49):

- 57 *Cogito sollicito vim nominis, unde Bagaude
Tale trahant nomen vel quod sit nominis omem,
Hos seu Bachaudas dicamus sive Bagaudas,
Namque in codicibus nostris utrumque videmus.
Si vis Bachaudas, dic a bachando Bagaudas,
Mutans cognatis cognata clementa elementis.*
65 *Dic ita, si censes audacter ubique vagantes.
Aut dic Bacaudas bellis audendo vacantes.*³⁷

29. “Aqui, ó Etimologia, a tua ordem se vê confundida; se uma criança de peito fala, perdes o teu nome.” (T. da R.) (*Ibis.* 596, 336.) “Versos baseados em trocadilho intraduzível; *infans* pode ser, além de “criança de peito”, o antônimo de *fans*, “aquele que fala”; isto é, pode significar “mudo”. (N. da R.)

30. Carl, Weyman, *Festschrift Knöpfler*, 1917, 389.

31. “Sentido ou lugar determinado pelo nome.” (T. da R.)

32. “A coisa designada pelo nome determina o nome. Por isso devemos procurar a natureza das coisas, para daí podermos saber a verdade acerca do nome.” (T. da R.)

33. “A definição dá o nome verdadeiro das coisas.” (T. da R.)

34. “A etimologia revela os segredos divinos e rege as ações humanas.” (T. da R.) (Comentário à *Eneida*, Riedel, pág. 19, 29.)

35. Funaioli registra, em *Virgílio nel Medio Evo* (vol. consagrado a Virgílio nos *Studi Medievali*), tentativas medievais de interpretar o nome de *Publius Virgilius Maro*.

36. *bagaudes*: campônios gauleses revoltados, que Maximiano esmagou por ordem de Diocleciano, perto da confluência do Sena e do Marne. (N. da R.)

37. “Procuro com grande atenção o sentido do nome. Por que trazem os *bagaudes* esse nome, ou qual é o agouro do mesmo? Devemos chamá-los de *Bachaudas* ou *Bagaudas*, pois nos nossos códices encontramos os dois nomes. Se preferes *Bachau-*

Com muito humor escreve João de Salisbury sobre Manério, um monge esquecido de seus deveres, (Giles, II, 154) *cui forte inde congruum nomen, quod mane ruens in precipitium tendit* ...³⁸ Acerbo Morena homeageia a imperatriz, com o óbvio jogo etimológico.³⁹ Heinrich de Avranches era um virtuoso da interpretação de nomes:

*Hinc vocor Henris: "Hen"-in; "ris"-risus; dicitur Henris
"In risu"; — non in sisu, quo rideo, sed quo
Ridcor ...*⁴⁰

Na comédia *Paulinus et Polla*, de Richard de Venosa, a heroína declara sentenciosamente:

*Nomine Polla vocor quia polleo moribus altis:
Conveniunt rebus nomina saepe suis.*⁴¹

Na sátira dos vagantes, também temos gracejos etimológicos:

*Papa, si rem tangimus, nomen habet a re:
Quidquid habent alii, solus vult papare,
Vel si verbum gallicum vis apocopare,
"Paies! Paies!" dist le mot, si vis impetrare.*⁴²

Assim fomos desviados do digno Isidoro e dos poetas das edificantes paixões e vidas de santos para uns versinhos petulantes. Mas a etimologia reservou-nos mais uma surpresa: Dante retoma esse jogo, empra-o na mística enigmática da *Vita Nuova* e acrisola-o na alta arte da *Comédia*.

A "Gloriosa senhora" do jovem Dante foi nomeada Beatriz por muitos, *li quali non sapeano che si chiamare*. Quer dizer, segundo Zingarelli: eles não sabiam que nome deviam dar-lhe, e chamavam-na Beatriz, posto

das, derivarás o nome do verbo *bacchor* (= "estar agitado, furioso"); mudando elementos afins por elementos afins, terás *Bagaudas*. Chama-os assim, se julgas que vagueiam, auadaciosos, por toda parte; ou chama-os de *Bacaudas*, por viverem isentos de guerras, embora audaciosos." A tradução não explica as bases da etimologia fantástica, por ser impossível manter em português as mesmas palavras. (T. e N. da R.)
38. "Cujo nome talvez seja apropriado, porque, correndo de manhã, tende ao precipício." (T. da R.)

39. Nota de Monaci a *Gesta Friderici Metrice*, 1114.

40. "Chamo-me Henris, porque *hen* equivale a *in*; e *ris* a *risus*; chamam-me Henris, "no riso"; não no riso que solto, mas do que sou objeto... (T. da R.) (*Forschungen zur deutschen Geschichte*, 18, 1878, 489, 70.)

41. "Chamo-me Polla, por possuir altos costumes; os nomes freqüentemente convêm às coisas que designam." (T. da R.)

42. "O papa, se examinamos a coisa, tira o nome do ofício: tudo o que os outros têm, ele quer papar sozinho. Ou então, se quiseses apocopar a palavra francesa *paie*, *paie* "paga, paga", diz a palavra, se queres ser atendido." (T. da R.) *Carmina Burana*, edd. Hilk und Schumann, *Textband*, I, pág. 77, estr. 13. — Acrescentem-se as indicações valiosas de Schumann, no comentário à pág. 85. — Sôbre etimologias no *Roman de Rou*, de Wace, cf. Antoine Thomas (*Nouveaux Essais de Philologie française*, 1904, 4 e seg.). Quando ele diz: *on n'apprendra peut-être pas sans un certain étonnement que le mot "etymologie" est familier à nos trouvères du douzième siècle*, esquece que os poetas franceses haviam estudado latim e retórica, e sabiam também alguma coisa de Isidoro. Outros informes em M. H. Stansbury, *Foreign languages in the Chansons de geste*, Filadélfia, 1926, 37 e segs.

que pressentissem o verdadeiro nome. No § 13 de sua obra, refere-se Dante ao brocardo: *Nomina sunt consequentia rerum*.⁴³ A ciência dantesca italiana pretende ter achado esse princípio, quase literalmente, nas *Instituições* de Justiniano. É um fato interessante. Mais importante é, porém, saber que essa teoria e a prática correspondente eram familiares a toda a Idade Média, de modo que Dante devia conhecê-la, mesmo sem Justiniano. Usou dela, ainda, várias vezes: na "canzone" *Doglia mi reca* (verso 152), e sobretudo nas vidas de S. Francisco e de S. Domingos, no *Paraíso*. Acêrea do lugar de nascimento de S. Francisco, o poeta observa:

*Però chi d'esso loco fa parole
Non dica Ascesi, ch'è direbbe corto,
Ma Oriente, se proprio dir vuole.*⁴⁴

Significando: quem quizer interpretar a etimologia de Assisi, não tome Assisi como derivado de *ascendere* — isso seria muito pouco: trata-se do nascimento de um sol. No canto seguinte, os nomes de Domingos e de seus pais formam um trio sagrado como Amando, Serena e Amância na *Vida de Amando* de Milon. Diz Dante:

*E perchè fosse qual era in costrutto,
Quinci se mosse spirito a nomarlo
Dal possessivo di cui era tutto:
Domenico fu detto ...
O padre suo veramente Felice!
O madre sua veramente Giovanna,
Se interpretata val come si dice.*⁴⁵

Esse pormenor comprova, mais uma vez, que o estilo poético de Dante enriqueceu a herança da Idade Média latina e depurou-a com o seu gênio.

O processo foi, depois, adotado pelo Humanismo,⁴⁶ pela Renascença e pelo Barroco. As principais figuras do *Criticón* de Gracián têm nomes que falam (*Critilo, Andrenio*). De Eugênio se diz: *este era su nombre, ya definición*, (Romera-Navarro, I, 366). Como de costume, Calderón é o último receptáculo. Não somente compatriota, como também leitor de Isidoro, em suas *Comédias* comunica-nos muitas etimologias. Toledo =

43. "Os nomes são uma consequência das coisas." (T. da R.)

44. "Desse lugar quem fale portentoso/ Não diga Assis, que pouco declara:/ Chame Oriente o berço glorioso." (*Idem*, 11, 52-54.)

45. "E, para que fosse, na construção do nome, tal qual era na realidade, uma inspiração divina sugeriu que o nomeassem com o possessivo daquele de quem ele era tudo: foi chamado Domingos ... ó pai dele, realmente Félix; ó mãe dele, realmente Joana, se a interpretação desses nomes é a que se diz." (*Idem*, 12 67-70 e 78-81.) — O nome de Domingos (em italiano Domenico) vem de *domenicus*, "do senhor"; o de Félix (Felice) é do adjetivo *felix*, "feliz"; quanto ao nome Joana (Giovanna), Dante relaciona-o com o verbo *iuvare*, "ajudar". (T. e N. da R.)

46. Martin Honecker, *Der Name des Nicolaus von Cues in zeitgenossischer Etymologie*, Heidelberg, 1940. — Em sentido parodístico, Rabelais explica o nome *la Bauce* por *je trouve beau ce*. "Acho bonito isso." (T. da R.) (1, 16). Também o capítulo *De los nombres en general*, começo dos *Nombres* de Cristo, de Luís de Leão, pertence a esse genero.

hebr. *Toletot*, significa *fundación de muchos*; *Mozárabes* é pròpriamente *Mistiarabes* (*mezclados con los Arabes*); Semíramis significa em sírio “pássaro”; do sírio — que, evidentemente, era familiar a Calderón — origina-se também o nome *fáeton* (“raio”). Terminamos com mitologia clássica. Que significa Mariana?

... tomando a Marte el Mar
Y a Diana el Ana, encierra
El nombre de Mar-y-Ana
Imperiosas exzelencias.

COMPOSIÇÃO NUMÉRICA

A teoria retórica (Quintiliano, III, 3, 9; VII, *pref.* 4; VII, 1, 1 e segs.) disse pouco sobre composição, e esse pouco foi mal compreendido (por ex. *Poetae*, IV, 369, glosa a 229). À margem do verso 8 do livro I da *Eneida*, Sêrvio anota: *in tres partes dividunt poetae carmen suum: proponunt, invocant, narrant. Plerumque tamen duas res faciunt et ipsam propositionem miscent invocatione, quod in utroque opere Homerus fecit; namque hoc melius est. Lucanus tamen ipsum ordinem invertit; primo enim proposuit, inde narravit, postea invocavit* ...¹ No fundo, essa instrução diz, simplesmente, que uma poesia deve consistir em introdução (*invocatio* e *propositio*) e *narratio*. Com exceção da *Tebaida*, os modelos antigos da epopéia não traziam epílogo. Temos muitas poesias medievais, às quais os autores juntaram o esquema da disposição. Por exemplo, a introdução às *Deliciae cleri*, de Arnulfo, é dividida em partes intituladas: 1) *Salutatio ad regem*; 2) *Salutatio ad reginam*; 3) *Propositio*; 4) *Invocatio*. A conclusão compõe-se de: 1) *Epilogus*; 2) *Dialogica poete tetrastica* (diálogo do poeta com o livro); 3) *Commendatio operis*; 4) *Confessio*. Tão pedante disposição é, porém, rara. Já *propositio* e *invocatio* não aparecem em todas as espécies de poesias. Mas, que houvesse, no mínimo, uma divisão em introdução e parte principal era opinião dominante. Assim divide, por exemplo, Sedúlio Escoto uma poesia de apenas 44 versos, sobre o regresso de um bispo, em: 8 versos, *praefatio* e 36 versos, *collatio sive narratio* (*Poetae*, III, 326). Em longas poesias narrativas encontramos também *praefatio* e *narratio* (*Poetae*, IV, 997). Em Quintiliano (II, 4, 2) o conceito de *narratio* fora alargado de tal modo que compreendia “todo o domínio da literatura” (Barwick em *Hermes*, 63, 265, e segs.). Só raramente a disposição é tirada do conteúdo. Nas vidas de santos, a morte ocupa às vezes uma seção. A *Vita Leudegarii* (*Poetae*, III, 5 e segs.) tem um prólogo e dois livros, o primeiro dos quais termina com o falecimento do santo. Assim o segundo começa:

1. “Os poetas dividem em três partes o seu poema: propõem, invocam, narram. Mas a maioria distingue apenas duas partes e mistura a própria proposição à invocação, como fez Homero em ambas as suas obras, pois assim é melhor. Lucano inverteu a própria ordem: porquanto propôs primeiro, depois narrou, finalmente invocou...” (Trad. da Revisão).

*Continet ille prior sacrati gesta libellus
Martyris, in carnis placidus quæ tegmine gessit.
Exutus spoliis carnalibus, ecce secundus,
Miris quæ gessit virtutibus, implicat acta.*²

O primeiro livro tem 733, o segundo 513 versos. O autor esforçou-se, pois, por obter uma aproximada simetria. De maneira semelhante procede o autor da *Vida de Aleixo* (cp. *ZRPh*, 56, 124). À morte reserva-se também uma seção no *Carmen de sancto Landberto* (*Poetae*, IV, 154, 442 e segs.). Encontram-se às vezes na poesia hagiográfica outros sinais da tendência para a composição. Indicam-nos as anotações na *Passio sancti Quintini* (cerca do ano 900). As cenas do tribunal, por exemplo, compõem-se de três *aggressiones* (sic) *praefecti* e três *responsiones beati Quintini* (*Poetae*, IV, 983 e segs.).

A Idade Média estava longe de exigir, duma obra escrita, a unidade do objeto e a harmonia da construção; pelo contrário, via-se, na digressão (*egressio*, *excessus*), uma particular elegância, já recomendada por Marciano Capela (Dick. 275, 8), e empregada com predileção por Cassiodoro.³ Em consequência, a concepção medieval da arte não procura velar as digressões com transições; ao contrário, frequentemente os poetas as apontam com certo prazer.⁴

Não havia, porém, escrúpulo de tratar, na mesma obra, assuntos inteiramente diferentes. Ao *De Virginitate*, de Aldelmo, liga-se uma poesia, *De octo principalibus vitiis*, a qual, como só modernamente se reconheceu, é apenas uma continuação do primeiro trabalho, ao passo que, em impressões anteriores, apareceu como obra independente. Ermoldo Nigelo canta, em quatro livros, os feitos de Luís o Piedoso, mas junta à conclusão (*Poetae*, II, 76, 649 e segs.), uma notícia sobre a igreja de Santa Maria em Estrasburgo. *De imagine Tetrici*, de Walaffrid, trata, um após outro, os temas poeta e musa (1-27), Teodorico (até 88), o imperador Luís e sua casa. Abbo de Saint-Germain escreve em dois livros *Bella Parisiæ Urbis*, e ajunta como terceiro livro uma ética para clérigos. Ermenrich de Ellwangen se permitiu loucuras na carta ao seu patrono Grimaldo, uma coleção de confusos trechos seletos, em que se trata do amor a Deus e ao próximo, de formas verbais irregulares e muitas outras coisas. Não menos desordenado é o *Liber de fonte vitæ*, de Audrado Médico (*Poetae*, III, 73 e segs.). Muito característica do modo de ver medieval é a confissão de João de Salisbury, em seu *Metalogicon*

2. "O primeiro livro contém os feitos do mártir sagrado, que ele realizou, plácido, no invólucro da carne. Eis o segundo, que abrange os fatos praticados com suas virtudes admiráveis, depois de despido dos despojos da carne." (T. da R.)

3. H. Nickstadt, *De digressionibus quibus in Variis usus est C.*, teses., Marburg, 1921.

4. Cf. *Poetac*, I, 501, 291; *Poetae*, III, 643, 954; *Poetae*, IV, 298, 22 (parêntese); *Poetac*, IV, 798, 303. No *Theophilus* de Rahewin, observa-se bem a técnica da digressão. Os versos 93-110 oferecem um intermédio sobre *livor*. Da mesma técnica deviam fazer parte os "longos intermédios" (W. Meyer, pág. 107, nota). Sobre o verso 203: *eius* não é a cobra (W. Meyer), mas o diabo (literalmente, segundo o *Ev. de S. João*, 8, 44). Numerosas digressões na poesia da cruzada de Fulco (*apud* Duchesne, por ex., 4, 896 b e começo do livro 3º — Fridegodo usa *ecstasis* (= *ectasis*?) por *excessus* (Raine, I, 159).

de 1 a 17. O número $17 = 10$ (os dez mandamentos) $+ 7$ (o Espírito (s).d. Webb, pág. 3, 19 e segs.): *more scribentium res varias complexus sum, quas quisque suo probabit aut reprobabit arbitrio.*

*Sunt bona, sunt quedam mediocria, sunt mala plura
Que legis hic; aliter non fit, Avite, liber.*

Sic Marcialis (I, 16); *sic et ego*.⁵ Muito defeituosa a composição em Eupolêmio e Amárcio. Mesmo num poeta artístico, como Hugo Primas, falta freqüentemente a unidade do tema.

A Idade Média possuía, porém, um sucedâneo de nossa moderna técnica da composição, num princípio inteiramente diverso, que denominamos composição numérica, e cujos pontos de partida já se podem encontrar na Antiguidade. A *Íliada* e a *Odisséia* foram divididas, talvez só pelos filólogos alexandrinos, em 24 livros, cada uma, porque esse era o número das letras do alfabeto grego. De qualquer modo, 24 é um número livros. São também esteticamente satisfatórios os números 10 e 100 e seus múltiplos. Na *Appendix Virgiliana*, *Culex* tem um proêmio de 10 versos, e a *Ciris* um de 100. Na *Ciris* encontramos também, simetria numérica: um discurso e uma réplica têm, cada um, 26 versos, o que Buecheler foi o primeiro a observar. A primeira das duas elegias a Meceenas conta $144 = 12$ vezes 12 versos; os 12 primeiros são os do proêmio. A segunda écloga de Calpúrnio Sículo apresenta 100 versos, assim como a descrição de Apono (Abano Terme, perto de Pádua) por Claudiano. Outras poesias dêste último possuem 20 versos.

Richard M. Meyer (*Die altgermanische Poesie nach ihren formhaften Elementen beschrieben*, 1889, 73 e segs.) cunhou o conceito dos números “típicos” que, segundo as culturas, são diferentes: em série de 3, 5 e 10, entre os indianos; de 7, 12 e 40, no Antigo Testamento; de 17 e 50, entre os irlandeses. Há, pois, preferências aritméticas enraizadas em arcaicas formas de pensar. Novas pesquisas poderiam ampliar e aprofundar tais sugestões. Não podemos, aqui, entrar em pormenores a respeito.

A Antiguidade recebeu de Pitágoras e sua escola um simbolismo e mística dos números. No *Sonho de Cipião* (*De Re Publica*, VI, 12) ensina Cícero que sete e oito são números perfeitos (*plenus numerus*). O simbolismo numérico da Antiguidade confluiu com o cristão.⁶ Dos anos de vida de Jesus o número 33 recebeu sentido místico. O alegorismo bíblico investigava os números “místicos” da Bíblia; Agostinho queimou as pestanas a respeito. Pedro pescara 153 peixes (*João*, 21, 11). Que significava êsse número? Resultava da adição dos números consecutivos

5. “Segundo o hábito dos que escrevem, abrangi vários assuntos, que cada um aprovará ou reprovará como quiser. Há algumas peças boas, outras mediocres, e outras, mais numerosas, ruins, que lerás aqui: de outro jeito, ó Avito, não se faz um livro. Assim fala Marcial (I, 16); assim falo eu também.” (T. da R.)

“belo”, bem como 12. Virgílio e Estácio dividem suas epopéias em 12.

6. V. H. Hopper, *Medieval Number Symbolism* (New York, Columbia University Press, 1938); obra que não pode consultar.

7. São tratados na obra de Isidoro *De Numeris* (PL, 83, 179 e segs.), em parte em continuação de Marciano Capela, §§ 731 e segs.

Santo). Ora, 153 peixes eram, pois, os crentes, que cumpriam a lei, por amor e não por medo. Entretanto, 153 pode também ser compreendido como 3 vezes 50, se tomarmos 3 por multiplicador. E que é 50? Resposta: $40 + 10$. O número 10 é *plenitudo sapientiae*, pois 7 significa a criação e 3 a Trindade. O número 4 é o das coisas temporais (estações do ano, ventos, partes do mundo). Portanto, 40 é a Igreja temporal. Mas, 10 é o número da recompensa. Logo, 50 significa a Igreja futura, etc. (Provas em P. Charles, *L'élément populaire dans les sermons de saint Augustin* em *Nouvelle Revue Théologique*, Lovaina, 79, 1947, 619 e seg.).

Todos os números mencionados na Bíblia deviam ter um sentido secreto.⁷ Considere-se, além disso, que duas das sete *artes liberales* — a aritmética e a música — tratavam de números e de relações proporcionais, isto em continuação das tradições do fim da Antiguidade, como em Marciano Capela, Boécio e Isidoro. Rabano Mauro recomenda a aritmética, porque ensina a compreender os números místicos. (Uma poesia anônima dos tempos carolíngios, *De Arithmetica* (*Poetae*, IV, 249 e seg.) traz as seguintes explicações: A unidade = Deus; mas também = *seminarium*, porque gera a dualidade (*dyas, prima procreatio*). Esta simboliza o contraste do bem e do mal, bem como a vitória pela dupla natureza do Cristo. O número 3 está coordenado com a Trindade, com o modo ternário da música, as dimensões do tempo e o *motus ternarius* da alma. É também perfeito o número 4 que, com os três precedentes, produz 10 e, em combinações progressivas, atinge a 40, 100, 1000, etc.⁸ Correspondem-lhe as quatro estações do ano, as quatro faces dos querubins, os quatro Evangelhos. O número 5 é simbólico do mundo, composto do *trias* masculino e do *dyas* feminino, refletido nas cinco zonas do céu, nos cinco sentidos, nas cinco espécies de seres vivos (o homem, os quadrúpedes, os peixes, os reptis e as aves).⁹ E vai continuando a dissertar assim sobre o 6 (*sex officia naturalia*), o 7 (*pervirgo septenarius*) com as sete idades da vida,¹⁰ o 8 (*perfectus octonarius* = cubo), o 9 (musas, esferas, coros dos anjos) até o 10. Esta amostra proporciona uma idéia do sistema de conhecimentos do começo da Idade Média, antes da escolástica. O saber escolar profano e a *doctrina sacra* não se separam. O saber consiste em matéria tradicional memorizada. Faltam ainda força e impulso para penetrá-lo. As simetrias e correspondências dos números cardinais simulavam uma ordem aparente, considerada sagrada. Embora todas as *artes* procedam de Deus e sejam boas, a ciência dos números é superior a todas elas, porque a obra da criação, o ritmo do tempo, o calendário e as estrelas são fundadas no número — ensina Ágio de Corvey, numa poesia computística (*Poetae*, IV, 937 e seg.; cp. *Poetae*, IV, 1076, 9).¹¹

8. Análise pormenorizada do assunto apud Rodolfo Glaber, *De divina quaternitate*, no começo de sua obra histórica (*Prou*, págs. 2 e segs.).

9. Acrescentando-se as pedras, resultam seis graus do ser; assim na *Fecunda Ratis* (Voigt, pág. 231, com exemplos de Agostinho e de Gregório).

10. Distinguem-se sete graus da santificação (*Poetae*, IV, 282, 132 e segs.). Sobre o número sete, cf. também Aldelmo, em sua carta a Acircio.

11. Encontram-se exemplos do simbolismo numérico em *Poetae*, III, 799, sob o verbete *allegorica de numeris*.

O que reuni até aqui, para fornecer ao leitor uma idéia do simbolismo dos números na Idade Média, pode dar a impressão de uma coleção de curiosidades. Por trás disso, há, todavia, coisa muita diversa. Sabe todo leitor de textos medievais latinos que poucos versículos da Bíblia são mais citados e empregados alusivamente do que essa frase da *Sabedoria* de Salomão, 11, 21: *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*.¹²

Cito apenas um exemplo, da *Praedicatio Goliae*:

*Creatori serviunt omnia subjecta,
Sub mensura, numero, pondere perfecta.
Ad invisibilia, per hanc intellecta,
Sursum trahit hominem ratio directa.*¹³

O *Livro da Sabedoria* originou-se, provavelmente, no século I a. e., em Alexandria. “O núcleo, inteiramente judeu, foi, todavia, enfeitado com toda sorte de traços tomados ao helenismo, ou melhor, ao sincretismo heleno-egípcio, os quais mais de uma vez, não deixaram de todo intacto.” (Otto Eissfeldt, *Einleitung in das Alte Testament*, 1934, 656). Deve-se cercar o pensamento expresso no capítulo 11, 21 como grego ou sincrético? Não consideraremos a pergunta. É, contudo, de grande importância a demonstração de Hermann Krings de que o conceito de *ordo* da mentalidade medieval se desenvolveu desse único versículo da Bíblia,¹⁴ que santificou o número como elemento formador da obra divina da criação, e lhe conferiu dignidade metafísica. Essa é a grandiosa causa da composição numérica na literatura.

Numero disposuisti. O plano de Deus era aritmético! Não devia o escritor, pelo seu esquema, deixar-se também guiar pelos números? Para maior clareza dos conceitos, lembre-se que: 1) Otto Schumann foi o primeiro a verificar, na poesia latina medieval, uma “predileção pelos números redondos”, como 50, 100, 200, etc. (Comentário à *Carmina Burana*, pág. 76, nota). Mantemos a sua prática, ao qualificarmos de “redondos” todos os números divisíveis por 5 ou 10. Tais números redondos podem ter valor simbólico, mas não necessariamente. Em geral têm apenas significação estética. 2) Denominamos “números simbólicos”, em sentido restrito, os números que, como 3, 7, 9 e muitos outros, têm significação filosófica ou teológica. 3) Finalmente, consideremos que, tanto o número dos versos como o das estrofes numa poesia, e também o de capítulos num livro, ou o de livros numa obra, pode ser determinado pelo

12. “Dispuseste tudo em medida, número e peso.” (T. da R.)

13. “Todas as coisas servem a Deus, por Ele criadas perfeitas em medida, número e peso. A razão, dirigida para as coisas invisíveis, compreendidas através das criações, atrai o homem para cima.” “Th. Wright, *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes*, 1841, 32, estr. 8. — Strecker atribui o texto à escola de Válder de Châtillon (*ZfdA*, 64, 1927, 183). Segundo Wilmart, o autor é Válder (*Revue Bénédictine*, pág. 128).

14. Krings em *Dt. Vjft.* 18, 1940, 238. — Explicado na obra do mesmo autor: *Ordo, Philosophisch-historische Grundlegung einer abenländischen Idee*, Halle, 1941 (até agora não me foi acessível). Cf. Gilson, *Introduction à l'Etude de saint Augustin*, 157 e seg.

simbolismo numérico. 4) Ao lado do simbolismo numérico sério, há um jogo literário com os números encontrados desde Ausônio (*griphus ternari' numeri* = livro 16; livro 18, nº 13 e nº 15), em cujas poesias são cantadas as qualidades dos números 3, 6, e 30 (deste último, em agradecimento da remessa de 30 ostras). Conforme veremos, na Idade Média também encontra o seu lugar, ao lado do simbolismo numérico religioso, o jogo literário com os números.

O número 33 foi santificado pelos anos de vida de Cristo. A obra de Agostinho *Contra Faustum manichaeum* tem 33 livros, as *Institutiones* de Cassiodoro 33 capítulos, o *Pantheon* de Godofredo de Viterbo 33 "partículas". Encerra 33 capítulos o *Ps. Turpin* (texto de Castet), outros tantos e uma prece final o *Ackermann von Böhmen* (cf. Arthur Hübner, *Kleine Schriften zur deutschen Philologie*, 1940, 206). Conta 33 parágrafos a carta de Dante a Can Grande. Villon refere o nome de Cristo nas estrofes 3 e 33 de seu *Testamento*. Nicolau de Cusa dispôs, em seu testamento, que 33 velhos fossem tratados no hospital por ele fundado. Apresenta 33 estrofes a écloga de Endeléquio, composta em 386, sobre a mortandade do gado; a canção laudatória sobre Verona, composta em 810 (*Poetae*, I, 119); uma poesia de Walaffrid (*Poetae*, II, 367); uma sátira sobre o clero, publicada por H. Walther (*Hist. Vjft.* 28, 259); uma poesia do Arquipoeta (Manitius, nº 6). A um piedoso bêbado russo aconselharam que, "quando tivesse desejo de aguardente, recitasse 33 orações a Jesus" (R. v. Walther, *Ein russisches Pilgerleben*, 1925, 42), o que faz parte dos "usos e costumes" religiosos. Mas 33, como número de composição, procede, originariamente, de uma mentalidade afim.

Outro número simbólico sagrado é 22. Rabano Mauro divide a sua compilação *De rerum naturis* em 22 livros, embora a sua fonte, as *Etymologiae* de Isidoro, só conte 20 livros (como as obras de Gélíio e Nônio Marcelo). Deve-se a mudança à doutrina exposta por Jerônimo (*Praefatio in libros Samuel et Malachim*; impresso na *Einführung in die lateinische Bibel* de F. Stummer, 1928, pág. 237), segundo a qual, o Antigo Testamento, em correspondência com as 22 letras do alfabeto hebraico, tinha 22 livros, *quibus quasi litteris et exordiis, in Dei doctrina, tenera adhuc et lactens viri iusti eruditur infantia*.¹⁵ O 22 é bom exemplo de um número que, em si, nenhum valor simbólico possui, adquirindo-o, apenas, pela coincidência de ter o alfabeto hebraico 22 letras,¹⁶ e mantendo-o por causa da afirmação de Jerônimo. Daí passar a número de composição. 22 livros tem a *De Civitate Dei*, 22 estrofes, em *Poetae*, IV, os ritmos das págs. 484 e 504. Só em *Poetae*, I, encontro poesias de 22 versos, às páginas 70, 76, 78, 103, 109, 251, 253, 285, 320, 337, 338, 350, 522, 532, 583. Têm o mesmo número o prólogo do *Waltharius*; a poesia dedicatória de Williram de Ebersberg a Henrique IV (*ZfdA*, 76, 63); o prólogo da *Retorimachia* de Anselmo de Besate, etc. Estamos em presença de composição numeral "bíblica", quando um autor divide

15. "E, por assim dizer, com essas letras e elementos é instruída na doutrina de Deus a infância ainda tenra e delicada do homem justo." (T. da R.)

16. Cp. F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie* 1925, 73.

sua obra em dois livros, com referência aos dois ceitis da viúva, ou quando Milon, por causa dos quatro Evangelhos, escreve a sua *Vida de Amando* em quatro partes (*Poetae*, III, 599, 25). Ermenrich de Ellwangen escreve a vida de um santo, em dez capítulos, porque o seu biografiado cumprira os dez mandamentos (*MG Scriptores*, 15, 163, 4). Abbo de Saint Germain acrescenta aos dois livros de sua *Bella Parisiacae Urbis* um terceiro, de conteúdo inteiramente diverso, porque três é o número da Trindade.

O número 6 foi também acomodado à especulação bíblico-teológica. Foi um pensamento original de Héric de Auxerre fundar nesse número a construção artística de sua *Vida de Germano*. Uma prece métrica de 19 estrofes de 6 versos serve de introdução à obra. Segue-se-lhe uma *Allocutio ad librum*, em 72 (= 6 vezes 12) versos. A obra divide-se em 6 livros. Os “prefácios” dos livros II-VI contam 48, 32, 84, 48 e 70 versos. O “prefácio” do livro VI começa com um louvor ao número 6, e depois comenta outros números simbólicos da teologia (*Poetae*, III, 499 e segs.). Poucas obras medievais comparam-se com essa rica e variada composição numeral. Mais ou menos ao mesmo tempo, Otfrid terminava a sua poesia sobre o Evangelho. Dividiu-a em 5 livros, porque deviam purificar os cinco sentidos: vemos, pois, já no tempo do antigo alto alemão, a passagem da composição numérica da literatura latina para a literatura em língua vulgar.

Para a quantidade de estrofes preferem-se também os números redondos. Os números 14, 63 e 71 das poesias de Walaffrid contam, cada um, dez estrofes. Um “ritmo” de Rabano Mauro (*Poetae*, II, 197 e segs.) compreende 100 estrofes de 6 versos; outros tantos o “ritmo” de Teófilo (W. Meyer, *Ges. Abh.* I, 123 e segs.). Aparecem ainda poesias, em três partes, cada uma de 50 (no total, 600 versos), ou de 25 estrofes “vagantes” (= 100 versos) (Otto Schumann, no lugar citado). O *Liebeskonsil von Rimiremont* tem 80 estrofes. Na edição de Strecker das *Moralischsatirischen Gedichte* de Válder de Châtillon (1929) encontramos peças de vinte estrofes (nº 8), de 25 (nº 18) e de 30 (nºs 2, 4, 16). Entre as poesias do Arquipoeta, a de nº 9 (contagem de Manitius) tem 25 estrofes.

Finalmente, o número de versos de uma poesia não estrófica pode ser determinado pelo simbolismo numérico. A essa forma de composição numeral, nos tempos carolíngios, Walaffrid Strabo mostrou-se particularmente afeiçoado (*Poetae*, II, 275 e segs.). A *Vida de Mammes* abre com um *praefatio* de 24 versos e uma *oratio* de 20, e conclui com uma seção de 60 versos. As restantes poesias oferecem o seguinte quadro:

10 versos: nº 50.	30 versos: nºs 30, 56.
15 versos: nº 60.	40 versos: nºs 6, 50, 1. ¹⁷
20 versos: nºs 28, 45, 51.	50 versos: nº 24.
25 versos: nºs 50, 2. ¹	100 versos: nº 38.

17. Segundo B. Bischoff (*ZRPh*, 54, 21) os nºs 50, 1 e 2 não são de Walaffrid.

Lê-se na conclusão do nº 38: *Dat decies denos vilis tibi denique versus Strabo ...*,¹⁸ semelhantemente no nº 5 (pág. 355). Mas parece estar inteiramente à parte uma poesia de Walaffrid, ainda não mencionada, contando 84 versos. Consideraríamos o fato um acaso, se o autor não declarasse, na conclusão, dedicar ao seu imperial destinatário tantos versos (*Poetae*, II, 415, 83 e seg.) quantos anos de idade contava a profetisa Ana, no nascimento de Cristo (*Lucas*, 2, 37). No seu sistema à base de 6, como o interpreta Héric, 84 (6 vezes 14) pode ocorrer como um número simbólico comum. Mas na poesia em apreço o 84 está como um número santificado, por ter sido mencionado na Bíblia, e, se Ana tivesse 83 anos, teria o imperador de receber uma poesia de 83 versos. Deve-se notar que os anos de vida de Ana não têm, em si, nenhum sentido simbólico sagrado. Decerto devemos supor que o alegorismo patrístico haja também interpretado moralmente esse número,¹⁹ mas não há relação interior entre tal interpretação e o conteúdo da poesia. Walaffrid empregou aqui o “número bíblico” apenas como quadro externo e fecho, como, aliás, os números redondos. Sedúlio Escoto gosta de brincar com os números redondos. Numa epístola constante de 22 versos (*Poetae*, III, 183 e seg., nº XVI) ele dá “doze vivas” ao destinatário Vulfengo, porque o número 12 recorda os doze apóstolos. Os nomes *Sedulius* e *Vulfengus* terminam ambos em *us*, porque ambos são amados por Jesus. *Vulfengus* tem três sílabas: ele é triplamente amado por Deus. *Sedulius* tem quatro sílabas: isso alude aos Evangelhos. Por vêzes, a composição de números redondos é justificada pela Bíblia. A uma poesia sobre a Virgem Maria em 100 versos (50 dísticos) Hinemar de Reims acrescenta a explicação: *hanc autem suprascripti libelli subne-xionem centum versibus constare disposui, quoniam decalogi denarius per se multiplicatus in centenarium surgit*.²⁰ Eugênio Vulgário justifica de maneira semelhante a composição de uma poesia de 12 versos (*Poetae*, IV, 412, nº II).²¹ Na época dos Otos, um poeta desconhecido deplora a morte de um pavão, em 33 versos (*Poetae*, V, 2, 382). Em 1033, Wipo escreveu 100 versos sobre o excessivo frio do inverno. Uma poética anônima de St. Omer termina assim (versos 99 e seg.): *Implevi numerum: Christo servite, valete; / Hoc iterans iterum verbum precor opto, valete*.²² Mil versos redondos queria empregar o poeta dos *Gesta Berengarii*, em sua obra (*Poetae*, IV, 401, 206). Etienne de Bec apresenta um prólogo de 100 versos no *Draco normannicus*. Pertence também ao século XI a elegia de Wido de Ivrea com 300 versos. Pietro de Eboli dedicou a Henrique VI uma poesia sobre os banhos de Puteolos

18. “Em suma, o humilde Strabo te dá dez vezes dez versos.” (T. da R.) (*Poetae*, II, 390, 97.)

19. O texto sugere isso, pois na vida da profetisa Ana distinguem-se dois períodos de sete: *annis septem* (vers. 36), *annos octoginta quatuor* (vers. 37) = 12 vezes 7.

20. “Resolvi que o conjunto do livrinho supra constasse de cem versos, pois a dezena do Decálogo, multiplicada por si mesma, resulta numa centena.” (T. da R.) (*Poetae*, III, 412.)

21. Cf. também Giraldo Cambrense (*Brewer* I, 362-363).

22. “Completei o número: servi a Cristo, passai bem; repetindo a mesma palavra peço, desejo, passai bem.” (T. da R.) (*Notices et Extraits*, 31, 1, 135.)

em 36 seções de 6 dísticos cada uma, onde o jogo com o número 6 é destinado a ser um cumprimento ao sexto Henrique, como se vê do *Liber ad honorem Augusti* (versos 1572 e segs.) do mesmo poeta. A elegia de Heinrich de Settimello (composta por volta de 1194) consiste em 4 seções, cada uma de 250 versos, tendo, pois, 1000 versos. Na nova edição de Marigo (Pádua, Draghi, 1926) são 1004 versos. Mas essa edição, qualificada de “notável” por Strecker, só toma em consideração manuscritos italianos. Vê-se, pelas citações e notas, que os versos 1003/4 foram acrescentados mais tarde. Mesmo assim há dois versos a mais. Do verso 995 (contagem de Marigo) resulta com toda clareza:

*Suscipe millenis citharam quam dirigo nervis*²³

O novo editor passou essa indicação por alto.

Continuou sendo apreciada, na Itália, a composição de números redondos. Albertino Mussato dedica à sua 12ª epístola 100 hexâmetros, e à poesia sobre o seu 55º aniversário 50 dísticos. Ao receber de Giovanni del Virgílio uma epístola de 97 versos, responde Dante com igual número de versos, mas lamenta, significativamente, que Giovanni não tenha escrito mais três versos para perfazer os cem:

*Et tria si flasset ultra spiramina flata,
Centum carminibus tacitos mulcebat agrestes.*²⁴

O cardeal Gaietani Stefaneschi quer tratar a história dos papas em 300 versos e a de Celestino e Bonifácio VIII em “cerca de 3000” (Seppelt pág. 4, 30 e pág. 5, 9). Essa composição em números redondos, em que se enquadra o *Deecameron*, foi levada a um extremo ridículo nas poesias latinas de Francisco Filelfo (1398-1481), a quem se devem 10 livros de sátiras, cada livro com dez sátiras, cada sátira com 100 versos (*hecatosticha*); mais 10.000 versos epigramáticos, divididos em 10 livros; estavam planejados mais 10 livros, cada livro com 100 odes e cada ode com 100 versos — mas só a metade foi terminada. Juan de Mena, um dos poetas italianizantes da Espanha, levou o seu *Laberinto de Fortuna* (1444?) a 297 estrofes. Depois de sua morte, foram acrescentadas três. Por isso corre a obra sob o título de *Las trescientas*. Na Renascença o 100 é estimado como número de composição: em 1489, é publicado o *Hecatelegium* de Pacífico Massimi; em 1582, *The Hekatompathia or Passionate Centurie of Love*; em 1590, *The Tears of the Muses* de Spenser, com 600 versos. A mística numeral de Pitágoras ainda animava o impressor de livro Giambattista Bodoni. Lê-se no prefácio de sua edição da *Gerusalemme Liberata* de Tasso (1794): *Se fra noi ritornasse Pittagora o vivesse alcuno di sue misteriose dottrine veneratore e seguace, esulterebbe senza fallo nella santità de' numeri che fu da quel magno filosofo altamente predicata. Imperocchè, per tacer degli altri, chi non ammira la costante parsimonia del tre, cui si riducono nelle*

23. “Recolhe a cítara de mil cordas que eu toco.” (T. da R.)

24. “Se tivesse soprado mais três versos, além dos já soprados, teria acariciado com cem versos os campônios calados.” (T. da R.). (*Egloghe* 4, 42 e seg.)

scienças e nelle arti, dopo lunghissimi esami e ben sostenuti paralleli, l'opere piu maravigliose ed i nomi eziandio de' piu sublimi pensatori, artefici e poeti? Platone, Archimede, e Neutono; Raffaello, Correggio, e Tiziano; Omero, Virgilio, e Tasso.²⁵ O classicismo de 1800 podia acreditar nessa harmonia preestabelecida. Mas, ao mesmo tempo, traem essas palavras, de algum modo, o inconfundível senso da proporção, que fazia do impresso de Bodoni uma obra de arte.

Vimos que a poesia de Roma podia oferecer à Idade Média alguns modelos para a composição numeral. Talvez os *Salmos* também o pudessem. Na Vulgata há 9 salmos de 10 versos, 4 de 20, um de 25 (*Sal.* 30) e um de 40 (*Sal.* 40). Essa circunstância, e mais o explanado acima, associando-se a números simbólicos da Bíblia, autorizam-nos a ver na "poética bíblica" um estímulo para a composição numeral na Idade Média. Prefiro, porém, ver, de um lado, no conceito sagrado do número e, de outro, na falta de ultteriores preceitos para a *dispositio*, as razões decisivas de se divulgar essa técnica de compor, com que o poeta da Idade Média atingia um duplo fim: esqueleto formal para a construção e profundidade simbólica.

O alcance da composição numérica estende-se desde formas da espécie mais simples (50 hexâmetros, 10 estrofes, 4 livros, etc.) até às criações mais artísticas. Uma destas é a acima mencionada *Vida de Germano*, de Héric de Auxerre, e também a *Écloga de Calvis* de Huebald, em que são combinados vários números. A poesia dedicatória (*Poetae*, IV, 256 e seg.) tem $54 = 9 \times 6$ versos, e a própria écloga 146 versos: $146 + 200$. Mas, vamos adiante! Os 146 versos da écloga encerram um *exordium* e uma *conclusio* de 3 versos cada um. Restam 140 versos = 14 seções de 10 versos. Como o primeiro verso, em todas as seções, é idêntico e desempenha a função de estribilho, ao mesmo tempo que um sinal de separação entre duas seções, restam, para cada seção, 9 versos. Tornamos, pois, a encontrar na écloga o número 9, dominante na poesia dedicatória. Diga-se, finalmente, do número 14, que $14 = 2 \times 7$. Na composição de Huebald podem ver-se números redondos (10, 200), mas também combinações de 3, 3 vezes 3, 2 e 7. Ninguém contestará a artificialidade intencional dessa construção. Semelhante artifício é a construção das *Deliciae Cleri* de Arnulfo. A parte principal do poema consiste em 12 grupos de 24 sentenças. Ao mesmo tempo, pode-se determinar o número 25 como princípio de composição (Manitius, II, 588). Aqui também se cruzam, pois, diferentes números básicos. O autor, provavelmente um monge francês, muito se ufana do sistema por ele imaginado (*quedam lege sub poetica non absurde a nobis enucleata*).²⁶

25. "Se Pitágoras voltasse entre nós, ou vivesse algum venerador e adepto de suas doutrinas misteriosas, exultaria decerto, ao ver a santidade dos números, altamente proclamada pelo grande filósofo. Com efeito, para não falar dos outros, quem não admira a constante parcimônia do 3, número a que se reduzem nas ciências e nas artes, depois de longos exames e paralelos bem sustentados, as obras mais maravilhosas e também os nomes dos pensadores, artistas e poetas? Platão, Arquimedes e Newton; Rafael, Correggio e Ticiano; Homero, Virgílio e Tasso." (T. da R.).

26. "Sob alguma lei poética explicada por nós de maneira bastante razoável." (T. da R.). (RF, 1886, pág. 216, 11.)

Os casos de composição numérica, tratados precedentemente, foram colhidos em leituras ao acaso. Sem dúvida, um inventário sistemático traria à luz uma multidão de novos exemplos. Entretanto, o nosso material permite algumas afirmações fundamentais: 1) Já existe composição numérica na poesia latina desde a *Appendix Virgiliana* até Claudiano e Ausônio. 2) A composição numérica pode determinar tanto o número de versos como o de estrofes maiores (*particulae, libri, etc.*). 3) Desde Cassiodoro até Filelfo, a composição numérica volta constantemente na literatura latina da Idade Média. 4) Quando aparece nas literaturas em língua vulgar da Idade Média, há trasladação do uso medieval. Assim em Otfrid, e um pouco em Jorge Manrique, cuja célebre poesia sobre a morte de seu pai compreende 40 estrofes, com cesuras na 3ª e 33ª estrofes. Faltam ainda pesquisas sobre o assunto ou, se existem, induzem a erro, em consequência de informação insuficiente.²⁷ Mas resalta do material que examinamos até agora que a maravilhosa harmonia da composição numeral de Dante é o fecho e auge de uma longa evolução. Desde as enéadas da *Vita Nuova*, marcha Dante para a artística construção numeral da *Divina Comédia*: $1 + 33 + 33 + 33 = 100$ cantos conduzem o leitor através de três reinos, o último dos quais abrange 10 céus. Tríadas e décadas se entrecruzam na unidade. O número, aqui, não é mais simples esqueleto exterior, mas símbolo do *ordo cósmico*.

27. Tal como a de Max Ittenbach (*Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit*, 1927), que quer explicar o número simbolicamente determinado de estrofes de algumas poesias de cerca do ano 1100 como uma peculiaridade do sentimento artístico alemão dos tempos sálicos.

APOTEGMAS NUMÉRICOS

Na parte sapiencial do Antigo Testamento é apreciado¹ o apotegma numérico, que começa mais ou menos assim: "Há três coisas que são insaciáveis, e uma quarta que nunca diz: Basta!" (Prov. 30, 15). Essa fórmula teve desenvolvimento artístico no Oriente. E. W. Lane relata uma descrição árabe da beleza feminina, que se divide em tétradas: *Four things in a woman should be black, — the hair of the head, the eyebrows, the eyelashes, and the dark part of the eyes; four white, — the complexion of the skin, the white of the eyes, the teeth, and the legs; four red, — the tongue, the lips, the middle of the cheeks, and the gums; four round: — the head, the neck, the forearms, and the ankles; four long, — the back, the fingers, the arms, and the legs; four wide, — the forehead, the eyes, the bosom, and the hips; four fine, — the eyebrows, the nose, the lips, and the fingers; four thick, — the lower part of the back, the thighs, the calves of the legs, and the kness; four small, — the ears, the breasts, the hands, and the feet.*² Afirma-se nas *Mil e uma Noites*, com uma brevidade que deixa a nossa curiosidade insatisfeita: "Usa sempre o palito, pois nele há setenta e duas excelências" (Trad. de Enno Littmann, I, 656). O poeta árabe Chalef acha no cavalo 9 partes longas, 9 curtas, 9 calvas, 9 cobertas, 9 espessas, 9 delgadas, 9 vizinhas, 9 separadas; 8 largas, 8 agudas; 5 secas, 5 úmidas, 5 ornitóideas (Georg Jakob, *Schanfaras Lamijat al-Arab*, 1915, pág. 7).

Do Oriente chegaram ao *Divan* de Goethe apotegmas numéricos ("Cinco coisas" e "Cinco outras coisas", no *Buch der Betrachtungen*).

A origem dessa forma de expressão deve ser procurada na poesia e na sabedoria populares. Contar, recontar, enumerar são meios de orientação intelectual. Falando da sofística, Usener (*Kleine Schriften* II, 272) escreve: "O mais óbvio para a sistemática nascente era equilibrar

1. O. Eissfeldt, *Einleitung in das A. T.*, 1934, 92.

2. "Na mulher, quatro coisas devem ser negras: os cabelos da cabeça, as sobrancelhas, as pestanas e a parte escura do olho; quatro brancas: a compleição da pele, o branco dos olhos, os dentes e as pernas; quatro vermelhas: a língua, os lábios, as maçãs do rosto e as gengivas; quatro redondas: a cabeça, o pescoço, os antebraços e os tornozelos; quatro compridas: as costas, os dedos, os braços e as pernas; quatro largas: a testa, os olhos, o peito e os quadris; quatro finas: as sobrancelhas, o nariz, os lábios e os dedos; quatro grossas: os quadris, as coxas, as barrigas das pernas e os joelhos; quatro pequenas: as orelhas, os seios, as mãos e os pés." (T. da R.). (*Arabian Society in the Middle Ages*, 1883, 215 e segs.).

a inexperiência do pensamento com a rigorosa regularidade da construção. E devia recomendar-se-lhe especialmente o número três". A "inexperiência do pensamento" devia voltar em forma muito mais primitiva. Toda a Idade Média, desde a invasão dos bárbaros até ao nascimento da escolástica, foi um grande aprendizado para o Ocidente. A mnemônica empregada no ensino confere grande popularidade ao apotegma numérico e, de maneira mais geral, à técnica enumerativa. Em seu *Eucharisticon*, Paulino de Pella assinala os "dez sinais da ignorância", Sedúlio Escoto as "sete coisas mais belas" (*Poetae*, III, 159, XI). A *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso ensina: 7 artes, 7 probitates, 7 industriae perfazem a perfecta nobilitas (Hilka-Söderhjelm, edição pequena, 10 e seg.). Dizia o autor de um código de civilidade que já o sábio Tales escrevera no Colosso em Roma, com letras de ouro, as sete curialitates e as sete rusticitates.³ Conheciam-se também os sete bens e os sete males do amor.⁴ Salimbene tinha predileção por apotegmas numéricos e jogos semelhantes. Ele comunica (Holder-Egger, 219) um dito francês, segundo o qual um bom vinho deve ter 3 bês e 7 efes (ver também Novati em *Giornale storico della letteratura italiana*, 2, 1883, 344). Um prelado deve ter três primazias positivas e três negativas (Holder-Egger, 121, 9). Salimbene enumera dez infortúnios de Frederico II e acrescenta: *istis possumus addere duo, ut duodenarium numerum habeamus*.⁵

As mais freqüentes são as séries de três:

*Sunt tria quae redolent in carmine: verba polita,
Dicendique color, interiorque favus.*⁶

Lemos acerca do tomate:

*In pomo tria sunt: odor et sapor et color, immo
His tribus allicitur ambitiosa caro.*⁷

Acerca dos males domésticos:

*Asserit ut Salomon: tria sunt, confusio quorum
Excludit fragiles commodiore domo.
Haec tria sunt: fumus, aqua stillans, noxia coniux.
Sub palea granum spirituale latet.*⁸

3. João de Garlândia, *Morale Sclarium*, 231.

4. P. Lehmann, *Pseudoantike Literatur*, pág. 62, 434.

5. "Podemos acrescentar-lhes dois, para termos a dúzia." (T. da R.) (344, 17.)

6. "Há três coisas que perfumam a poesia: as palavras polidas, o colorido da narração e o mel interno." (T. da R.) (Faral 153, § 9.)

7. "Há no tomate três qualidades: o cheiro, o gosto e a cor, e até, por essas três, é atraída a polpa ambiciosa." (T. da R.) (*PL* 205, 946 B.)

8. "Como Salomão afirma, há três coisas cuja confusão impede as pessoas sensíveis de gozarem de uma casa confortável: a fumaça, a água que goteja, a mulher malfazeja. Debaixo da palha esconde-se um grão espiritual." (T. da R.) (*Ib.* 946/7.)

Acerca das etapas do amor:

*Sunt in amore gradus tres, triplex gratia; fundat
Prima, secunda fovet, tertia firmat opus.*⁹

Nigelo Wireker escreve sobre os ingleses:

*Wessail et dringail, necnon persona secunda,
Haec tria sunt vitia quae comitantur eos.*¹⁰

Outra afirmação do mesmo poeta:

*... tria sunt communia nobis:
Votum, causa, solum; sit via quarta, peto.*¹¹

Calderón (Keil, IV, 587a), distingue quatro ruídos num matagal: o sussurro do mar, o bramido do vento, a gralhada das aves, o uivo das feras:

*Cuatro ruidos uneindo a solo un ruido
El mar, el aire, el canto y el bramido.*

Hildeberto enlaça duas séries de quatro:

*Spernere mundum, spernere sese, spernere nullum,
Spernere se sperni, quatuor hec bona sunt.
Quaerere fraudem, quaerere pompam, quaerere laudem,
Quaerere se quaeri, quatuor hec mala sunt.*¹²

O primeiro desses dois dísticos aparece também, com ligeira variante, em Hugo Sotovagina (SP, II, 222). Hildeberto tratou também, metricamente, entre outras coisas, das “sete atividades da alma” (PL, 171, 1437 e seg.). São igualmente apreciadas as séries de cinco (Cf. Nigelo, SP, I, 133). Ensina Mateus de Vendôme¹³ acerca das partes da carta:

*Dictantis partes sunt quinque: salutat, amicat,
Auditum narrat, postulat arte, tacet.*¹⁴

9. “Existem no amor três etapas, um triplo prazer: a primeira funda, a segunda aquece, a terceira firma a obra.” (T. da R.)

10. “A comilança e a bebedeira, assim como a segunda pessoa, são os três vícios que os acompanham.” (?) (T. da R.) (SP, I, 63.)

11. “Três coisas nos são comuns: o voto, a causa e o solo; peço que o caminho seja a quarta.” (T. da R.) (Ibid. 54.)

12. “Desprezar o mundo, desprezar a si mesmo, desprezar a ninguém, desprezar o desprezo de si mesmo, são quatro bens; procurar a fraude, procurar a pompa, procurar o louvor, procurar a popularidade são quatro males.” (T. da R.) (PL, 171, 1437 A.)

13. Jakob Werner, *Beiträge zur Kunde der lat. Literatur des MA.s*,² 1905, N° 28. — Outra redação em Egberto de Lüttich, *Fecunda Ratis*, pág. 229.

14. “As operações de quem dita uma carta são cinco: cumprimenta, concilia a amizade (do destinatário), conta o que ouviu, pede com habilidade, cala-se.” (T. da R.)

Advertência a estudantes e professores:

*Quinque sacre claves dicuntur stare sophie;
Prima frequens studium, finem nescitque legendi.
Alter: que relegis memori committere menti.
Tertia: que nesci percipere rogatio rerum.
Quarta est verus honor sincero corde magistri
Quinta iubet vanas mundi contempnere gazas.¹⁵*

Uma série de seis:

*Si sapiens fore vis, sex serva que tibi mando:
Quid loqueris, et ubi, de quo, cur, quomodo, quando.¹⁶*

A enumeração é especialmente estimada em coleções de sentenças, como o *Florilegium Gottingense* (RF, III, 281 e segs.) e a *Fecunda Ratis* de Egberto de Lüttich. A classificação sêxtupla do existente, exposta por Agostinho e Isidoro, é dada por Egberto em dez hexâmetros (pág. 231), bem como as sete maneiras de expiar o pecado, assim como as dez espécies de secreções corporais (pág. 186 e 187), os cinco "pontos" do amor:

*Compages flagrantis quinque feruntur amoris:
Visus et alloquium, contactus et oscula amantum:
Postremus coitus, luctati clausula belli:
His in honore suo poterit desistere spado,
Ni temptare suum mavult post cepta pudorem.¹⁷*

Este apotegma numérico requer explicação especial. A fonte é o lidíssimo comentário de Élio Donato a Terêncio, onde se lê acerca do *Eunuchus*, IV, 2, 10: *quinque lineae sunt amoris, scilicet visus, allocutio, tactus, osculum sive suavium, coitus*.¹⁸ Encontramos a mesma enumeração (mas partes em vez de lineae) no comentário de Porfírio sobre Horácio, *Carm.* 1, 13, 15. Ela volta sob forma gnômica nos *Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters* de J. Werner, nº 60:

*Colloquium, visus, contactus, basia, risus:
Hec faciunt sepe te ludere cum muliere.¹⁹*

15. "Dizem que a sabedoria possui cinco chaves sagradas. A primeira é o estudo assíduo e que não sabe pôr fim à leitura. A segunda consiste em confiar à memória o que a gente relê; a terceira em perguntar constantemente o que se ignora; a quarta em respeitar o mestre com coração sincero. A quinta manda que se desprezem as vãs riquezas do mundo." (T. da R.)

16. "Se quiseres ser sábio, observa as seis coisas que te digo: o que dizes, onde, de que, por que, como e quando." (T. da R.) Wright, *Latin Poems... attributed to Walter Mapes*, pág. 46, nota.

17. "Dizem que o amor ardente tem cinco laços: a vista e a conversação, o contacto e os beijos dos amantes, e, afinal, o coito, termo da veemente batalha: desse último o impotente poderá desistir honrosamente, a não ser que deseje pôr à prova, depois daqueles começos, a sua força." (T. da R.)

18. "O amor tem cinco linhas, a saber: a vista, a palestra, o contacto, o beijo e o coito." (T. da R.) Comentado, do ponto de vista da germanística, por Karl Helm, *GERM.*, 1941, 236 e segs.

19. "A palestra, a vista, o contacto, os beijos, os risos, eis as coisas que te levam a brincar freqüentemente com a mulher." (T. da R.)

Tal sabedoria escolar torna-se, depois, poesia. Na poesia erótica latina da Idade Média, o número cinco é empregado com freqüência. Satisfazia o gosto pelas enumerações de toda sorte, como a predileção pelos jogos intelectuais eróticos. Desejoso de seguir o motivo através da Idade Média e da Renascença, começarei com a muito discutida "poesia de Manério",²⁰ que deve ter aparecido antes de 1168:

*Surgens Manerius summo diluculo
Assumsit pharetram cum arco aureo
Canesque copulans nexu binario
Silvas aggreditur venandi studio.
Transcurrit nemora saltusque peragrat,
Ramorum sexdecim gaudens cervum levat,
Quem cum persequitur, dies transierat,
Nec sevam bestiam consequi poterat.
Fessis consociis lassisque canibus
Dispersos revocat illos clamoribus,
Sumensque buccinam resumtis viribus
Tonos emiserat totis nemoribus.
Ad cuius sonitum erilis filia
Tota contremuit itura patria,
Quam cernens iuvenis adiit properans:
Vidit et loquitur, sensit os osculans;
Et sibi consulens et regis filie
Extremum Veneris concessit lineae.²¹*

A última linha pressupõe o conhecimento das *quinque lineae*. Das canções amorosas das *Carmina Burana* entram em consideração:

1. *Visu, colloquio
Contactu, basio
Frui virgo dederat;
Sed aberat
Linea posterior
Et melior
Amori.²²*
2. *Volo tantum ludere,
Id est: contemplari,
Presens loqui, tangere,
Tandem osculari;
Quintum, quod est agere,
Noli suspicari.²³*

20. Raby em *Speculum*, 1933, 204 e segs.

21. "Manério, levantando-se bem cedinho, pega da aljava e do arco de ouro e, juntando seus cães dois a dois, embrenha-se na floresta com o intuito de caçar. Percorre os bosques e as selvas, e com grande alegria, levanta um cervo de dezesseis aspas. Enquanto o persegue, passou o dia, nem pôde alcançar o animal feroz. Dispersos e cansados os companheiros e os cães, convoca-os com gritos; depois, retomando as forças, pegou da buzina e emitiu sons por todo o bosque. Ao ouvir o som, a filha do senhor, que ia para sua casa (?), estremeceu toda. O jovem, ao avistá-la, aproximou-se dela com pressa, viu-a, falou-lhe, beijou-lhe a boca, mas, por consideração a si e à filha do rei, renunciou ao último ponto da linha de Vênus." (T. da R.)

22. "A virgem permitiu-lhe que gozasse da vista, da palestra, do contacto e do beijo; mas não obteve a linha seguinte e melhor do amor." (T. da R.) (CB, 72 2*.)

23. "Quero apenas brincar: isto é, olhar, conversar contigo, tocar-te, afinal beijar-te; não tenhas medo do quinto, que é agir." (T. da R.) (CB 88, 8.)

3. De uma descrição de Amor:

*Mittit pentagonas nervo stridente sagittas,
Quod sunt quinque modi, quibus associamur amor:
Visus; colloquium; tactus; compar labiorum
Nectaris alterni permixtio, commoda fini;
In lecto quintum tacite Venus exprimit actum.*²⁴

Da poesia latina passa o tema para as línguas vulgares dos povos latinos. Numa "canzone" alegórica do "troubadour" Guiraut de Calanso são mencionadas cinco portas no palácio do amor: "No seu palácio, onde ele repousa, há cinco portas, e quem pode abrir duas, facilmente atravessa as (outras) três, mas dificilmente pode sair; e alegre vive quem lá pode ficar; e sobe-se por quatro degraus muito planos; mas nenhum (homem) vulgar e ignorante entra lá, pois estes (homens) são alojados entre os infieis no subúrbio, que compreende mais da metade da humanidade." (Tradução alemã de W. Ernst, *RF*, 44, 340). Dificilmente esse cinco se refere aos olhos, ouvidos e boca ($2 + 2 + 1$),²⁵ mas antes às *lineae*. Diverso é o caso no *Romance da Rosa* 907 e segs.: *Dous Regarz*²⁶ conduz dois arcos e dez flechas, das quais cinco são belas (*Biautez, Simplece, Franchise, Compaignie, Biaus Semblanz*)²⁷ e cinco feias. Diz depois Jean Lemaire de Belges em suas *Illustrations de Gaule*, I, 25 (1510): *Les nobles poètes disent que cinq lignes y a en amours, c'est à dire cinq poinctz ou cinq degrez especiaux, c'est asavoir le regard, le parler, l'attouchement, le baiser et le dernier qui est plus désiré, et auquel tous les autres tendent pour finale resolution, c'est celui qu'on nomme par honnesteté le don de mercy.*²⁸ Clément Marot relatou os "cinco pontos" numa décima.³⁰ Ronsard menciona-os³¹ como *les cinq pars*, no soneto 165 do primeiro livro dos *Amours* (*Ha! Bel-Accueil* ...). Depois de Marot e de Ronsard, o tema foi tratado por muitos poetas menores da Renascença francesa, que é escusado acompanharmos.

24. "Com o arco estridente arremessou suas cinco setas, que são as cinco maneiras pelas quais o amor toma conta de nós: a vista, a palestra, o contacto, a mistura recíproca do néctar dos lábios, propícia ao fim; Vênus exprime, tácita, o quinto ato no leito." (T. da R.) (*CB* 154, 6 e segs.)

25. Como afirma Otto Damann *Die allegorische Canzone des G. de Calanso*, Breslau, 1891, 69.

26. "Doce olhar." (T. da R.)

27. "Beleza, Simplicidade, Franqueza, Companhia, Belo Semblante." (T. da R.)

28. Refere-se a Terêncio? G. Doutrepoint, em *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, 1934, 404, indica como fonte do capítulo somente "Annius, XV, 116, 11, 40", isto é, o *Antiquitatum variorum volumina XVII cum commentariis Fr. Joannis Annis Viterbiensis de Giovanni Nanni* (1432-1502). Doutrepoint utilizou a impressão parisiense de 1512.

29. "Os nobres poetas dizem que em amor existem cinco linhas, quer dizer, cinco pontos ou cinco degraus especiais, a saber: o olhar, o falar, o tacto, o beijo e o quinto, que é o mais desejado, e ao qual todos os demais tendem como solução final: é o que se chama, por honestidade, o dom de mercê." (T. da R.)

30. PH. Aug. Becker, Clément Marot, 1926, 278.

31. S6 na primeira redacção, na edição de Blanchemain, I, 95. Cf. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*, 1909, 514.

INDICAÇÃO DO NOME DO AUTOR NA IDADE MÉDIA

Júlio Schwietering abriu a sua dissertação *Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter*¹ (1921) com um capítulo sobre *Die verhüllende Einkleidung des Autornamens*.² Faz remontar a ausência completa do nome do autor, verificada muitas vezes, aos preceitos de Salviano, Sulpício Severo e outros, que adverte os escritores contra o pecado da *vanitas terrestris*. Se, no entanto, o autor dá o seu nome, ele o faz, segundo os exemplos de Schwietering, “para alcançar, com as preces dos ouvintes e leitores, o perdão dos pecados” e também, às vezes, porque menciona ao mesmo tempo, o nome de seu comitente. A indicação do nome sem prece ou sem a dissimulatória fórmula parece muito rara na literatura do alto alemão médio. Aos séculos XII e XIII “faltava ainda qualquer terminologia para imortalidade e eternidade da glória poética” (pág. 16). Mas essa afirmação, válida para a poesia do alto alemão médio, não deve ser generalizada. Não posso também concordar com H. Walter, quando opina: “A individualidade retrocedeu na Idade Média, quase inteiramente... ante a classe; o orgulho do autor, que liga o seu nome à poesia, só medra no princípio da Renascença; anteriormente só se encontra em casos isolados” (*GGA*, 1932, 52). O esclarecimento da questão não é tão desnecessário quanto poderia parecer. Contribui para o nosso conhecimento do conceito que de si fazia o homem medieval.

Qual era a atitude dos poetas da Antiguidade? Na epopéia grega não se indica o nome do poeta, “porque o épico apenas reproduz o que a musa lhe anunciou acerca das coisas antigas” (W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen literatur* 1924, pág. 27). De modo diverso se procede na poesia didática: Hesíodo indica o seu nome (*Teóg.* 22) e dá notícias sobre as suas relações de família (*Erga*). Teógnis grava o nome em seus versos, como “sêlo”, para protegê-los contra furto, o que depois encontra imitadores; Virgílio nomeia-se e dá indicações sobre a sua vida, na conclusão das *Geórgicas* (IV, 559 e segs.), mas não fala de si na *Eneida*. Estácio rompe o anonimato épico, no fecho da *Tebaida*. Embora sem declinar o próprio nome, fala da sua obra, favorecida por César e lida nas escolas. Horácio conclui o primeiro livro das epístolas

1 “A fórmula de humildade dos poetas do alto alemão médio.” (Trad. da Revisão)

2. “O disfarce do nome do autor.” (T. da R.)

com uma apóstrofe à sua obra, anexando-lhe um bem acabado auto-retrato. Os modelos antigos parecem admitir, pois, tanto a indicação como a omissão do nome do poeta. Só com o cristianismo ocorre proibir-se a primeira, conforme revelam os textos citados por Schwietering. Mas, de modo algum, sempre e em toda parte. Muita coisa que chamamos cristã é simplesmente monacal. Juvenco esperava que a sua poesia sobrevivesse aos tempos, e ficasse mesmo indene no incêndio do universo. O vaidoso Sedúlio que diz, faceiro, da "energia de seu vivaz espírito", foi muito lido na Idade Média e, por volta de 1500, gozava ainda de grande prestígio como poeta *Christianissimus*. O fato de ele e Juvenco declinarem os seus nomes contrabalança, pelo menos, as proibições de Salviano e outros.

Encontro a indicação do nome, para obter preces, pela primeira vez, em Oriêncio (*Commonitorium*, 416) e, depois, em Milon (*Poetae*, III, 675, 1085).

Singular é o motivo da omissão, numa epístola de amizade:

*Ad finem nimias dicit tibi nostra salutes
Fistula, quas supra conticuit capite
Mos manet in scriptis erga vitare priores
Has a subiectis, nomina ceu propria.
Blandiloquas ideo minime fuit ausa salutes
Offerre in prima fronte salutifera.*³

Aqui, pois, o anonimato não se funda em motivo religioso-moral, mas num apelo às regras de cortesia. Estas, porém, diferem conforme o ambiente, podendo outro poeta da mesma época apresentar as saudações no princípio — coisa inconveniente, segundo o primeiro, que deseja omitir seu nome, por não achar seus versos bastante bons (*Poetae*, III, 366, n° 168). De maneira semelhante pensa Teodorico de Saint-Trond. Atendendo ao desejo de um amigo, ele reduzira a versos a *Collectanea* de Solino, mas sob a condição de que não fosse mencionado o seu nome:

9 "Parebo", dixi, "plus iussio posset amici.
Tantum, quod scribo, penitus proferre caveto
Deque meo titulus semper sit nomine mutus,
Ne me verbosum, ne me testetur ineptum
Et dignum poena, quod feci vile poema".⁴

Assim, pois, aqui também o poeta deseja ver omitido o seu nome, não por humildade, mas porque acha muito mau o seu trabalho (enca-recimento de incapacidade).

3. "No fim a nossa flauta te diz as muitas saudações, que não proferiu no princípio. É um costume evitá-las no começo dos escritos, assim como os próprios nomes. Por isso a nossa flauta não teve a coragem de apresentar os cumprimentos logo no frontispício." (T. da R.) (*Poetae*, III, 340, 17. A tradução é apenas aproximativa, por causa da obscuridade do original, ocasionada talvez pela falta de contexto. (N. da R.)

4. "Obedecerei", — disse — "a ordem de um amigo poderia obter mais que isto. Apenas guarde-se bem a revelação que eu escrevo, e o título fique mudo, no tocante a meu nome, para que eu não pareça verboso, inepto e digno de castigo, pelo fato de ter escrito um mau poema." (T. da R.) (*NA*, 39, 161).

Sem dizer por que, declara outro poeta:

*O mea carta, modo si quis de nomine querat,
Dic: meus innoti nominis auctor erat.⁵*

De maneira diferente se expressa, por sua vez, Héric de Auxerre sobre a omissão do nome, na pomposa *Allocutio ad librum*, que precede a sua *Vida de Germano*:

*Qua frontem titulus praeordinabit,
Nemo ONOMO praefixerit auctor:
Germanus subeat prioris arcem
Auspicii, is primordia signet.
Hoc forsitan poteris inerme vulgus
Tempnere seu discrimina mille.
Tanti nominis obicem proterve
Vix ausint sprevisse phalanges.⁶*

No lugar, pois, em que normalmente devia indicar o seu nome, o autor, por assim dizer, cede o passo ao seu herói, S. Germano; por modéstia, bem como pela ponderação de que o nome do santo protegerá a obra contra os invejosos.

Entretanto, muito mais freqüente é o indicar do nome. José Escoto (*Poetae*, I, 156, 43) escreve-o no último verso de uma poesia dirigida a Carlos Magno. Encontramos o mesmo expediente (assinatura no verso final) em Teodulfo (*Poetae*, I, 538, 250) e em Walaffrid (*Poetae*, II, 296, 60), ambas as vezes ligado a pedidos de intercessão. Falta em Vulfino de Die (*Poetae*, IV, 976, 395), em Gislemaro (*Poetae*, IV, 1060), em Válder de Speyer (*Poetae*, V, 63, 266), em Caro (*Poetae*, V, 141, 960). Singular o depoimento de Bernardo Silvestre, na carta dedicatória de sua obra *De Mundi Universitate*: considera-a imperfeita e por isso preferiria omitir o seu nome. Deixa, todavia, a decisão ao critério do destinatário Teodorico de Chartres. No século XII não encontro exemplo algum de omissão do nome. Ao contrário! A praxe é até censurada expressamente por um monge. O cluniacense Pierre de Poitiers escreve, por volta de 1140, numa carta-dedicatória ao abade Pedro o Venerável de Cluny (*PL*, 189, 47): *si quis autem adversum me indignatur quod nomine meo aliquid intitulare et libris vestris apponere ausus fuerim, sciat hoc non mea praesumptione, sed vestra, cui nefas duco contradicere, iussione factum esse. Ego vero cum in omnibus, tum etiam in hoc vobis obtemperare non dubito, non arrogantiae studio (quam semper a me longe faciat Dominus!), sed obedientiae devotione, praesertim cum sciam multos probatae religionis et humilitatis viros hoc idem de quibuslibet scriptis suis olim studiose fecisse. Quos certe magis in*

5. "O meu livro, se perguntarem meu nome, dize: o meu autor é de nome desconhecido." (T. da R.) (*ZEPH*, 50, 89).

6. "Onde o titulo marca o frontispício da obra, o autor não indica nome. Que o próprio Germano ocupe a cidadela do começo, e assinie o início. Poder-se-ia, talvez, desprezar este povo inerme ou suas mil divisões; mas falanges inteiras não ousariam menosprezar atrevidamente o óbice de nome tão ilustre." (T. da R.) (*Poetae*, III, 437, 57 e segs.)

*hoc quantulocunque opusculo nostro imitari affecto, quam quosdam nostri temporis scriptores, qui nescio qua vel quatelâ, vel imperitia ubique nomina sua supprimunt, incurrentes apocryphorum scriptorum vecordiam, qui sive de falsitate, sive de haeresi redargui fugientes, nusquam propria vocabula praetulerunt. Non ergo me hinc aliquis ante tempus judicare, sed Deo et conscientiae meae me dimittat, et ipse, si voluerit, Ovidium sine titulo scribat.*⁷ — Nesse tempo encontramos uma genuína manifestação do orgulho de autor. Um alemão, Godofredo de Viterbo, que, sob Frederico I e Henrique IV, chegou à abastança e reputação, escreve: *Nomen autem libri est panteon Gotifredi, sicut a Lucano Lucanus et ab Oratio Oratius ...*⁸ Godofredo coloca-se, pois, presumidamente, ao lado de um Horácio e de um Lucano. Jactanciosa também é a motivação do título “Panthéon”: *ideoque hoc nomen huic operi satis convenire videtur, cum in hoc libro vetus testamentum cum novo et istorie latine cum barbaris et prose cum versibus sub uno volumine tanquam invicem pacificatae concordent.*⁹ Por volta de 1196, um italiano assina-se: *ego magister Petrus de Ebulo, servus imperatoris et fidelis, hunc librum ad honorem Augusti composui. Fac mecum, domine, signum in bonum ut videant me Tancredini et confundantur.*¹⁰ Ao contrário, os juristas italianos daquele tempo julgavam conveniente omitir o nome;¹¹ isso, porém, se referia somente a obras jurídicas. Os poetas da escola siciliana, entre os quais muitos juristas, sempre indicavam os seus nomes.¹² Ludwig Storbek¹³ pôde enumerar 128 obras históricas da Idade Média alemã (de 600 a 1400), cujos autores indicam os seus nomes. Dessas obras 11 entram no tempo dos francos, 15 no dos saxônicos, 17 no dos reis sálicos, 37 no dos Hohenstaufen, etc. Essa pesquisa

7. “Se alguém se indignar comigo, por ter-me atrevido a assinar alguns trabalhos com meu nome e a acrescentá-los aos vossos livros, saiba que isto não é devido à minha presunção, mas à vossa ordem, a que não ousei desobedecer. Pois, como em todas as coisas, nessa também não tenho dúvida em atender-vos, não por arrogância — que o Senhor sempre mantenha longe de mim — mas por obediência submissa, sobretudo por saber que muitos homens de religiosidade e humildade comprovada adotaram outrora, prazerosamente, prática semelhante. Decerto prefiro imitar a esses, neste meu opúsculo, por mais modesto que seja, a certos escritores da nossa época, que suprimem o seu nome em toda parte, por uma espécie de cautela ou imperícia. Incorrem, assim, na loucura dos escritores apócrifos que, temendo a acusação de falsidade ou de heresia, em parte alguma indicaram o seu nome. Ninguém, pois, me condene aqui, antes do tempo, mas entregue-me a Deus e à minha consciência, escrevendo por sua conta, se quiser, Ovídio sem título.” (T. da R.) (PL, 189, 47.)

8. “Quanto ao nome do livro, é panteão de Godofredo, como o de Lucano Lucano e o de Horácio Horácio.” (T. da R.) (Waitz, pág. 13, 7.)

9. “Esse nome parece bastante conveniente para esta obra, porque nela o Antigo Testamento convive com o Novo, histórias latinas com bárbaras, trabalhos em prosa com poesias, num volume só, como que numa concordância pacífica.” (T. da R.)

10. “Eu, mestre Pietro de Ebulo, criado fiel do Imperador, compus esta obra em honra de Augusto. Faze, ó Senhor, sob o bom sinal, com que os tancredinos me vejam e se confundam.” (T. da R.)

11. E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich II*, *Ergänzungsband*, 131 e segs.

12. Segundo o exemplo dos franceses e dos provençais.

13. *Die Nennung des eigenen Namens bei den deutschen Geschichtschreibern des M.A.* s. Tese, Halle, 1910.

mostra que é insustentável a opinião de “que a Idade Média foi o tempo do tipismo e do convencionalismo” (pág. 71).

Concluamos com Dante. Reza uma célebre passagem do *Convívio* (I, 2, 3): *non si concede per li retorici alcuno di sè medesimo senza necessaria cagione parlare ...*¹⁴ No erudito comentário de Busnelli e Vandelli (1934), são aduzidas a propósito dessa passagem apenas duas citações de Tomás de Aquino — que não se ajustam ao caso — porque os comentadores conhecem muito bem este autor e se inclinam a crer que, em tudo, ele tenha sido a principal fonte de Dante. Isso, porém, é um preconceito. Se Dante se refere a *li retorici*, decerto não tem em mente o aquinense, mas uma *ars dictaminis*, que ainda não podemos identificar. Depois, no § 13 e seg. do mesmo capítulo, concede Dante exceções: Agostinho e Boécio puderam indicar os seus nomes — como o fará o próprio Dante no *Purg.*, 30, 33.

14. “Os mestres de retórica não permitem a ninguém falar de si mesmo sem causa necessária ...” (T. da R.)

O "SISTEMA DE VIRTUDES DO CAVALEIRO"

Em 13 de novembro de 1874 (*ZfdA*, 18, 1875, 461), escrevia Wilhelm Scherer: "Prefiro ler coisas divertidas a coisas maçudas, e suponho em meus leitores o mesmo gosto. Por isso, até agora, quando espontaneamente me vinham à mente observações alegres, para suavizar contravérsias sérias e enfadonhas, julguei não dever renunciar a esse meio inóceno de discussão mais viva". Teve, entretanto, de aprender que "a deplorável sensibilidade do amor próprio ofendido e o censurável afã de ter razão, a qualquer preço", se escandalizaram com a sua polêmica divertida. Nem por isso deixa de concluir: "na ciência não há partidatismo". Pensamentos semelhantes me animavam, quando, em 1943, publiquei o ensaio que se segue, e a respeito do qual, até agora, os germanistas não se pronunciaram.

Há mais de um século (1837), apareceu o primeiro volume da *Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*,¹ iniciada por August Friedrich Pauly — obra monumental, desde então várias vezes renovada. Já naquele tempo era do domínio público a opinião de que a filologia grega e a latina, a epigrafia, a história antiga, a arqueologia e disciplinas afins eram partes componentes de uma vasta ciência da Antiguidade "clássica": opinião que se tornara vitoriosa pela influência de Chr. G. Heyne e Winckelmann, depois pela de Friedrich August Wolf e August Böckh. Estes, por sua vez, consideravam respeitosamente os homens do passado, "que fundaram a filologia em grande estilo de ciência histórica; acima de todos, José Escaligero" (Ernst Curtius, *Unter drei Kaisern*, 151). No século XX, tem-se repetidamente eliminado da ciência da Antiguidade o adjetivo "clássico",² contudo, ela própria tem-se conservado fiel ao legado de seus fundadores. Esse conceito universal da Antiguidade, que reúne a filologia e a história, permaneceu como um belo privilégio dos estudos alemães da Antiguidade e produziu frutos abundantes.

Infelizmente não se pode dizer outro tanto dos estudos da Idade Média. As pesquisas medievais nasceram sob o signo do romantismo e nunca se desfizeram das marcas de sua origem. O romantismo de-

1. *Enciclopédia Geral da ciência da Antiguidade clássica*.

2. Gercke e Nordon, *Einleitung in die A.* — *Do Handbuch der "Klassischen" Altertumswissenschaft*, fundado por J. v. Müller; o seu sucessor Válfér Otto eliminou o adjetivo "clássico".

buxou vaporosos quadros em torno do heroísmo (*Reckentum*) germânico antigo, da época dos trovadores (*Minnesang*) e da cavalaria (*Ritterzeiten*). A renascença alemã de 1813 confundiu-os com a vontade nacional de uma nova juventude. Pesquisadores, dos quais alguns eram ao mesmo tempo poetas, restabeleceram textos e produziram quadros do passado alemão. As modernas disciplinas históricas e métodos começavam apenas a constituir-se.³ Faltava uma filologia do latim medieval. Só a filologia clássica podia prestar auxílio — por exemplo, na maneira de tratar a epopéia. Foi o que empreendeu Lachmann. Nessas circunstâncias não podia nascer uma visão universal da Idade Média, historicamente baseada. O que surgiu foi a filologia germânica e a românica. Embora irmanadas no começo, e durante muito tempo ainda, no decurso das últimas duas gerações, ficaram independentes, e, ao mesmo tempo, desataram a relação com o latim medieval.

Dominar os numerosos idiomas da poesia medieval em língua vulgar — nórdico antigo e provençal, celta e toscano, alto alemão médio e espanhol e mais o latim medieval — só a poucos era possível. A erudição em várias línguas, de que souberam tirar tão belos resultados W. P. Ker,⁴ por volta de 1900, e Samuel Singer, em nossos dias, só está ao alcance de poucos indivíduos especialmente dotados. Não é, porém, esse fator o decisivo. Decisiva é a separação, observada em todas as filologias medievais, das razões básicas da história; a tendência a substituir fatos concretos desconhecidos⁵ por abstrações inexistentes. Separação da história, no mais amplo sentido: da história dos povos, dos Estados, da sociedade, da economia, do direito; da história da filosofia e da ciência; da história da Igreja. Só com a história da arte se conserva aproximação — mas precisamente esta disciplina, tornada crônica pela análise do estilo, perdeu o solo debaixo dos pés. Na Alemanha, que eu saiba, não há uma revista consagrada ao conjunto da Idade Média, com todas as suas manifestações — como *Le Moyen Age*, *Studi Medievali*, *Medium Aevum* (Inglaterra) e *Speculum* (Estados Unidos), que tem o sub-título: *A Journal of Medieval Studies*.⁶ Não existe, nem sob a forma de órgão periódico, nem de bibliografia ou de manual, um órgão comum para os pesquisadores, cujos trabalhos se refiram à Idade Média. Talvez nem sequer se lhe sinta a necessidade.

Não procede a cômoda desculpa da especialização que é, como se deveria reconhecer finalmente, um espantinho. Por volta de 1900, era talvez necessária. Mas, desde então, a técnica e a organização do trabalho científico fizeram tão enormes progressos que cada pesquisador pode orientar-se sem esforço em domínios estranhos. Temos bibliografias, léxicos, índices, relatórios de pesquisas e manuais de toda sorte. Esse grande serviço de organização — naturalmente ainda passível de

3. Os fundamentos dos *Monumenta Germaniae historica* foram lançados em 1819. O primeiro volume apareceu em 1826.

4. Cf. a sua pequena obra-prima *The Dark Ages* (1904).

5. Noutros termos: a própria ignorância.

6. Mesmo essas revistas — fora o *Speculum* — nem sempre realizam a universalidade indicada no título.

infinito melhoramento — praticamente acabou com as desvantagens da muito deplorada divisão do trabalho: mas o fato parece pouco notado. Precisamente os resultados da mais vasta especialização (como, por exemplo, o *Thesaurus Linguae Latinae*) abriram caminho para sermos outra vez universais. E esse caminho deve ser trilhado.

A falta de uma ciência da Idade Média, com vista sobre os departamentos especializados, muito prejudicou os nossos estudos, impedindo o progresso e aprofundamento de nosso exame. Quero contar algo a respeito.

Outrora, há muito tempo, vivia um homem na época dos Hohenstaufen. Chamava-se Wernher de Elmendorf, era capelão e compôs, por encomenda de um certo prior Teodorico, uma poesia didática. Não tinha título, o que, aliás, era usual então. Que havia nela? Pode dizer-nos Wilhelm Scherer:⁸ *Com o intento de instruir o homem sobre o que ele necessita para a sua honra, compilou uma série de preceitos morais, não bíblicos, mas de vários escritores clássicos, que devia conter a biblioteca daquele prior Teodorico: Salústio, Boécio, Sêneca, Cícero, Juvenal, Horácio, Ovídio, Lucano, Terêncio e até Xenofonte. Por outro lado, raramente se encontra uma referência a Salomão. Wernher justifica expressamente essa utilização dos pagãos. Salomão apresenta-nos a formiga por modelo: mas, se devo aprender a virtude com um pequeno bicho, posso de preferência aceitá-la de um pagão ... Nele pouco se encontra de sentido especificamente cristão: nenhum desprezo do mundo, nenhum acesso de ascetismo, nenhuma insistência de humildade e rebaixamento; em toda parte, sadia mundanidade e humanidade... O principal ponto de vista é sempre a honra, a estima pública... O espírito de moderação penetra o conjunto... O autor tem sempre diante dos olhos os círculos cavalleirescos; em parte já pressupõe a educação francesa. Discute também contra o amor insensato, não como inimigo dos prazeres do mundo, mas do desarrazoado e do exagero.*

Assim se lia em 1875, e depois, abreviadamente, em 1883, na grande *Literaturgeschichte*⁹ de Scherer, que se tornou um livro familiar da burguesia educada. Eram os decênios, em que se construíam "vilas" em estilo da Renascença alemã, enfeitadas com ramalhetes de Makart,¹⁰ e se assistia ao Kulturkampf.¹¹ Aquele capelão liberal, que ensinava a sadia mundanidade, não fora nenhum beato. Entretanto, pouco depois da prematura morte de Scherer, o prestígio de Wernher sofre um golpe, do qual, por longo tempo, não pôde restabelecer-se. Desde 1873 vivia em Graz o germanista Anton E. Schönbach (1848-1911). Como estudante em Berlim, ouvira o grande Müllenhoff, mas, como católico convicto, o

7. Em sua tese *Aus den Anfänger des deutschen Buchtitels*, Göttingen, 1937, Edward Schröder estudou esse fato.

8. *Gesch. d. dt. Dichtung im 11. u. 12. Jh.*, 1875, 124 e segs. Cf. *Gesch. d. dt. Literatur* de Scherer, 222.

9. "História literária." (Trad. da Revisão.)

10. Hans Makart (1840-1884), decorador e pintor austríaco do neobarroco. (N. do T.)

11. *Kulturkampf*, nome dado ao conflito verificado na Alemanha, especialmente na Prússia, entre o Estado e a Igreja Católica (1871-1875). (N. do T.)

escandalizara a “veneração quase religiosa” com que Müllenhoff “enca-
rava o germanismo pagão”.¹² Planejou uma grande obra, que expusesse
a importância do cristianismo na formação do caráter nacional alemão.
Fisicamente tolhido, tanto melhor podia ele entregar-se à sua insaciável
fome de leitura. Assegura o seu biógrafo que ele não somente folheou,
mas estudou cuidadosamente “os 222 volumes¹³ da *Patrologia Latina* de
Migne (o que é difícil de acreditar, para quem quer que tenha manusea-
do, para seus trabalhos, aquela imensa coleção). Em todo caso, conse-
guiu ele valiosas indicações de fontes, especialmente da antiga oratória
sagrada alemã, bem como dos trovadores (*Minnensänger*), cuja cultura
erudita superestimou. Em Migne (171, 1003-56) encontrou também, entre
as obras do distinto poeta e pregador latino Hildeberto de Lavardin, um
tratado sob o título *Moralis philosophia*¹⁴ — fonte da poesia de Wernher
(*ZfdA* 34, 1890, 55 e segs.). Na indicação de Wernher de que o senhor
Teodorico

*liz mich in sinen buchen
di selbe rede suchen*¹⁵

devia ser a palavra *Rede* (discurso) compreendida como “tratado, obra,
exposição”. Asseverações como

*alsus sagit daz buch*¹⁶

deviam tomar-se ao pé da letra.¹⁷ O trabalho de Wernher era alguma
coisa entre tradução e refundição. “Sem dúvida — conclui Schönbach
— a sua singular posição em nossa literatura antiga está irremediavel-
mente perdida”. Sobre Wernher caiu longo silêncio. Em 1919 publicou
Gustav Ehrismann a sua dissertação, que ficou célebre, *Die Grundlagen
des ritterlichen Tugendsystems*¹⁸ (*ZfdA* 56, 137-216). Começa com uma
história ligeira da ética, desde Platão até ao século XII, esboço que
hoje, trinta anos depois, e com o aumento de nossos conhecimentos, está
inteiramente antiquado. Ehrismann insiste especialmente sobre Cícero.
No *De Officiis* este associara-se a Aristóteles (fatalmente! pois copiara
o estóico Panatios e Posidônio!). Devo citar literalmente o resto, pois é
a fonte de erros, da qual, desde um quarto de século, milhares de re-

12. Esta parte e a seguinte baseiam-se no necrológio de E. v. Steinmeyer, no
Biographisches Jahrbuch, de Bettelheim, XVI, (1914). — Cf. ainda o belo discurso
comemorativo sobre Müllenhoff, por Schönbach em *Ges. Aufsätze*, 1900, 82.

13. São 222 volumes, dos quais, porém, se podem deduzir quatro de índices. Mais
alguns também! Pois, pouco tem a oferecer ao pesquisador de fontes germanísticas
escritores como Mário Mercator, Fulgêncio de Ruspe, Dionísio Exíguo, Arátor, bem
como a liturgia moçárabe, o que eliminaria outros volumes. E, assim, poder-se-ia con-
tinuar...

14. Exatamente: *Moralis Philosophia de honesto et utili*. Conforme veremos, o
uso do título abreviado tem causado muita confusão.

15. “Mandou-me buscar o mesmo discurso em seus livros.” (Trad. da Rev.)

16. “Assim diz o livro.” (Trad. da Rev.)

17. Como se sabe, essas referências a uma fonte escrita são geralmente consideradas
“fictícias”.

18. “As bases do sistema de virtudes do cavaleiro.” (Trad. da Rev.)

gatos têm desaguado, nas pesquisas novas. Começa de maneira muito ingente:

Tese 1¹⁹

"Como Aristóteles, distingue ele (Cícero) os três valores: o bem supremo, *summum bonum*, a arte teórica dos deveres que se relacionam com o homem perfeito e sábio (como Aristóteles, ele deixa de examiná-los); o bem moral, *honestum* (as virtudes), a conduta prática do homem de bem, comum e simples; e, finalmente, o útil, *utile*, os bens exteriores (pág. 139)."

Tudo falso, infelizmente! Não falemos de Aristóteles. Mas, que Cícero apresente uma tríada de valores (reaparecida ultimamente, como se realmente existisse, sob o nome de "os três domínios de valores", em numerosas teses de germanística) — simplesmente não é verdade. Tomemos a mais recente edição do *De Officiis*, de Atzert (Teubner, 1932), acompanhada de cuidadoso índice. Nas 172 páginas da obra, o conceito *summum bonum* só aparece uma vez (pág. 3, 14 e segs.), onde lemos: "como ousaria alguém denominar-se filósofo, se não apresenta doutrina sobre o dever? Mas há escolas que, pelo seu conceito acerca do bem e do mal supremos anulam todo o dever. Porque, quem define o bem supremo de modo que nada apresente em comum com a virtude, e toma por sua medida apenas a própria vantagem, e não a moralidade, — se permanece fiel aos seus princípios, e não se deixa vencer, às vezes, pela sua natureza melhor, — não poderia praticar a amizade, nem a justiça, nem a generosidade; afinal, de modo algum pode ser valente quem considera a dor do mal supremo, nem, tão pouco, moderado quem erige o prazer dos sentidos em bem supremo. Embora, como de bom grado admito, isso seja tão evidente que não pede discussão filosófica, discuti-o, entretanto, em outra passagem. Essas escolas, se querem persistir com os seus princípios, dificilmente poderão dizer alguma coisa sobre o dever. Em geral, conseguem apenas ensinar preceitos do dever, firmes, imutáveis e conformes à natureza, os filósofos que afirmam que a moralidade deve ser o único bem, ou o mais excelente deles, e que deve ser procurado pelo seu valor em si. Consequentemente, essa teoria pertence, em particular, aos estoicos, acadêmicos e peripatéticos."

Para Cícero, pois, a virtude (*honestas*) é o único bem, ou pelo menos, o único bem que se deve procurar pelo seu valor em si. Não existe, não deve existir um *summum bonum* nem fora nem acima do *honestum*. Logo, não há três, mas dois "domínios de valores", se nos quisermos ater a essa desorientadora expressão neokantiana:²⁰ a virtude e, abaixo dela, os

19. Numero as teses de Ehrismann por mim impugnadas, a fim de que o leitor possa orientar-se mais facilmente.

20. Trata-se, na realidade, de uma teoria dos bens, como a Antiguidade os apreciava, porque a ética dominante era eudemonística. Para avaliar os bens corretamente, foi preciso classificá-los e graduá-los numa hierarquia. Dessa hierarquia resultou o conceito do bem supremo. Somente no neokantismo não há mais "bens", que se possam procurar, mas apenas "valores" a realizar. Esses valores, porém, não existem; não são, apenas valem. As *utilia*, ao contrário, são muito reais, mas não valem muito entre os teóricos da ética.

bens exteriores (nascimento, beleza, saúde, riqueza, etc.). Ora, segundo Ehrismann, as quatro virtudes cardeais teriam sido degradadas por Agostinho a “meros valores profanos”, enquanto as “três virtudes teológicas, fé, esperança e caridade” ... seriam “as partes integrantes da adoração de Deus”. Outra falsidade, infelizmente! As quatro virtudes cardeais enraizam-se, segundo Agostinho — conforme nos ensina um historiador da ética — “na boa vontade que nos foi outorgada por Deus”.²¹ Mas Gilson penetra muito mais profundamente no modo de pensar de Agostinho:²² a mais alta virtude é o mais alto amor (*summus amor*). As quatro virtudes cardeais só podem ser compreendidas como formas especiais do amor.

Pode-se chamar a isso adoção do sistema antigo de virtudes pela Igreja, porém é mais, e coisa diferente: adaptação e transformação. Chegados até aqui, vamos recusar a nossa fé às três seguintes afirmações de Ehrismann (que se encontram à página 140):

Tese 2°

“O sistema setenário, como objetivo do dogma, só foi fixado pelas *Sentenças* de Pedro Lombardo.”

Tese 3°

“A importância que, conseqüentemente, cabe às quatro virtudes cardeais, no sistema moral da Igreja, tem a sua origem em Cícero e está ligada à autoridade cada vez mais forte, que as suas obras ganharam desde o século XI.”²³

Tese 4.ª

“Agora a separação entre teologia moral e filosofia está nitidamente realizada. É determinada pela concepção dos três domínios de valores, que Aristóteles expôs, Cícero transmitiu à Idade Média e Agostinho englobou na sua separação entre Estado de Deus e Estado profano: a teoria do bem supremo, do *summum bonum*, de Deus, só pertence à teologia; a teoria das virtudes, do *honestum*, compete tanto à teologia como à filosofia; os bens externos, o *utile*, concernem somente à filosofia.”

21. Ottmar Dittrich, *Die Systeme der Moral (Geschichte der Ethik)*, II, 1923, 224. Citações à página 263.

22. *Introduction à l'Etude de saint Augustin*, especialmente à página 168.

23. Cícero na Idade Média. Lê-se em Schanz-Hosius, *Römische Lit. Gesch.* I, 4, (1927) 546: “Na Idade Média, Cícero foi mais louvado do que lido. A leitura de suas obras tornou-se menos intensa; algumas caíram em esquecimento, existem outras de forma incompleta ... A renascença do ciceronianismo está ligada ao nome de Petrarca”. Não conheço testemunho algum de renascença ciceroniana no século XI. — Mais uma vez Ehrismann caiu em falta. Como sabemos, o grande intermediário entre a herança da Antiguidade e a Idade Média é Isidoro de Sevilha. Em sua obra principal, as *Etimologias*, ele também discute as quatro virtudes cardeais (II, 24, 5). A Idade Média podia conhecê-las por essa leitura.

Limite-me a expor essas afirmações insustentáveis do autor erudito, mas pouco versado na história da filosofia; é supérfluo refutá-las. Ele, porém, prossegue e mete o grande Alano de Lille na camisa-de-força do fictício sistema de virtudes. Para demonstrar o erro, preciso citar de novo, literalmente:

Tese 5.^a

"A *moralis theologia* é uma parte da teoria da fé, do dogma, da *summa theologiae* (*Fides*, Alano, Migne, 210, 212 e seg.); a *moralis philosophia* (*Mores*, Alano) forma a ciência profana da ética; *ethica* (pág. 141)."

Infelizmente, mais uma vez recebemos informação errada. Consulte-se a passagem citada! Está no capítulo I da *Summa de Arte Praedicatoria* de Alano (pois era um célebre pregador). Ele define a *praedicatio* como *morum et fidei instructio*,²⁴ e deriva dessa definição duas partes da teologia: *rationalis, quae de divinis scientiam prosequitur; et moralis, quae morum instructionem pollicetur*.²⁵ Há, pois, uma teologia racional, que oferece noções da ciência da salvação, e uma teologia moral, que trata das questões morais. Da primeira faz Ehrismann, sempre à procura do sistema de virtudes do cavaleiro, uma *moralis theologia*, e da segunda uma *moralis philosophia*, e mistura a última com a *ethica*. Tudo isso, decerto, de muito boa fé, mas também com flagrante adulteração dos textos, e com que ignorância da Idade Média latina! Pois Ehrismann crê seriamente que "na escola medieval também se cultivou a ética; ela, contudo, não tinha lugar algum no trívio e no quadrívio".²⁶ Ehrismann parece ignorar também que a moral forma uma parte da suma teológica, por exemplo, em Tomás.

Depois dessa série de equívocos e erros, estamos aptos para a compreensão de ... Válder von der Vogelweide.

Tese 6.^a

"Logo, o sistema profano de virtudes, do qual nos devemos agora ocupar, repousa sobre as quatro virtudes cardeais, o *honestum*, e os bens, o *utile* (que se dividem em *bona fortunae*, riquezas, e *bona corporis*, bens corporais). Toda a vida moral move-se nos três domínios de valores: *summum bonum*, *honestum*, *utile*. Mas, como fio condutor de uma pesquisa sobre o sistema de virtudes do cavaleiro, o mais adequado é a versão que dos três conceitos deu Válder von der Vogelweide: *diu zwei sint êre und varnde quot, daz dritte ist gotes hulde*²⁷ (8, 14, 16) e a

24. "Instrução dos costumes e da fé." (Trad. da Rev.)

25. "Racional, que trata da ciência das coisas divinas; e moral, que promete a instrução dos costumes." (Trad. da Rev.) (PL 210, 112 AB).

26. A Idade Média sabia, através de Isidoro (*Et.* II, 24, 3), que os gregos dividiam a filosofia em física, ética e lógica. *Trivium* mais *quadrivium* era o programa ideal da escola medieval, mas só raramente foi realizado. Além disso haveria ainda ensino filosófico? Pura fantasia.

27. "Os dois primeiros são a honra e os bens verdadeiros, o terceiro a graça de Deus." (Trad. da Rev.)

seguir se oferecerá freqüente oportunidade de comprovar essa divisão tríplice na poesia cortesã.” (pág. 141).

Voltemos a Válder. Mas, antes, dirijamo-nos uma vez ao nosso capelão turingio Wernher de Elmendorf. Por demasiado tempo o havíamos perdido de vista. Ehrismann prepara-lhe uma ressurreição: julgado em 1875, simpaticamente, como progressista e também, naturalmente, suspeitado de comunista,²⁸ de repente se torna figura notável: pois traduzira para o alemão os princípios do sistema de virtudes do cavaleiro. A semente de dragões de Schönbach medrara, mas agora se voltava contra o sementeiro. A posição de Wernher de modo algum estava “irremediavelmente perdida”, pois o seu nome se ligava com a *Moralis philosophia*. Ouça-se:

Tese 7.*

“A estação intermediária da penetração da teoria ciceroniana dos deveres na moral do cavaleiro alemão é formada pela conhecida *Moralis philosophia de honesto et utili* ... A *moralis philosophia* é uma ética profana, em contraste com a *theologia*, ou seja *theologia moralis*, e não encerra pensamento algum manifestamente cristão (pág. 142).

Isso foi escrito em 1919. Mas a dissertação, à qual tomamos o trecho, constitui apenas um estudo preliminar para o majestoso monumento, que é a *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*²⁹ de Ehrismann — obra cujos méritos não ficaram diminuídos por uma crítica a suas pressuposições de história intelectual, ou a uma delas. Na seção sobre “a moral cortesã” (II, 2, primeira metade, pág. 19 e segs.) Ehrismann discute primeiramente os conceitos *zuht*, *höveschoit*, *tugent*, *mæze*,³⁰ heroísmo, honra, amor (*Minne*). Depois (pág. 23) passa a enunciar:

Tese 8.*

“A teologia moral cortesã, refletida na doutrina do amor, funda-se nas relações cavaleirescas e sociais. Ela tomou também algo à filosofia moral religiosa. Encontra-se, porém, ainda outro sistema, muito superior em seriedade moral àquela doutrina cortesã, o qual gradua os valores éticos em *gotes hulde, êre und guot*³¹ (Válder von der Vogelweide, 8, 14). Esta teoria da virtude origina-se de outra esfera de pensamentos, que não a sociedade cortesã; é uma reunião de bens religiosos e profanos, de teologia moral e filosofia moral”.

Vemos, nessas sentenças, reunidos frouxamente os conceitos: 1) teoria do amor, 2) teoria moral cortesã, 3) filosofia moral religiosa, 4) teoria das virtudes de Válder. Esta reúne em si: 5) teologia moral e

28. Scherer opina que se lhe podiam atribuir “ideais comunistas” (*loc. cit.* 125). Do mesmo modo Steinmeyer em *ADB*, 6, 59.

29. “História da Literatura Alemã até o fim da Idade Média.” (Trad. da Rev.)

30. “Educação (ou costumes), cortesia virtude, moderação.” (Trad. da Rev.)

31. “Graça de Deus, honra e bens.” (Trad. da Rev.)

filosofia moral, com o que se quer referir à "religiosa" (Nº 3). Mas, infelizmente, esses cinco conceitos não são claramente definidos e delimitados entre si por Ehrismann. Ajunte-se a observação:

Tese 9.ª

"A doutrina de Deus como *summum bonum* pertence à teologia moral. *Êre* corresponde à moral profana medieval, à filosofia moral, *moralis philosophia*, ao *honestum*. A filosofia moral é tomada aos escritores latinos, principalmente ao *De Officiis* de Cícero, ensinado durante a Idade Média nas escolas. *Honestum* é a honradez... aí temos as quatro virtudes cardeais."

Essa observação torna a sistemática de Ehrismann ainda mais obscura, pois nos ensina que (6.ª) há uma filosofia moral profana. Mas não sabemos como esta se relaciona com o nº 3. Se o leitor procura esclarecer-se com o confronto de todas as passagens correspondentes,³² fica ainda mais confuso. A *moralis philosophia* aparece ora como religiosa, ora como profana, ora como disciplina do sistema escolástico, ora, ao contrário, se resume a um tratado latino que Wernher traduziu. No volume final da *Literaturgeschichte* aparece ela apenas de passagem, como "fundamento da ética de Válder" — em todo caso, com modificação essencial, da qual o autor parece não ter tido consciência. Lemos, de fato, com espanto:

Tese 10.ª

"O fundamento da ética de Válder é formado pelos três valores graduados entre si da *moralis philosophia*: *gotes hulde*, *êre und irdisch* *quot...*"³³ O ambiente a que são destinadas as suas considerações morais é a sociedade cortesã. No ponto central está a *êre*; o menor valor são os bens terrenos... As sentenças religiosas são raras (dificilmente pertencerão a Válder as sentenças relativas a Maria)" (pág. 250).

É caso de não se acreditar nos próprios olhos. Esqueceu o autor a sua lição? Nas teses 8.ª e 9.ª ensinava-se que o "primeiro domínio de valores" (*gotes hulde*) pertencia à teologia moral e os dois outros à filosofia moral. Agora se ensina que os três domínios de valores pertencem à *moralis philosophia*. O sistema de virtudes do cavaleiro parece con-

32. Encontro mencionados no mesmo volume: "o sistema moral profano, a *moralis philosophia*" (pág. 12); Hildeberto de Tours e "sua moral profana" (pág. 13 onde, em nota, há uma remissão a Schönbach e à fonte de Wernher por ele descoberta). Está na pág. 157 que todos os "sistemas de virtudes do cavaleiro tinham "o mesmo fundamento comum no *Honestum* da *Moralis philosophia*". Pág. 308, nota 1: "Da ética da Antiguidade a *Moralis philosophia* da Idade Média adotou a *nobilitas animi* (Hildeberto ...)", A *moraliteit* (no *Tristan* de Gotfrid) ensina o "conteúdo da *Moralis philosophia*; mas também servir a Deus: isso é matéria da teologia moral; finalmente, também a *suhl* cortesã" (pág. 311, nota 1). Depois, de maneira surpreendente, lê-se ainda sobre o mesmo *Tristan*: "O elemento religioso do poema é a religião da filosofia moral" (315/16). Afinal, na pág. 312, nota 2, torna-se a falar da "moral religiosa".

33. "Graça de Deus, honra e bens terrestres." (Trad. da Rev.)

sistir no abuso sistemático de uma terminologia adrede inventada para esse fim. Isso torna a aparecer no volume final de Ehrismann, lá mesmo onde trata de nosso Wernher de Elmendorf, a quem então faz a censura de “não ter compreendido inteiramente o sentido verdadeiro da obra escolástica³⁴ latina” (pág. 307). Em todo caso, ele não vira no livro o que Ehrismann julgou ter achado, o que pode explicar a censura.

Pelo que vejo, a teoria do sistema de virtudes do cavaleiro de Ehrismann, com os seus três domínios de valores, penetrou, ainda em vida do autor, na germanística, onde foi desenvolvida e esquematizada. Não tratarei do assunto, aqui. Mas, uma coisa é preciso dizer: a adoção dessa teoria, que se estende até às teses mais recentes, realizou-se sem a comprovação de seus fundamentos. E esses são frágeis.

Em 1890 Schönbach considerou o tratado *Moralis philosophia de honesto et utili* como obra de Hildeberto, mas não se descuidou de comunicar, no *AfdA* XVII (1891), que B. Hauréau, em suas *Notices et Extraits*, I, 1890, 100 e segs., demonstrara ser Guilherme de Conches “o verdadeiro autor deste centão, livro didático muito usado na Idade Média”, reimpreso cinco vezes até 1513.³⁵ Disso teve conhecimento Ehrismann, embora em sua *História da Literatura* atribua a obra ora a Hildeberto, ora a Guilherme. Mas ele e seus discípulos não levaram em conta que no intervalo a filologia latina medieval também fizera alguma coisa. O pesquisador sueco John Holmberg publicou em 1929 “*Das Moraliū Dogma Philosophorum des Guillaume de Conches, lateinisch, altfranzösisch und mittelniederfränkisch*”³⁶ (Leipzig, editor Otto Harrassowitz). Essa publicação, à qual voltaremos mais tarde, trouxe tanta novidade que a pesquisa do sistema de virtudes do cavaleiro não a podia deixar de lado. Pois, infelizmente, ignorou-a completamente. Pode-se desculpar a falta pelo fato de tratar-se de um texto latino medieval (e mais ainda, baixo francônio médio!) e que não se chamava mais *Moralis philosophia*? Ademais, o trabalho originara-se na Suécia. Talvez nem chegasse ao conhecimento oficial dos germanistas? Não é o caso, pois, no *Jahresbericht für germ. Philologie*, 51 (1931, 282) o livro foi assinalado por H. Välter como “obra altamente meritória”. Uma indicação desta sorte pode facilmente ser passada por alto. Mas a *Literaturblatt für germ. und rom. Philologie*, 51 (1930) 332 e segs. publicou também uma crítica de Otto Schumann, dessa vez muito minuciosa e

34. Escolástica! Aqui o despropósito atinge o auge: esse florilégio de autores antigos, no qual não aparecem nem a Igreja nem o cristianismo, deve ser compreendido pelo “humanismo do século XII”; nada tem a ver com a escolástica.

35. Terá Ehrismann examinado o trabalho de Hauréau? Duvido. Nele estavam indicados diferentes títulos manuscritos do florilégio latino — em primeiro lugar *Moraliū dogma philosophorum*, como é denominado oficialmente desde 1929. Em Hauréau encontra-se também a observação lançada ao acaso: *ce centon* (o “centão” de Schönbach) *de maximes morales qui, devenu livre scolaire, a tant de fois été copié... et qui devait être, ayant eu tant de succès, imprimé dès le 15^e me siècle*. Esse o magro fundamento da afirmação obstinadamente repetida por Ehrismann de que o *Moraliū dogma* foi usado como livro escolar; mas a asserção de Hauréau não passa de suposição sem provas.

36. “O *Moraliū Dogma Philosophorum* de Guilherme de Conches, em latim, francês antigo e baixo francônio médio.” (Trad. da Rev.)

substancial, que concluíra assim: "O texto digno de confiança e o aparato crítico, a abundância da indicação de fontes e demais acessórios... oferecem, enfim, um fundamento firme para estudos ulteriores tanto sobre o original latino como sobre a relação em que estão para com ele as versões em línguas vulgares, especialmente a de Wernher de Elmendorf". Até agora a germanística ainda não atendeu a essa sugestão (nem tão pouco H. Teske, em *Thomasin von Zerclacre*, 1933).

Mas Ehrismann e seus discípulos deixaram também, o que, entretanto, era óbvio, de se informar sobre a "teologia moral" e a "filosofia moral" do século XII — embora o terceiro volume, publicado em 1926, da *Geschichte der Ethik* de O. Dittrich oferecesse informações dignas de confiança e amplamente abonadas. Decerto o juízo de Dittrich sobre a *Moralis philosophia* de G. de Conches não se prestava a grandes conclusões, pois a classifica (pág. 82) de compilação, sem nenhuma originalidade, dos preceitos morais de Sêneca e de Cícero. Resulta ainda de sua exposição dos sistemas escolásticos que a escolástica primitiva (antes de 1200) nenhuma ideologia ou sistema produziu, que oferecesse ponto de apoio para os "três domínios de valores", visto como autores mais antigos — Alcuíno, Rabano Mauro, etc. — nada mais fornecem que tradição e excertos. Limitavam-se, diria eu, a copiar e compendiar mais ou menos judiciosamente, a soletrar meramente a Antiguidade. Algo de próprio, de novo, só ofereceram Anselmo, Abelardo, Hugo de S. Vitor. Mas ao primeiro importavam essencialmente a liberdade da vontade, a *rectitudo* do querer; ao segundo os pecados e a consciência (passagens principais, II, 694 e 710 da edição de Cousin); ao terceiro (que era um decidido anti-humanista) a interiorização mística. Pedro Lombardo, o mestre sentencioso, não trouxe, pelo menos na ética, nem sequer um pensamento de todo independente.³⁷ Só na alta escolástica (depois de 1250), portanto na época em que a cavalaria degenerara e caíra em desuso, se encontram minuciosas discussões éticas, ligadas ao "novo Aristóteles". Assim fala Dittrich.³⁸ E que nos diz a história da filosofia medieval? Überweg-Geyer (1928, pág. 237, em baixo) deixa de lado a *Moralis philosophia* como coisa secundária. Maurice de Wulf faz outro tanto, apenas de maneira mais explícita: *Le Moralium Dogma Philosophorum, attribué à G. de Conches par Hauréau, et qui pour d'autres est une oeuvre dont l'auteur reste incertain, est un des rares traités de morale du haut moyen âge. C'est un ensemble de préceptes sans originalité, emprunté surtout à Sénèque (De Beneficiis) et à Cicéron (De Officiis). A leur exemple, l'auteur s'attache à des questions de détail, telles que la distinction de l'utile et de l'honnête, la description détaillée des vertus: il n'y faut pas chercher l'économie de la morale scolastique, et notamment rien n'y est dit de la fin dernière et de la moralité.*³⁹

Escasso resultado, decerto, mas, por isso mesmo, salutar, pois prova que a filosofia e a teologia morais da Idade Média, hipostaseadas por

37. J. N. Espenberger, *Die Philosophie des Petrus Lombardus*, 1901, 1.

38. Cujas obra obteve importante complemento de A. Hauck (*Kirchengeschichte Deutschlands*, IV, 520).

39. *Histoire de la Philosophie Médiévale*, I, 6, 1934, 192.

Ehrismann, são fantasmagoria. A atual teoria católica das ciências conhece uma filosofia e uma teologia morais — “a exposição científica da moral cristã, segundo a doutrina e a prática da Igreja Católica”. Assim reza a definição no *Lexikon für Theologie und Kirche*, de Buchenberger, VII (1935) 319, onde ficamos também sabendo que só a escolástica “de Anselmo até Duns Escoto” desenvolveu uma “teologia da fé e da ação” (coluna 320). Ora, no que concerne ao espaço de tempo de Anselmo até Pedro Lombardo (mais ou menos de 1060 a 1160), já estamos orientados por Dittrich. Uma teologia moral como disciplina à parte só se desenvolveu mais tarde. “Todavia” — todavia! — assim diz o citado artigo de Hilgenreiner, no léxico de Buchenberger, “as grandes sumas teológicas (do século XIII!) trazem seções já inteiramente teológico-morais”. Mas a teologia moral só teve a sua época de florescimento nos séculos XVI e XVII. Assim, pois, no século XII e ainda nos tempos de Válder não havia “teologia moral”, nem “filosofia moral”. O maior absurdo, porém, é a idéia de que o sistema de virtudes do cavaleiro tenha tomado um “domínio de valores” de uma e dois da outra dessas ciências desconhecidas dos contemporâneos.

Ehrismann concluiu do título de uma única obra medieval, de autor desconhecido, que devia ter havido no século XII uma “filosofia moral” como disciplina à parte e até como matéria escolar (isto segundo Hauréau).

Mas, para bem analisar a filosofia moral suposta por Ehrismann, devemos examinar de perto o tratado que serviu de ponto de partida para essa construção.

Holmberg pôde basear a edição do texto latino em 50 manuscritos, 4 dos quais do século XII, 14 do XIII, 14 do XIV e 18 do XV. Essa distribuição sugere a conjectura de que o texto só se popularizou depois do século XIII. Os mais antigos manuscritos de redação francesa datam também do último terço do século XIII (Holmberg, pág. 31). Em relação a Migne (cujá impressão é baseada num texto muito mudado e ampliado), o texto está substancialmente emendado. Holmberg escolheu como título as palavras iniciais *Moralium dogma philosophorum*, já aparecido em muitos manuscritos. Outros títulos, que só ocorrem cada um num manuscrito, são: *Compendium morale*, *De moralitate*, *Moralis philosophia*, *Liber moralis philosophie*, *Liber philosophie de honesto et utili*, *Elegantiora verba moralium doctorum*, etc. Bastariam essas variantes do título e a predominância nos manuscritos do título de Holmberg para mostrar que, aqui, *moralis philosophia* não se deve compreender como denominação técnica, mas como vaga indicação do conteúdo. Na Idade Média a palavra *philosophia* tem a mais ampla significação (cp. o *Parzifal* de Wolfram, 643, 14). Compreende todo o saber, toda a cultura, inclusive a retórica e a poesia. Melhor se traduziria *moralis philosophia* por “sabedoria moral”.

Holmberg após à sua edição um índice, que permite ver, num relance de olhos, a estrutura e o conteúdo da obra. Demais, averiguou e contou as citações. Delas 165 procedem do *De Officiis* de Cícero e 16 de outras obras do mesmo autor; 92 de Sêneca; 12 de Salústio, 5 de

Boécio, 104 de Horácio, 40 de Juvenal, 18 de Terêncio, 23 de Lucano. Vê-se a popularidade do florilégio no fato de que foi repetidamente traduzido ou refundido em francês antigo, mas também em baixo francônio médio e em islandês. Grande parte dele passou também ao *Tresor* de Brunetto Latini. Como diz Holmberg, à página 14, o *Moralium Dogma* "consiste quase exclusivamente na reunião de *loci communes* clássicos, parte dos quais se repete na literatura moral eclética da Idade Média". O editor parisiense de 1511, Jodocus Chichtoveus, expressou bem o que se via no livro: *iste (liber) nequaquam aspernandus est, de quatuor officiorum fontibus, secundum Stoicorum partitionem quas virtutes cardinales appellant, abunde disserens et preclaras probatissimorum auctorum ... sententias ... colligens*.⁴⁰ A reunião de doutrina das virtudes e de trechos de clássicos tornava o livrinho atraente.

A edição de Holmberg suscitou uma dissertação de John R. Williams (*The Authorship of the Moraliū dogma Philosophorum no Speculum*, 6, 1931, 392-411), apresentando mais informações sobre a difusão e uso do livro, prova que o autor não pode ser identificado, e torna provável não ter sido destinado ao ensino, mas elaborado, a pedido, como compilação da doutrina moral de determinados autores antigos. Assim se explicariam o limitado círculo das fontes utilizadas, a estreita adesão à terminologia antiga e a completa ignorância da Igreja e do cristianismo. Williams adverte ainda que o livro encerra preceitos para moços e velhos, como para todas as classes sociais, livres ou não. Nada no seu plano — gostaria eu de acrescentar — o faz parecer adequado para "espelho de cavaleiros". Ouvimos, por exemplo, que a medicina e a arquitetura são profissões honestas; que o comércio varejista desonra, que o atacadista não é desprezível. Mas o melhor de tudo é a agricultura, sendo citado o *beatus ille* de Horácio (Holmberg, pág. 48). Ao servo se aconselha executar todas as ordens e não se queixar (pág. 59). E quanto à religião da filosofia moral, que Ehrismann tornou a encontrar no "elemento religioso do *Tristan* de Godofredo"? Ouçamos Otto Schumann: "Este caráter não-cristão, puramente clássico, é particularmente significativo em toda a obra. Expressa-se mais vigorosamente na seção sobre religião. Aqui — e também em outros lugares — nunca o compilador julgou necessário, quando nos seus modelos antigos se tratava de "deuses" — não somente nas citações de versos, onde uma alteração destruiria o verso — de substituí-los pelo "Deus" cristão". Vamos ver, afinal, os "três domínios de valores"! Aqui o nosso filósofo moral falha completamente. Prega-nos uma peça e declara — segundo Cícero — que o *honestum* é, ao mesmo tempo, um *utile* ou o *utile* (Holmberg, pág. 69). Assim aparece, na realidade, o "fundamento do sistema de virtudes do cavaleiro".

O reexame crítico da sistemática de Ehrismann levou-nos de uma dúvida a outra. Examinamos conscienciosamente todas as teses, mas,

40. "Livro este que de maneira alguma deve ser desprezado, pois disserta abundantemente das quatro fontes dos deveres, que, segundo as divisões dos estóicos, se chamam virtudes cardeais, e junta famosas sentenças de ótimos autores." (Trad. da Rev.)

afinal, nos encontramos cada vez mais profundamente confusos, iludidos e mistificados. Que nos pede Ehrismann? Devemos crer que os nossos poetas do tempo das Hohenstaufen estudaram o *Moralium dogma*, composto na França, por volta de 1150? Que eles freqüentaram escolas, em que a *moralis philosophia* era matéria escolar obrigatória? Compulsaram Ehrismann e seus discípulos a história da instrução medieval, exposta em obras dignas de confiança? Ou aqueles poetas terão lido *privatim* Wernher de Elmendorf? Mas este não compreendera a essência da coisa — a ponto de motejar do amor (*Minne*), que, entretanto, é um dos fundamentos do sistema de virtudes? Logo que levantamos essas questões diretas e indiscretas, falham as teses de Ehrismann, falham as autoridades. O nosso cepticismo torna-se cada vez maior. Surge a terrível suspeita: talvez jamais tivéssemos ouvido falar no sistema de virtudes do cavaleiro, se, por ventura, o capelão Wernher não tivesse coligido um florilégio humanístico. Poderia isso passar-se com uma ciência, que lançasse o olhar sobre toda a Idade Média e tivesse conservado o sentido crítico?

A darmos crédito a Ehrismann, forneceria uma prova uma passagem de conhecido *Reichstonspruch* de Válder. Nela aparece a tríada *êre, varnde guot, gotes hulde*. Logo, os decantados “três domínios de valores”! Nessa tríada, a germanística antiga (que, em todo caso, chega até Wilmans-Michels, 1924) naturalmente nada achou de especial, não a remontou à teologia ou filosofia morais, porém mostrou, com passagens paralelas, que se trata de lugares-comuns da literatura cortesã.⁴¹ Parece-me, todavia, que nisso se descurou uma coisa: a predileção de Válder pelos “apogemas numerais” (acima, pág. 550), isto é, pela enumeração de 2, 3, 4 ou mais coisas que, de maneira significativa, formam um conjunto. Essas enumerações pertencem ao estilo gnômico de todos os tempos e de todos os povos, são produtos espontâneos, primitivos, da sabedoria e reflexão popular, mas, ao mesmo tempo, recomendam-se a toda forma de intelectualidade viva, quer na Hélade dos sofistas, quer na Europa setentrional escolástica da Idade Média. São formas primitivas de reter e de ensinar. As 150 páginas impressas da edição das poesias de Válder von der Vogelweide por Lachmann, renovada por C. von Kraus, oferecem essa forma tradicional, a cada passo, de modo que admira disso não se ocupem os comentadores.

Válder gosta de reunir pares e de denominá-los díadas:

47, 36 *Zwô fuoge hân ich doch, swie ungefüege ich si:
der hân ich mich von kinde her vereinet.
ich bin den frôn bescheidenlicher fröide bi,
und lache ungerne sô man bi mir weinet.*⁴²

41. Wilmanns, II, 72.

42. Nas obras principais sobre Válder von der Vogelweide não encontrei caracterização sintética ou análise desse recurso artístico. Só em Wilmanns achamos muitos dados a respeito, ao lado de fatos semelhantes, sob o infeliz verbete de “Paralelismo”.

43. 47, 36 “Tenho dois jeitos, por mais desajeitado que eu seja,
Os quais adquiri desde criança:
Eu gosto de ser alegre com os alegres
E não gosto de rir quando choram perto de mim.”
(Trad. de Hansen Guttorm.)

Wilmanns, (II, 4, 205) explica assim o trecho: "Por pouco que eu entenda da boa maneira de viver, duas virtudes da sociabilidade me são próprias, desde menino". Aqui também são empregados conceitos aos pares. Frequentemente o par de conceitos forma um contraste:

- 63, 36 *genâde und ungenâde, dise zwêne namen
hât min frowe beide. die sint ungelich:
der ein ist arm, der ander rich.*⁴⁴

Assim também no trecho seguinte:

- 93, 29 *Min frowe ist zwir beslozen,
der ich liebe trage,
dort verklûset, hie verhêret dâ ich bin.
des einen hât verdrozen
mich nu manege tage:
sô gît mir daz ander senelichen sin.
solt ich pflegen der zweier slûzzel huote,
dort ir libes, hie ir tugent,
disiu wirtschafft næme mich âz sendem muote,
und nœm iemer von ir schœne niuwe jugent.*⁴⁵

Uma gradação do recurso consiste na ligação de dois pares:

- 63, 24 *friundinne ist ein sîezez wort:
doch sô tiuret frowe unz an daz ort.
Frowe, ich wil mit hôhen liuten schallen,
werdent diu zwei wort mit willen mir:
sô lâz ouch dir zwei von mir gevallen,
daz ein keiser kûme gæbe dir.
friunt und geselle diu sint din:
sô si friundin unde frowe mîn.*⁴⁶

-
44. "63, 36 Clemência — estes são os nomes
Que a minha dama tem; os dois são desiguais:
Um é pobre, o outro rico."
(Trad. de H. G.)
45. "93, 29 Minha dama é duplamente guardada,
Aquele a quem amo:
Por um lado pelos guardas, por outro pela própria índole severa.
Se aquilo me aborreceu
Já há muitos dias,
Isto me causa tristeza e saudade.
Se eu devesse zelar pelas duas chaves,
A sua pessoa e a sua virtude,
Um tal encargo me tiraria da tristeza,
E sua beleza me daria sempre nova juventude."
(Trad. de H. G.)
46. "63, 24 Amiga é uma doce palavra,
Mas mulher nos prestigia sempre de novo.
Eu vou cantar bem alto o meu júbilo
Se as duas palavras me forem concedidas;
Aceite então também duas de mim,
Que talvez nem um imperador lhe poderia dar:
Amigo e fiel servidor sejam seus:
Seja pois minha amiga e mulher!"
(Trad. de H. G.)

Ou

- 13, 5 *Owê waz êren sich ellendet tiuschen landen!
witze unde manheit, dar zuo silber und das golt,
swer diu beidiu hât, belibet der mit schanden,
wê wie den vergât des himeleschen keisers solt!
Dem sint die engel noch die frowen holt.
armman zuo der werlte und wider got,
wie der fürhten mac ir beider spot!"*

Ainda na mesma poesia, um terceiro par:

- 13, 19 *Owê wir müezen liute, wie sin wir versessen
zwischen (zwein) fröiden nider an die jâmerlichen stat!"*

O mesmo processo encontra-se nestes versos:

- 22, 18 *Swer houbetsûnde unt schande tuot
mit siner wizzende umbe guot,
sol man den für einen wisen nennen!
Swer guot von disen beiden hât,
swerz an im weiz unt sichs verstât,
der sol in zeinem tôren baz erkennen ...*
22, 31 *er gouch, swer für diu zwei (gotes hulde unt êre) ein anders kiese!
der ist an rechten wizen blint."*

O duplo emparelhamento é sublinhado por *ouch zwô*, no trecho seguinte:

- 59, 14 *zwô tugende hân ich, der si wilent nâmen war,
scham unde triuwe:
die schadent nû beide sêre, schaden nû alsô dar!
ich bin niht niuwe:
dem ich dâ gan, dem gan ich gar."*

-
47. Não são unânimes os comentadores sobre se o terceiro par é idêntico ao segundo, ou a 1 e 2, ou se apresenta algo de novo.
- "13, 5 Ai, como está mal a honra na terra alemã!
Espírito e hombridade, junto com prata e ouro,
Quem possuir estes dois fica com vergonha.
Ai, como ele perde a recompensa do imperador dos céus!
Nem aos anjos nem às mulheres ele agrada.
Pobre na terra, e contra Deus,
Como ele não deve temer o escárnio de ambos!"
(Trad. de H. G.)
48. "13, 19 Ai de nós, povo ocioso, como estamos mal acomodados
Entre duas alegrias, aqui neste lugar triste!"
(Trad. de H. G.)
49. "22, 18 Quem conscientemente comete horrível pecado
E perfídia para obter riquezas
Poderá ser chamado sábio?
Deve ser considerado um tolo aquele
De quem se sabe e se ouviu dizer
Que deve seus bens a estes dois...
- 22, 31 O patife que, em vez dos dois (graça de Deus e honra), escolhesse um terceiro,
Seria cego de bom senso!"
(Trad. de H. G.)
50. "59, 14 Tenho duas virtudes que sempre encontraram agrado:
Pudor e fidelidade.
Agora estas duas me prejudicam. Mas, que prejudiquem!
Eu não me arrependo:
A quem desejo bem, desejo-o de verdade".
(Trad. de H. G.)

- 59, 28 *Ich hân iu gar gesaget daz ir missestât:
zwei wandel hân ich iu genennet.
nu sult ir ouch vernemen waz si tugende hât
(der sint ouch zwô), daz irs erkennet.
ich seit iu gernetûsent: irn ist niht mê dâ.
wan schône und êre.
die hât sie beide vollecliche, hât si? jâ.
waz wil si mêre?
hiest wol gelobt: lobt anderswâ.⁵¹*

As mais apreciadas são, naturalmente, as séries de três, fato que tem a sua razão de ser na antiquíssima idéia, ainda hoje encontradíssima, de que três é um número distinto. São estimadas especialmente as séries de bens em número de três, como, por exemplo, "vinho, mulher e canto". Já na Antiguidade são muito apreciados os "ternários de bens", como lhes chama Carl Weyman (*Beiträge zur Geschichte der chrith.-lat. Poesie*, 1926), assim como no Antigo Testamento e na poesia em latim medieval. Välter não precisava aprender de ninguém essa seriação gnômica.

Eis o germe de uma tríada não concluída:

76, 4 *der wintersorge hân ich dri:⁵²*

Exemplo de tríada:

- 84, 1 *Dri sorge habe ich mir genomen:
möht ich der einer zende komen,
sô wære wol getân ze minen dingen.
icdoch swaz mir dâ von geschicht,
in scheid ir von cin ander niht:
mir mag an allen drin noch wol gelingen.
gotes hulde und minner frowen minne,
dar umbe sorge ich, wie ich die gewinne:
daz dritte hât sich mîn crwert unrehte manegen tac
daz ist der wünneclîche hof ze Wiene.⁵³*

51. "59, 28 Eu vos disse o que fica mal nela,
Dois defeitos vos indiquei.
Agora deveis ouvir também das suas virtudes,
(também tem duas) para que as conheçais:
Eu gostaria de citar mil, mas não há mais
Que beleza e honra.
Estas ela as possui plenamente. Possui mesmo? Sim!
Que quer ela mais?
Ela foi louvada; vamos louvar outras!"
(Trad. de H. G.)
52. "76, 4 Tenho três preocupações hibernais."
(Trad. de H. G.)
53. "84, 1 Tenho três preocupações.
Se eu resolvesse uma delas,
Minhas coisas estariam indo muito bem.
Mas aconteça o que acontecer,
Eu não separo uma das outras.
Ainda posso chegar a bom termo com todas as três!
A graça de Deus e o amor de minha dama,
Como alcançar estes é o meu cuidado.
A terceira, injustamente, tratou muitas vezes de se livrar de mim:
Esta é a corte de Viena, cheia de encantos."
(Trad. de H. G.)

Aqui parecem estar enumeradas coisas disparatadas. Como podem ser dispostos numa linha a graça de Deus e a corte de Viena? Ou estará a tríada decrescendo de maneira gradativa? C. v. Kraus sentiu essa dificuldade, pois escreve: “Quando Válder diz estar preocupado em saber como ganhar a graça de Deus, o amor de sua amada e a corte de Viena, pensa consegui-lo, naturalmente, com todo o seu canto, logo, com a sua poesia religiosa (*gotes hulde*), as canções de amor (*miner frowen minne*), e com as sentenças sobre Leopoldo; com o último queria ganhar a corte de Viena” (pág. 328).

A seguir, uma passagem, que muito trabalho deu aos comentadores:

84, 22 *Ich traf dâ her vil rehte drier slahte sanc,
den hâhen und den nidern und den mittelswanc.
daz mir die rederichen tegesliches sagten danc.
wie kônd ich der drier einen nû ze danke singen?*“

Eis outro ternário de bens, que nada tem a ver com os “três domínios de valores”:

102, 25 *ez hât der tumbe richs nu ir drier stuol, ir drier gruoz.
(scil. von wis heit âdel und alter)
owê das man dem einen an ir drier stat nû nigen muos!
des hinket reht und trûret zuht und siechet schame.
dis ist min klage: noch klagte ich gerne mê.”*

Três virtudes do homem, compostas de 2 + 1 (cf. Wilmanns, I,² 360):

35, 27 *An wibe lobe stêt wol daz man si heise schône:
manne stêt ez übel, ez ist ze weich und ofte hæne.
küene und milte, und daz er dâ zuo stæte si,
so ist er vil gar gelobt: den zwein stêt wol daz dritte bi.”*

Três possibilidades de pecar:

-
54. “84, 22 Até agora acertei bastante bem três maneiras de cantar:
A elevada, e a baixa, e a do meio,
Assim que os entendidos de cada me agradeceram.
Como poderei cantar hoje a contento um dos três?”
(Trad. de H. G.)
55. “102, 25 O tolo rico tem agora a sede e as homenagens devidas aos três.
(a saber: sabedoria, nobreza e idade)
Ai de nós que agora devemos inclinar-nos ante um em vez de três!
Por isso a justiça manca, a decência está enlutada e o pudor esmorece.
Disso eu me queixo; gostaria de queixar-me mais ainda!”
(Trad. de H. G.)
56. “35, 27 Louvando a mulher, fica bem falar em beleza;
No homem fica feio, por ser mole demais e muitas vezes parecer zombaria.
Sendo corajoso e generoso, e se ainda for constante,
Aí ele já está louvado quanto chega: O terceiro fica bem ao lado dos dois.”
(Trad. de H. G.)

- 87, 33 *Hüetent wol der drier
leider alze frier.
zungen ougen ören sint
dicke schalchaft, zêren blind.^m*

Aqui é interessante ligar-se a tríada à prática da confissão e do sermão (Wilmanns, II, 4, 320).⁵⁸

Válter utiliza também para um motejo a fórmula, que gosta de empregar, de $2 + 1 = 3$. O ternário torna-se simples adição:

- 95, 11 *nû hât si mir bescheiden
waz der troum bediute.
daz merket, lieben liute.
zwên und einer daz sint dri:
dannoeh scit si mir dâ bi
daz mîn dûme ein vinger si.^m*

Assim como a tríada pode rebaixar-se a uma adição, pode elevar-se à Trindade, na maneira enigmática em que Válter nem sempre é feliz:

- 19, 8 *dâ gienc eins keisers bruoder und eins keisers kint
in einer wât, swie doch die namen drige sint.^m*

Vem ao caso também o célebre:

- 8, 11 *deheinen rât kond ich gegeben,
wie man driu dinc erwurbe,
der keines niht verdurbe.
diu zwci sint êre und varnde guot.
das dicke ein ander schaden tuot:
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde.
diu wolte ich gern in cinen schrin.^m*

57. "87, 33 Guardai bem os três,
Infelizmente livres demais
Línguas, olhos, ouvidos são
Bem desenfreados, cegos para a honra."
(Trad. de H. G.)

58. É uso de todos os tempos dividir a matéria do sermão em três ou mais partes principais. Schwietering caracteriza o poeta sentencioso Válter como "pregador de leigos" (*Die deutsche Dichtung des Mittelalters*, 247). Terá ele adotado o esquematismo numérico do sermão religioso?

59. "95, 11 Agora ela me explicou
O que o sonho significava.
Saiba-o, boa gente:
Dois mais um são três.
Além disso, ela me disse ainda
Que meu polegar é um dedo."
(Trad. de H. G.)

60. "19, 8 Lá iam irmão de imperador e filho de imperador
Em uma veste só, embora os nomes sejam três."
(Trad. de H. G.)

61. "8, 11 Não cheguei a nenhuma conclusão
De como se adquirem três coisas
Sem estragar nenhuma delas.
As duas são honra e bens terrenos,
Que muitas vezes se prejudicam mutuamente.

(Aqui de novo se exclua a idéia dos “domínios de valores”, como em 93, 29 *Min frowe ist zwir beslozenen*; estão no mesmo caso os *arken* em 26. 8).

Digno de nota é que à tríada positiva se associe uma díada adversa — decerto consciente criação artística:

8, 19 *jâ leider desn mac niht gesin,
daz guot und werltlich êre
und gotes hulde mêre
zesamene in ein herze komen.
stîg und wege sint in benomen:
untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze:
frîde unde reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht. diu zwei enwerden ê gesunt.**

As tríadas também podem ser duplicadas⁶³ como as díadas: o que produz efeito mais rico e enérgico. Por exemplo:

83, 30 *der guoten ræte der sint dri:
drî ander bræse stênt dâ bi.
zer linggen hant. lât iu diu sehse nennen.
frum unde gotes hulde und werltlich êre,
daz sint die guoten: wol im der si lère!
den môht ein keiser nemen gerne an sinen hôhsten rât.
die andern heizent schade sünde und schande.**

Entretanto, muito mais se pode empreender com séries de números. Pode-se fazer a díada passar a uma tríada (fórmula $2 + 1 = 3$), bem como a tríada a uma tétrada. Como em:

A terceira é a graça de Deus
Que vale mais que as outras duas.
Estas três eu gostaria de ter dentro de uma só arca.”
(Trad. de H. G.)

62. “8, 19 Mas infelizmente não pode ser
Que riqueza e honra
E a graça de Deus
Se reúnam no mesmo coração.
Caminhos e atalhos lhes são vedados.
Perfídia instala a sua corte,
Violência está solta pelas ruas,
Paz e Justiça estão mortalmente feridas:
Antes que as duas saírem, as três não têm o caminho livre.”
(Trad. de H. G.)

63. Cf. um exemplo latino (NA, 27, 199 e seg., nº 4): *Sunt tria gaudia: pax, sapientia, copia rerum / Sunt tria tedia: lis et invidia, ars mulierum*. “Há três alegrias: a paz, a sabedoria, a abundância de bens; há três aborrecimentos: a briga, a fome, a manha das mulheres.” (Trad. da Rev.)

64. “83, 30 Existem três conselhos bons,
Havendo também três ruínas,
Do lado esquerdo. Deixai que vos enumere os seis:
Devoção, graça de Deus e honra;
Estes são os bons; feliz aquele que os pratica!
De boa vontade um imperador o tomara para seu alto conselho.
Os outros se chamam maldade, pecado e vergonha.”
(Trad. de H. G.)

- 85, 20 *min junger hêrre ist milt erkant, man seit mir er
si stæte,
dar zuo wol gezogen: daz sint gelobter tugende dri:
ob er die vierden tugent willeclichen tæte,
sô gienge er ebne ...*⁶⁵

ou como em:

- 98, 26 *Vil maneger frâget
mich der lieben, wer si si,
der ich diene und allez her gedienet hân.
sô des betrâget
mich, sô spriche ich "ir sint dri,
den ich diene: sô hab ich zer vierden wân".*⁶⁶

Segundo o mesmo esquema, pode um 6 querer tornar-se um 7:

- 80, 3 *Sich wolte ein ses gesibent hân
uf einen hôhvertigen wân:*⁶⁷

Exemplo, de *hybris* (como, talvez, o precedente).⁶⁸

Acabamos de citar vinte "apogemas numéricos". Encontram-se ainda mais em Válder. Só escolhi os que me pareceram os mais característicos, e tentei ordená-los sistematicamente. Eles provam: 1) como estava firmemente enraizado o pensamento em séries numéricas em a natureza intelectual de Válder; 2) como sabia aproveitá-las e variá-las artisticamente; 3) como os textos citados se esclarecem mutuamente; 4) que o esquema numérico, em suas diferentes formas, para Válder e sua compreensão, é pelo menos tão importante quanto o conteúdo das séries de bens e de males enumerados. Dou especial importância a este ponto. Comparando-se os ternários de bens de Válder, verifica-se que cada um deles encerra outra tríada de virtudes do cavaleiro ou ideais de vida (da corte de Viena). Os tão explicados versos 8, 14 e seguintes encerram apenas uma dessas tríadas. Parece-me, pois, inadmissível caracterizá-los como fundamento do sistema de virtudes de Válder. Esse costume só se

-
65. "85, 20 Meu jovem senhor passa por generoso, me dizem que é constante, E ainda bem educado; estas são três virtudes bem louváveis. Se ele ainda quisesse observar a quarta virtude, Aí seguiria pelo caminho reto..."
(Trad. de H. G.)
66. "98, 26 Muitos me perguntam
Pela minha amada, quem ela é,
A quem eu sirvo e sempre servi.
A quem assim me importuna
Eu respondo: "São três
A quem eu sirvo: assim tenho esperanças para um quarto."
(Trad. de H. G.)
67. "80, 3 Um seis quis ser um sete,
Por mania de altivez".
(Trad. de H. G.)
68. "Orgulho". Wilmanns nada observa a respeito; v. Kraus, pág. 366, pensa em "uma burla dos ouvintes, semelhante ao *drin wintersorgen*, ("Três preocupações hibernais". Trad. da Rev.) (76, 4.)

desenvolveu, porque se acreditava no fantasma — criado, como por encanto, por Ehrismann — da filosofia moral, com os seus “três domínios de valores”. Era agradável encontrá-los numa das principais sentenças de Válder. Mas, demonstrado que o sistema de Ehrismann é um denso tecido de erros, que desenredamos laboriosamente, é permitida a opinião de que não se deve considerar mais aquela passagem como miniatura do sistema de virtudes de Válder, como, por assim dizer, o seu “pequeno catecismo”.

O chamado sistema de virtudes do cavaleiro não foi propriamente um sistema. Encerra categorias éticas e estéticas de natureza mundana, que em parte se formaram muito antes da cavalaria: como a fidelidade do vassalo, a “alegria” e outras criações do amor cortesão, existentes, no sul da França, antes de 1100. A isso se associa o louvor da *liberalitas* (*milte*), que encontramos em inúmeras poesias latinas, já antes de 1150, bem como nos “espelhos de príncipes” da Idade Média primitiva, nos romances de Alexandre em latim, etc. É uma virtude de soberano, muito antiga, e que, por motivos econômicos muito evidentes, sempre permanece atual. Talvez se tenha fundido com a virtude afim da *clementia*. Naturalmente entram ensinamentos da Igreja nesses elementos. Que Válder fale várias vezes de *gotes hulde* é tão pouco de admirar como quando fala duas vezes da Trindade. Não me parece vantagem alguma reduzir a um pobre esquema todo o círculo dessas virtudes e ideais de vida e derivá-lo de um florilégio latino. O que constitui o encanto peculiar do *ethos* do cavaleiro é, precisamente, a flutuação entre ideais afins e ideais opostos. Na possibilidade de flutuarem livremente uns dentro dos outros; na liberdade de se moverem dentro de um rico e variado mundo de bens, havia também, decerto, um estímulo para os poetas cortesãos.

Só a cooperação de diferentes ciências da Idade Média pode resolver se é solúvel o problema cultural histórico do *ethos* cavaleiresco. O filólogo medievalista deve interrogar a ciência da história medieval sobre o que ela pode comunicar, em relação aos ideais de classe daquela época e a suas modalidades políticas, militares, e econômicas concretas.

Encontramos importantes explicações a respeito, no livro de Carl Erdmann, publicado em 1935, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens*⁶⁰ (resenhado por mim no *Archiv* de Herrig, 169, 1936, 48 e segs.), em que o autor explica, mais ou menos, o seguinte: A Igreja antiga opunha-se à guerra e à profissão guerreira. Abria-se aí uma contradição entre a atitude germânica e a moral cristã. Só o século IX oferece testemunhos isolados da tentativa de um compromisso entre a *militia Dei* e a *militia saecularis*. O monaquismo cluniacense trouxe, depois, uma mudança decisiva. Sobretudo na Normandia, exerceu ele forte influência sobre os cavaleiros nobres. A reforma da Igreja, no século XI, além do monaquismo e da igreja papal, atingiu também a cavalaria leiga. Nesse domínio, desde a primeira metade do século XI, a direção cabe à França, “que imprime desenvolvimento decisivo aos pensamentos da defesa da Igreja, do simbolismo eclesiástico da vida guerreira e da im-

60. “O Nascimento da Idéia das Cruzadas”. (T. da R.)

portante união com o culto sagrado" (pág. 84). Todavia, não se forma plenamente, antes do meado do século XI, a idéia da cavalaria cristã e da correspondente ética da guerra santa. Desde Leão XI (1049-54), o papado reformista adota o novo ideal. Com a aliança entre os normandos e a Igreja, reforça-se consideravelmente a idéia. Pela primeira vez, os combates dos normandos a serviço do papa têm o caráter de cruzada. O mesmo fenômeno se dá, ao mesmo tempo, na campanha dos normandos contra a Inglaterra (1066) e, de maneira ainda mais pronunciada, na cruzada da Espanha, em 1064, que levou à passageira conquista de Barbastro. Dos livros publicados sobre a matéria é particularmente importante o de Bonizo de Sutri, até agora não apreciado, *De Vita Christiana* (escrito entre 1090 e 1095), com um código de orações para os cavaleiros cristãos, onde se juntam ética cristã antiga, militarismo romano antigo e idéia de vassalagem germânica. Erdmann leva a exposição até à primeira cruzada. O seu *ethos* do cavaleiro espelha-se nas mais antigas epopéias francesas. Mas esses cavaleiros de cerca de 1100 pouco têm a ver quer com o amor, quer com a cultura cortesã. Os três fenômenos são essencial e radicalmente diferentes. Por volta de 1100, temos, no norte da França, uma instituição da cavalaria, nascida da vassalagem germânica, vinculada eticamente pela Igreja, sem amor e sem influência cortesã; e, no sul da França, os primeiros testemunhos do trovadorismo e de uma cultura cortesã, não de cavaleiro.⁷⁰ João de Salisbury ainda traz em seu *Policraticus* (composto em 1159) uma severa crítica dos *curiales* e, ao mesmo tempo, um "espelho cristão do cavaleiro".⁷¹ A sátira latina do "cortesão"⁷² do século XII merece estudo especial. Deve-se, finalmente, recordar que o Islão também teve um ideal de cavaleiro, que mostra "surpreendentes analogias" com o do Ocidente cristão.⁷³ Mas o Islão também criou uma teoria do amor.⁷⁴ A cultura hispano-árabe, seus ideais de vida e formas de poesia influíram até na França meridional.⁷⁵ Estas indicações talvez bastem para mostrar que precisamos de uma nova ciência da Idade Média, com mais amplos fundamentos.

70. A Noruega ocupa uma situação especial. Ali se conservou a vassalagem germânica antiga sem cavalaria militar e, por isso, sem a instituição da cavalaria — e no século XIII o país foi favorecido pelo rei Hakon Hakonarson com a cultura cortesã. Temos o resultado dessa tentativa na chamada *Hirdskra*, união do direito de vassalagem e código do decoro cortesão (*Das norw. Gefolgschaftsrecht*, tradução de Rudolf Meissner, 1938 = *Germanenrechte*, vol. 5).

71. Cf. W. Berger, *Die Fürstenspiegel des hohen und späteren Mittelalters*, 1938, 141.

72. Depois do *Policraticus*, devem ser citados, entre outros: Nigelo Wireker, com o seu *Tractatus contra Curiales et Officiales Clericos*; Válder Map, *De Nugis Curialium*; Giraldo Cambrense, *De Principis Instructione*.

73. Recomendo, para primeira orientação, o artigo de Franz Taeschner, em *Forschungen und Fortschritte*, 1943, 28 e seg. — Cf. também Georg Jakob, *Der Einfluss des Morgenlandes auf das Abendland*, 1924; W. B. Ghali, *La tradition chevaleresque des Arabes*, Paris, 1919; S. Singer, *Germanisch-romanisches MA.*, 1935, 151 e segs.

74. Uma obra principal é a *Coleira da Pomba*, de Ibn-Hazm Al-Andalusi († 1064), traduzido por Max Weisweiler (Leiden, 1941).

75. Remeto a Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea* (Madrid, 1941).

O MACACO COMO METÁFORA

Nos séculos XII e XIII é freqüente o uso metafórico de *simia*.¹
Exemplos:

1) João de Salisbury: *mathematicus ab antiquis dictus est simia naturalium philosophorum*.²

2) José Iscano:

... fallenda senectus,
Non fingenda fuit: o si ad certamina formae
Illa potens Beroe staret socianda Dionae,
Incuteret celebrem simulatrix simia risum?³

3) Alano: *quid mundanae potestates, nisi potestatum histriones? Quid saeculares dignitates, nisi dignitatum larvae et simiae?*⁴

4) Idem: *famae simulatio falsa simia laudis*.⁵

5) João de Hanville: *simia morum hypocrisis*.⁶

6) Idem: *Sidonis acus, naturae simia*.⁷

7) Idem: *simius humanae naturae simia*.⁸

8) Pierre de Blois denomina a cerveja *simia vini*.⁹

9) Galfrid de Vinsauf: *simia doctorum*.¹⁰

10) Anônimo:

1. Em sua *Literarästhetik des europäischen Mittelalters* (1937), H. H. Glunz aproveitou o conceito *ars simia veri* como apoio para as suas errôneas construções. Parecia conveniente uma retificação filológica. Publiquei uma discussão crítica do livro em apreço, na *ZBPh*, 58, 1938, 1-50.

2. "Os antigos chamaram o matemático de macaco dos filósofos naturais." (Trad. da Revisão) (*Metalogicon*, Webb, 130, 11.)

3. "Era preciso enganar a velhice, não fingi-la: se ao certame de beleza aquela poderosa Beroe comparecesse, para ser adida a Diona, o macaco simulador teria suscitado a famosa risada?" (Trad. da Rev.) Que (*De Bello Troiano*, II, 546.)

4. "Que são os poderosos mundanos senão histriões do poder? Os dignitários seculares, senão máscaras e macacos das dignidades?" (Trad. da Rev.) (*Sententiae*, PL, 210, 249 D.)

5. "A simulação da fama é um falso macaco da glória." (Trad. da Rev.) (*SP*, II, 494.)

6. "A hipocrisia, macaco dos costumes." (Trad. da Rev.) (*Ibid.* I, 295.)

7. "Aguilha de Sidon, macaco da natureza." (Trad. da Rev.) (*Ibid.* 332.)

8. "O macaco, macaco da natureza humana." (Trad. da Rev.) (*Ibid.* 308.)

9. "Macaco do vinho." (Trad. da Rev.) (*PL*, 307, 1155, D.)

10. "Macaco dos doutos." (Trad. da Rev.) (*Faral*, 210, 46.)

*Garrulitas capitis, verbosae simia linguae.*¹¹

11) Eberardo o Alemão:

*Florent hypocritae, sapientum simia...*¹²

12) Idem: *simia doctoris*.¹³

13) Jean de Meung diz sobre a arte:

*Si garde coment Nature oeuvre,
Car mout voudrait faire autel oeuvre,
E la contrefait come singes.*¹⁴

14) Dante, sobre os sardos: *grammaticam tanquam simie homines imitantes*.¹⁵

15) Idem:

*Com'io fui di natura buona scimia.*¹⁶

Simia é, pois, por volta de 1200, uma palavra em moda, na poesia latina escolar. Parece ter sido introduzida por Alano, que, no século XIII, foi modelo também “para a poesia européia em língua nacional.”¹⁷ Podem ser denominadas *simia* pessoas, idéias abstratas e também artefactos com falsas aparências. O macaco real (*simius*) torna-se *simia*,¹⁸ quando imita o homem (exemplo nº 7) — do que já ofereceu exemplo Plínio o Antigo (*H. N.* 8, 54, 80), ao afirmar que o macaco gosta de divertir-se com o jogo de damas. Podia, pois, também chamar-se *simia* a um imitador sem inteligência. Todavia, na Antiguidade, esse emprego da palavra é muito raro.¹⁹ De acôrdo com os dicionários (aos quais, segundo me comunicou amavelmente a redação do *Thesaurus*, este nada tem a acrescentar) só há três exemplos: 1) em Plínio o Moço, *stoicorum simia*,²⁰ 2) em Júlio Capitolino: *Titianus orator dictus est simia temporis sui, quia cuncta imitatus esset*,²¹ 3) em Sidônio: *oratorum simia*.²²

Ora, no século XII, Sidônio voltou a ser modelo de estilo. Empregava muito a metáfora do macaco.

11. “A tagarelice da cabeça, macaco da língua verbosa.” (Trad. da Rev.) (*Ibid.*, 334, 125.)

12. “Florescem os hipócritas, macacos dos sábios.” (Trad. da Rev.) (*Ibid.*, 341, 111.)

13. “O macaco do doutor.” (Trad. da Rev.) (*Ibid.*, 370, 984.)

14. “Olha como a Natureza trabalha, pois muitos gostariam de fazer obra igual, e a arremedam como macacos.” (Trad. da Rev.)

15. “Imitam a gramática, como os macacos aos homens.” (Trad. da Rev.) (*V. E.* I, 11, 7.)

16. “Como fui bom macaco da Natureza.” (Trad. da Rev.)

17. K. Burdach, *Berl. SB*, 1933, 612.

18. Cp. Merchie, *Musée Belge*, 25, 1921, 148.

19. Claudiano, em *Eutropium*, I, 302 e seg. dá *simius* em comparação.

20. “Macacos dos estoicos.” (Trad. da Rev.) (Ep. 1, 5, 2.)

21. “O orador Ticiano foi chamado o macaco de seu tempo, por ter imitado tudo.” (Trad. da Rev.) (*Script. Hist. Aug. Maximianus junior* 33, 5, 3.)

22. “Macaco dos oradores.” (Trad. da Rev.) (Ep. I, 1, com referência ao exemplo 2.)

Como mestres de retórica, Sidônio e Horácio igualavam-se em autoridade, no século XII. Quando Sidônio ensinava: *natura comparatum est ut in omnibus artibus hoc sit scientiae pretiosior pompa quo rarior*²³ pronunciava um princípio considerado como orientação artística da Antiguidade, e que fortalecia, nos poetas modernos, o orgulho pela sua capacidade, arduamente conquistada, de se exprimirem em latim literário. Também, quando Sidônio compreendia Horácio erradamente, e principalmente aí, valia como autoridade. Assim é que Sidônio celebra Estácio (a quem chama *Papinius noster*), porque ele *ut lyricus Flaccus in artis poeticae volumine praecipit, multis isdemque purpureis locorum communium pannis semel inchoatas materias decenter extendit*.²⁴ A conhecida advertência de Horácio de não coser remendos purpurinos (*purple patches*, como ainda hoje dizem os ingleses) não fora, pois, compreendida por Sidônio, que a interpretou às avessas. O erro é repetido por Sigiberto de Gembloux, admirador de Sidônio:

*Scis quoque materiam quod viribus equiparandam
Edicit Flaccus, ne grave vincat onus.
Idem purpuream iubet intextere tramam
Ut placeat melius si varietur opus.*²⁵

Em consequência, Sigiberto faz em sua *Passio SS. Thebeorum* numerosas digressões e disse se ufana (cf. por exemplo, I, 664), julgando que está a satisfazer uma exigência de Horácio.

A metáfora passou também à história da arte da Renascença italiana. Filippo Villani chama Estêvão, o discípulo de Giotto, *simia naturae*, evidentemente em associação com o nosso exemplo nº 15 (ver Júlio v. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten no Kunstgesch. Jb. der K. K. Zentralkommission*, IV, 1910, 132). Em seus diálogos (1564), Gilio chama a própria arte *scimia della natura* (ib. 133), como já o fizera Jean de Meung (nosso exemplo nº 13). Shakespeare aplica o *topos* a Giulio Romano (*The Winters Tale*, V, 2, 108).

Boileau a si próprio se denomina:

écolier ou plutôt singe de Bourdaloue,

o que nos lembra ainda o *oratorum simia*. Este emprego passou, depois, ao dicionário da Academia Francesa: *cet écrivain affecte le style sentencieux et concis; c'est un singe de Sénèque, de Tacite*.

23. "Mostra a Natureza que, em todas as artes, a pompa da ciência é tanto mais preciosa quanto mais rara." (Trad. da Rev.) (Ep. 2, 10, 6). Um axioma do maneirismo! Procederá daí o *précieux français*? Apareceram edições de Sidônio, em Paris, em 1598 (Woverius), 1599 (Savaron), 1652 (Sirmond).

24. "Como o lírico Flaco ensina, no volume da *Arte Poética*, estendeu com graça assuntos já empreendidos com muitos remendos purpurinos de lugares-comuns." (Trad. da Rev.)

25. "Sabes também que Flaco recomenda seja o assunto proporcionado às forças (do escritor), para que o fardo pesado não o vença. Ordena o mesmo que uma trama purpurina seja mesclada (ao tecido) para que a obra agrade mais por variada." (Trad. da Rev.)

O "ATRASSO" CULTURAL DA ESPANHA

Na Espanha a literatura em língua vulgar começa consideravelmente mais tarde do que na França. A cultura latina do século XII também chega ali com grande atraso. Por isso a literatura espanhola conserva, até ao fim do século XVII, traços medievais que lhe emprestam uma fisionomia peculiar. Notam-se ainda, na Espanha, outros sintomas de "atraso" cultural. Podem, talvez, ser compreendidos pelo desenvolvimento político e econômico? Haverá também nesses domínios um "atraso"? Cláudio Sánchez-Albornoz respondeu a essa questão afirmativamente, na *Revista de Occidente*, II, 294 e segs. (dezembro de 1923). Reproduzo, em resumo, a sua maneira de ver. Para nós é indiferente que os especialistas a aprovem. Se não o fazem, devem substituí-la por outra. Devemos servir-nos de sua teoria no mesmo sentido, com a mesma vantagem e ao mesmo tempo suspendendo o nosso julgamento, como o fizemos com as teorias de Toynbee, Bergson e Pirenne.

O artigo de Sánchez-Albornoz intitula-se *España y Francia en la edad media* e desenvolve os seguintes pensamentos: "Os francos e os godos tinham nível cultural diferente, quando invadiram o *Império*. Os godos chegaram à Espanha, depois de terem vivido um século sob a influência de Roma, ao passo que os francos ainda estavam isentos dela. Não podiam aplicar à Gália o sistema romano de administração, complicado demais para eles; assim, deviam criar um novo sistema de relações jurídicas, e o fizeram com instituições de origem germânica, que, afinal, os levaram a formas de vida emprestadas. Os visigodos, que, desde séculos, haviam percorrido o caminho do Danúbio à Espanha, lá deixaram subsistir as formas da administração romana. Por isso, na Espanha visigoda não penetrou a anarquia, que tão cedo se propagou no reino merovíngio e da qual, depois, novas formas se desenvolveram. Mas a máquina estatal romana deteriorou-se nas mãos dos godos, e o Estado fundado por Alarico achava-se em crise, quando os árabes o invadiram. Na Espanha o padrão de vida gótico permaneceu imediatamente abaixo da superestrutura árabe. No século X, ainda se encontravam na Andaluzia espanhóis que não sabiam árabe. Nos séculos VIII e IX, só nos altos da cadeia cantábrica, montanhese, a cavalo, enfrentavam os exércitos árabes e se retiravam, depois, para as suas montanhas. A região entre o Douro e as serras despoçou-se rapidamente. Todos fugiam daquela terra maldita, devastada por sarracenos e cristãos. Só na segunda metade do século IX, começou, nas terras altas, ao norte do Douro, a reconquista cristã. Lá se er-

gueram cidades, fortalezas e conventos. Na terra reconquistada faltava população trabalhadora. Não podia, pois, formar-se ali uma casta militar, que mandasse lavrar o solo por camponeses residentes. Os homens livres, aos quais o rei concedia terras, formavam uma classe de pequenos e médios proprietários. Faltavam tanto o grande proprietário como o homem sem terra. Por outro lado, surgiram associações de organização coletiva. Um grupo de famílias se reunia e formava uma comunidade, juridicamente independente, que cultivava a terra em comum. Talvez nesse sistema de propriedade se baseie o fato histórico de que na Espanha o povo sempre desempenhou um papel decisivo. Assim não podia nascer um Estado feudal. Ficou, então, a Espanha na retaguarda. O desenvolvimento em Estado feudal foi retardado por três séculos e, quando veio, era demasiado tarde para a sua plena realização. Nisso se radicam as diferenças que separam a Espanha da Idade Média nórdica. Nos séculos X e XI, decerto, apareceu também, em Lião e Castela, a propriedade territorial. Mas, na Espanha, nunca teve a mesma importância que na França. O povo, como fator determinante, nunca desapareceu do palco. O retardamento da propriedade territorial contribuiu para que muito cedo surgissem cidades no vale do Douro. Por outro lado, a realeza, em Castela, nunca foi tão débil como na França do século X. O extenso estado de guerra revigorou a autoridade da coroa, e os homens livres formavam um contrapeso para a nobreza. Todo novo avanço para o sul deu ao reino mais terras, e, com isso, mais poder. Essas as razões da diferenciação entre a Espanha e a Europa".

O "atraso" cultural da Espanha de modo algum significa um "retardamento", no sentido do racionalismo antigo ou moderno. Antes, proporcionou à florescência espanhola a rica substância da Idade Média e, assim, foi produtivo. Mas, querendo compreender a peculiaridade da evolução espanhola, é preciso inteirarmo-nos das diferentes formas do "atraso". Elucide-o um exemplo.

Em sua *Historia de las Ideas Estéticas*, Menéndez y Pelayo mencionou também a *Visión Delectable* de Alfonso de la Torre, reproduzindo-lhe dois capítulos (vol. 2, 280 e segs.) A obra (inserida na *BAE*, 36, 338 e segs.) é uma enciclopédia em forma de romance alegórico. Trata das sete artes liberais, além de lógica, física, política e economia. Foi composta entre 1430 e 1440 e impressa em 1480. A crítica espanhola muito lhe aprecia o estilo: *es sin duda la obra maestra de nuestra prosa didáctica del siglo XV* (Menéndez y Palayo, o.c., pág. 280, nota; cf. do mesmo autor *Orígenes de la Novela*, I, 123 e seg.). J. P. Wickersham Crawford fez em *Publications of Modern Languages Association*, 1913, 188 e segs. e em *Romanic Review*, 1913, 58 e seg. um minucioso estudo e análise das fontes da obra. Fitz-Maurice Kelly (*A New History of Spanish Literature*, 1926, 108 e seg.) tomou conhecimento do estudo de Wickersham Crawford, mas resumiu-o incompleta e, em parte, incorretamente. A *Visión Delectable* foi muito lida. Em 1484 (cf. A. Morel-Fatio em Gröber, *Grundriss*, II, 2, 110) apareceu uma tradução catalã e em 1489, 1526, 1538 e 1554 novas edições do original. Em 1556, Domenico Delfini preparou uma tradução italiana, com omissão do nome do autor. O judeu espanhol Francisco de Cáceres retraduziu-a em espanhol e publicou-a em

Frankfort em 1623. Sob essa forma, tornou a aparecer a obra, em Amsterdão, em 1663. Em 1750 foi colocado no *Index*. Esse livro, conservado por tanto tempo e de tão notável carreira, não passa de hábil compilação. Mostram as minuciosas indicações de Wickersham Crawford que o autor procurou heber em fontes antigas: Marciano Capela, Isidoro, Alano, Al-Ghazzâli. Quanto às partes religiosas e filosóficas, são tomadas ao *Guia dos Transviados*, obra principal do filósofo judeu Moisés Maimonides, de Córdoba (1135-1204). Wickersham Crawford supôs que o autor da *Visión Delectable* era um judeu convertido ao cristianismo, mas que passava por judaizante, executado em 1485 a instâncias da Inquisição (*PMLA*, 1913, 211 e segs.). Embora escrevesse no século XV, Alfonso de la Torre é quase imune tanto da escolástica do século XIII como do genuíno aristotelismo. O que êle oferece à Espanha dos séculos XV a XVII é uma elaboração eclética de matéria científica, que remonta, em parte, ao fim da Antiguidade e ao limiar da Idade Média (Marciano Capela e Isidoro), em parte, à Renascença latina do século XII na França (Alano), e, em parte, ao aristotelismo herético dos pensadores judeus e árabes do século XII na Espanha. Em outras palavras: um autor que escreve em 1440 e é impresso em 1480, pôde encontrar leitores na Espanha (até mesmo no século XVII), embora, a bem dizer, êle ignorasse tudo o que produziram a literatura, a ciência e a filosofia européias, desde 1200 — logo, não somente o tomismo como também o humanismo e a pré-renascença italiana.¹ Lope ainda está ligado a êle, no quinto livro da *Arcadia* (1598), onde, na descrição do palácio das artes liberais, imita quase literalmente a *Visión Delectable* (cf. Wickersham Crawford em *Modern Languages Notes*, 1915, 13), e, assim, indiretamente, ao *Anticlaudio* de Alano. A *Visión Delectable* encerra também um capítulo sobre retórica (I, 3; *BAE*, 36, 356 e segs.), onde aparecem como mestres dessa arte, entre outros, *los elegidos profetas y sabios, Cidonio* (= Sidônio Apolinário) e Virgílio.

1. Na parte II, cap. 16 (*BAE*, 36, 397 e segs.) são nomeados como representantes da verdadeira sabedoria *en los gentiles: Anaxágoras, Platón y Aristóteles; en los judíos: rabi Aquiba et rabi Abraham et Benazra* (Abraão ben Meir ibn. Ezra, † 1167) *et maestro Moises de Egipto* (Maimonides, que morreu no Cairo); *en los moros ha sido opinión de Alfarrabio, Avicena et Algazel; y de los cristianos han sido, segun pienso, Alberto Magno et Gil ermitaño* (= Egídio de Roma 1247-1316) *et otros muchos*.

DEUS COMO ARTÍFICE

Na *mitopoia* platônica do *Timeu*, aparece Deus como demiurgo, isto é, mestre de obra, arquiteto e ordenador do cosmo. Como se sabe, o *Timeu* é a única obra de Platão conhecida na Idade Média. Dela emanaram as influências mais fortes, por intermédio de Cícero, do platonismo africano, de Calcidio e de Boécio (*Cons. III, Metrum 3*). Cícero traduz o grego *δημιουργός* por *fabricator* e *aedificator* (*Ciceronis paradoxa ...* ed. Plasberg, 159 e segs.). Calcidio emprega, com a mesma significação, *opifex*, *genitor*, *fabricator* (ed. Wrobel, pág. 24). De *artifex*, no sentido de *de deo sive natura fabricantibus*,¹ o *Thesaurus* dá exemplos de Cícero, Sêneca, Apuleio e da patrística. No mesmo sentido, vem *architectus* em Cícero, Apuleio e Irineu. Depois, o demiurgo foi separado do Deus supremo, único perfeito pela gnose. Mas Orígenes renova, no sentido cristão, o pensamento platônico do demiurgo divino, cuja criação é uma obra de arte perfeitamente bela. Mas para a aceitação, transformação e desenvolvimento progressivo do pensamento grego no cristianismo, foi decisiva a existência, na Bíblia, de idéias análogas, nas quais podem separar-se diversos componentes. Deus criou o céu e a terra *et omnis ornatus eorum*,² e o homem *ad imaginem suam*.³ Tudo ordenou *in mensura et numero et pondere*.⁴ Por suas obras pode ele ser reconhecido como *artifex*.⁵ Abraão ... *expectabat ... civitatem, cuius artifex et conditor* (*τεχνίτης καὶ δημιουργός*) *Deus*.⁶ Nova e importante para as épocas vindouras era a semelhança divina do homem, que conduz, na psicologia agostiniana, à concepção da alma como imagem do Deus trinitário. A formação do corpo do homem com barro sugere, depois, a comparação de Deus com um oleiro, já evocada em *Isaiás*, 29, 16, de modo que, em toda parte, na patrística, *figulus*⁷ é empregado

1. "De Deus ou da Natureza, construtores." (Trad. da Revisão.)

2. "Com todo o seu equipamento." (Trad. da Rev.) (*Gên.* 2, 1.)

3. "A sua imagem." (Trad. da Rev.) (*Gên.* 1, 27.)

4. "Em medida e número e peso." (Trad. da Rev.) (*Sab.* 11, 21.)

5. "Artífice." (Trad. da Rev.) (*Sab.* 13, 1.)

6. "Aguardava a cidade ... cujo arquiteto e edificador é Deus." (Trad. da Rev.) (*Hebr.* 11, 10.)

7. *Figulus*, "oleiro", com referência a Cristo, em Alano, *PL*, 210, 793 B e na coleção de Arundel pág. 35: *Vase prodit figulus*. ("O oleiro aparece com um vaso." Trad. da Rev.) Cf. também o *Thesaurus s. v. figmen*. O ponto de partida pode ser a *Epíst. aos Rom.* 9, 21. — A escola estoica também conhece a comparação do oleiro: Aug. Brinkmann, *Quæstiones de dialogis Platoni falso addictis*, Tese, Bonn, 1891, 20 e segs. — Laetânio, *De opif. dei*, I, 2, 11. (*CSEL*, 27, p. 5 s.)

como equivalente de *Deus creator*, do que o mito grego oferecia paralelos (Prometeu como *figulus saeculi novi*).⁸ A estética da massa e da proporção de *Sab.* 11, 21, concorda, por sua vez, com a tradição platônica. Ocasionalmente, (por exemplo, em Alano de Lille, *PL*, 210, 711 C) o verso *juncturae femorum tuorum sicut monilia quae fabricata sunt manu artificis*⁹ é relacionado alegoricamente com o *Deus artifex*. Cite-se, afinal, o *Gênese*, onde Deus aparece como alfaiate (*fecit ... Adae et uxori tunicas pelliceas*).¹⁰ Todos esses conceitos de origem bíblica podem entrar nas diferentes combinações com a tradição antiga. Da multidão dos exemplos cito apenas três:

Marbod de Rennes:

*Si genus humanum sumus hac sub lege creati,
Ut quidquid gerimus fugitivae tempore vitae
Transeat, et nosmet tandem simul intereamus,
Inspiens opifex reprehendendusque videtur,
Cuius opus vanum veluti vas fictile transit.
Sic faber ignavus per opus culpatur ineptum,
Artificemque suum reprehendit fabrica nutans*

.....
*Sed cum sit sapiens, immo sapientia, qui nos
Condidit atque sua signavit imagine mentem,
Cui formata luto commisit membra regenda,
Non est credendum nos funditus interituros...*

.....
*Sed neque justitiae dabitur locus Omnipotentis,
Per quam pro meritis referantur praemia cuique.
Ergo necesse fuit varios effingere motus
Et de diversis unum compingere mundum,
Quo velut in stadio longo certetur agone,
Dum genus humanum per tempora tendit ad aevum.*¹¹

Alano: *Deus ... tanquam mundi elegans architectus, tanquam aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii artificiosus artifex,*

8. "Oleiro do século novo." (Trad. da Rev.) (Fedro, *Fabularum Appendix* 4, 1.)

9. "Os contornos das tuas coxas são como colares, obra das mãos dum artifice perito." (Trad. da Rev.) (*Cânt. dos Cant.* 7, 1.)

10. "Fez ... para Adão e para sua mulher tunicas de pele." (Trad. da Rev.) (*Gên.* 3, 21.)

11. "Se nós, o gênero humano, fomos criados sob esta lei de que tudo o que fazemos passe com o tempo fugidio da vida, e que nós mesmos acabemos por perecer, o nosso criador parece tolo e digno de censuras, pois a sua obra vã passa como um vaso de barro. Assim se acusa um ferreiro incapaz pelo seu trabalho inepto, e a criatura vacilante repreende o seu criador... Mas como foi um sábio e mesmo a própria sabedoria que nos criou, e marcou, com a sua imagem, o nosso espírito, ao qual confiou nossos membros formados de lodo, para que os dirigisse, não se deve crer que morreremos por completo... Mas o lugar do Todo-poderoso não será dado à justiça, pela qual cada um receba os prêmios conforme seus méritos. Por isso, foi preciso inventar vários movimentos, e dos mundos diferentes juntar um só, que lute, como num combate demorado do estádio, enquanto o gênero humano tende, através dos tempos, para a eternidade." (Trad. da Rev. (*PL* 171, 1697.)

12. "Deus ... como arquiteto esmerado do mundo, como ourives da construção domada, como artifice artista da obra de arte estupenda, como operário operoso da obra admirável... construiu o espetáculo admirável do palácio do mundo." (Trad. da Rev.) (*SP*, II, 468.)

*tanquam admirandi operis operarius opifex ... mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit.*¹²

Mateus de Vendôme:

*Do grates figulo vas, fabro fabrica, regi
Servus, plasmanti plasma, propago patri.*¹³

Para compreender toda a evolução, resta ainda levar em conta o seguinte: ao lado do *Deus artifex*, a Antiguidade já conhece o tema paralelo da *Natura artifex*. O *artificium* de ambos é o mesmo: criação do mundo e do homem, arquitetura, cerâmica, ourivesaria e, ocasionalmente, também pintura,¹⁴ arte teatral,¹⁵ tecelagem,¹⁶ são as formas desse *artificium*. A única outra arte que ocorre, além dessas, em função semelhante, é a música. O mundo como canto é um pensamento agostiniano. *Carmen universitatis*¹⁷ é um conceito da especulação matemático-musical de Agostinho, e não deve ser traduzido por "poesia".¹⁸ Esta imagem agostiniana foi adotada por Boaventura: *Divinae autem dispositioni placuit, mundum quasi carmen pulcherrimum quodam discursu temporum venustare.*¹⁹

Até aqui nos leva a tradição literária. Mas, para esclarecer completamente o *topos* do *Deus artifex*, precisamos remontar, por trás dele, aos mitos do mundo antigo. No Ocidente e no Oriente encontramos numerosas narrativas concordantes, segundo as quais a criação do mundo e do homem remonta à atividade manual de um deus, que ora aparece como tecelão, ora como bordador, oleiro, ferreiro, "quase sempre ligado ao esforço da demiurgia física" (Robert Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, 1910, 235). "Não se pode negar" — prossegue Eisler — "que, com isso, a lenda da criação, aos olhos dos pósteros, perdia em sublimidade; que o seu officio mítico influíu diretamente para desclassificar algumas figuras de deuses. Uma figura como o feio e fuliginoso deus coxo, enganado pela mulher com um distinto habitante do Olimpo, aquele pobre tratante de Hefesto, no canto de Demódoco, explica suficientemente por que, mais tarde, o supernaturalismo julgou dever separar o criador do mundo, como uma espécie de servente subordinado, do Logos, o *ideator mundi*". Pode-se ler em Eisler a explicação sociológica do officio dos deuses. Ao nosso propósito convém notar que o criador do mundo, no *Timeu*, é uma sublimação do deus artífice mítico. Ambos os

13. "Agradeço-vos, ó oleiro; eu, criatura, a vós, criador; eu, escravo, a vós, rei; eu, plasma, a vós, plasmador; eu, filho, a vós, pai." (Trad. da Rev.) (*Faral*, 192, 9 e segs.)

14. Hildeberto *apud* Hauréau, *Mélanges Poétiques de Hildebert*, pág. 9.

15. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, 23.

16. Alano, *Anticlaudianus*, SP, II, 362.

17. "O poema do universo." (Trad. da Rev.) (*De Musica*, 6, 29.)

18. Cp. W. Hoffmann, *Philosophische Interpretation der Augustinusschrift de Arte Musica*. Tese. Marburg, 1932. — Gilson, *La Philosophie de Saint Bonaventure* (1924) 172, 206, 210.

19. "Agradou, pois, à vontade divina, embelezar o mundo, depois de decorrido algum tempo, como um canto belíssimo." (Trad. da Rev.) (Ed. Quaracchi, vol. II, *dist.* 13, 310a.)

clementos se fundem, depois, com o deus oleiro, tecelão, ferreiro, do Antigo Testamento, no *topos* medieval do *Deus artifex*. Na Espanha do século XVII, esses germes de pensamento se desenvolverão grandiosamente, numa teoria teocêntrica da arte.²⁰

20. Outras provas: Praechter, *Microkles*, 1901, 21 e seg. e 153. — Sêneca, *Nat. Quaest.*, II, 45, 1. *Ep.* 65, 19 e 71, 14. — Himério, ed. Dübner, pág. 88, § 6 (Deus como o maior sofista no céu). — Hugo de S. Vitor, *PL*, 176, 745 D.

A TEORIA TEOLÓGICA DA ARTE NA LITERATURA ESPANHOLA DO SÉCULO XVII¹

No ano de 1627, apareceu em Sevilha, anonimamente, um *Panegyrico por la poesia*, reeditado, na mesma cidade, em 1886, numa reimpressão fac-similada de 200 exemplares, por E. Rasco. Parece ter despertado pouco interesse até agora. Menéndez y Pelayo menciona-o, numa nota, entre as obras de teoria literária do século XVII que merecem referência, “porém não análise”. O autor desconhecido apresenta, aliás, algumas idéias absurdas, como a de que o próprio diabo faz versos; é, porém, homem muito lido.

O *Panegyrico* segue a tradição dos discursos laudatórios sobre artes e ciências. Na Antiguidade eles aparecem, em geral, como *topos*, nalguma obra didática sobre a respectiva matéria; comumente, no próêmio da obra completa ou num de seus livros. Cícero traça no *De Inventione* um elogio da eloquência, Varrão (*Res Rusticae*, III, 1, 1-8) louva a agricultura. Vitruvius inicia o nono livro de sua obra sobre arquitetura com a observação de quanto é estranho sejam prestadas homenagens oficiais aos atletas, e não aos escritores, incomparavelmente mais úteis à sociedade.² É ensejo para um “elogio da literatura”. O poeta da *Aetna* traz (versos 274 e segs.) um elogio da ciência natural. Tornara-se obrigação da história a *commendatio historiae* (Políbio, I, 1 e 5, 7-8; Diodoro, 1, 1-5; Halm, *Rhetores Latini Minores*, 588). Do ponto de vista da forma, interessa-nos particularmente a obra de Plutarco *Sobre a música*. Ocupam a maior parte da obra as preleções de dois professores de música. Na composição, porém, encontramos conhecidos *topoi*. O primeiro orador dá um catálogo de inventores míticos, e enumera, depois, os últimos melhoramentos da arte (cap. 13). O segundo diz que, embora o seu predecessor pudesse reportar-se a apontamentos escritos, a tradição oral ensinava não ser o inventor um homem, mas um deus, “Apolo, ornado com tôdas as excelencias” (cap. 14). A música leva a ações virtuosas e torna-se útil no perigo da guerra (cap. 26). Quem quer aprendê-la deve conhecer todas as outras ciências e escolher a filosofia por mestra (cap. 32). Homero ilustra a utilidade da música, no exemplo de

1. O que se segue é a reprodução, em parte, resumida e, em parte, modificada, de um trabalho que publiquei em 1939 na *RF*, 53, 145-184, ao qual remeto os leitores interessados em filologia.

2. Cf. Sêneca, *Carta* 80, 2. — Essa crítica atinge também o moderno entusiasmo pelo esporte, “exercícios físicos”, jogos olímpicos, etc.

Aquiles: como Héracles e muitos outros, era discípulo do sábio Quirão, que lhes ensinava, ao mesmo tempo, a música, a justiça e a medicina. Quem, na juventude, adquiriu o “estilo educativo” da música, jamais procederá vilmente, pois é harmônico no pensamento e na ação (cap. 41). A música pode apaziguar motins na *polis* e curar a peste. É o agradecimento do homem à divindade; o meio de obter a pureza e a ordem da alma (cap. 42). Aqui temos um exemplo modelo da *laudatio* de uma arte. A tópica compreende os pontos seguintes: 1) inventores humanos e divinos da arte; 2) a sua utilidade moral e pública; 3) enciclopédia e filosofia como requisitos da arte; 4) catálogo de heróis. Estrutura semelhante tem o proêmio do *Cinegético* de Xenofonte, elogio da caça, que obedece ao esquema seguinte: 1) a caça é uma invenção dos deuses Apolo e Ártemis; 2) estes ofereceram-na a Quirão, por causa de sua probidade; 3) com ele os heróis Nestor, Peleu, Ulisses e outros aprenderam a caçar; 4) por isso, a caça deve ser altamente estimada; torna os jovens agueridos, mas ensina-lhes também a pensar, falar e proceder bem. Opiano (ou o pseudo Opiano) oferece também em sua *Cinegética* (2, 1-35), na forma de uma apóstrofe a Ártemis, um catálogo de heróis que cultuaram a caça.

Ao lado do catálogo dos heróis, encontramos em Plutarco e Xenofonte o “topos do inventor”. “Quem inventou?” é, como se sabe, uma pergunta que muito interessava aos gregos,³ e que pode assinalar-se como nota característica de seu pensamento.⁴ No helenismo primitivo, os deuses e heróis eram chamados inventores; com a sofística, aparecem, em lugar dêles, os inventores humanos. Encontramos o contraste das duas concepções — a “teológica” e a “histórica” — pronunciado em Plutarco e equilibrado em Xenofonte. Reaparece na controvérsia entre a teoria da poesia aristotélico-tomista e a “teológica”, no Trecento italiano. Também o depararemos em nosso *Panegyrico*. Desde o século IV A.C., o “topos do inventor” tem levado a catálogos de inventores (*heuremata*), que aumentaram cada vez mais, em tempos posteriores. Um exemplo conhecido oferece-nos Plínio o Antigo, em sua *História Natural* (VII, c. 56). A sofística da fase final,⁵ e também a teologia alexandrina (Clemente de Alexandria, *Tapêtes*, I, 74 e seg.) arrastaram consigo essa massa de material. Encontramos-lhe os vestígios na Idade Média, como em Hugo de S. Vítor (*PL*, 176, 765) e em Godofredo de Viterbo (*Pantheon*, ed. Waitz, pág. 137). Os compiladores da Renascença não deixaram escapar o tema: Polidoro Virgílio, de Urbino (1470-1555), escreveu *De Inventoribus Rerum* (como também *De Prodigis*). Juan de la Cueva versificou esse livro (impresso por Sedano, *Parnaso español*, vol. 9, 1778). No teatro de Calderón (por exemplo, *Los tres mayores prodigios del mundo*), “as primeiras invenções”, bem como os *prodigios* representam, como se sabe, um grande papel.

3. Elevada a grau científico no Perípato. Cf. Friedrich Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, 1901, 100.

4. A. Kleingünther, *Protos heuretes*, 1933. — M. Kremmer, *De catalogis heurematum*, Leipzig, 1890.

5. Christ-Schmid, *Griech. Lit.-Geschichte*, II,^o 825, nota 6.

Mas aos antigos elementos formais, que o autor do *Panegyrico* emprega — estilo panegírico, *commendatio*, catálogo de notáveis (como sucedâneo do catálogo de heróis) e *topos* de inventores — acresce ainda mais um elemento, tomado a um gênero oratório peculiar à Antiguidade: o *protreptico* (discurso exortatório: *adhortatio*, *cohortatio*, *exhortatio*). Esse gênero — introduzido na literatura por Antístenes, Aristipo e Aristóteles — tem por fim, em regra, convidar o ouvinte ou o leitor a filosofar. Desde Filão de Larissa, o mestre de Cícero, distinguem-se duas partes no *protreptico*: a “endeitica” e a “apelênctica”; naquela eram demonstradas as excelências da filosofia, nesta eram convencidos do erro os “adversários” e “detratores” (*vituperatores*, ainda em Schleiermacher);⁶ Sobre o seu *Hortênsio*, infelizmente perdido, diz Cícero: *nos universae philosophiae vituperatoribus respondimus in Hortensio*.⁷ Conforme predomine no *protreptico* um ou outro elemento, aproxima-se ele mais do discurso epidítico ou do de defesa, do gênero panegírico ou do apologético. No fim da Antiguidade, o *protreptico* separa-se da filosofia, ou, para dizer melhor, pode ser posto ao serviço de todas as artes. De Galeno possuímos uma *adhortatio ad artes addiscendas*⁸ (assim se costuma denominar a obra composta em grego), em que aparecem como “detratores” das ciências e artes os representantes do atletismo. Todas as obras, cujo título começa com “Defesa . . .” — especialmente quando defendem artes ou ciências⁹ — podem ser consideradas como a parte *apelentica* de um *protreptico*.

O antigo pensamento romano fundava-se na utilidade. Por isso Cícero¹⁰ e Horácio salientaram a utilidade da poesia, embora o primeiro não deixasse dúvida de que a oratória a sobrepuja. Em seu *Diálogo dos Oradores*, Tácito inverteu as relações. Lamentando a decadência da eloquência romana, chama a poesia eloquência “mais elevada”. Os capítulos do *Diálogo*, em que o poeta Materno louva a sua arte, são o que de mais importante nos deixou a Antiguidade sobre o tema. Na Idade Média, a poesia estava tão solidamente ligada ao ensino escolar da gramática e da retórica, e, por outro lado, também à música, à moral e à teologia, que o elogio da poesia não era tema reconhecido. Naturalmente, muitos poetas da Idade Média falaram de sua arte com entusiasmo e grande satisfação, mas sempre de passagem. Só no começo do século XIV, o paduano Albertino Mussato compõe algumas epístolas, cujo tema é a defesa da poesia. Depois, encontramos defesa semelhante, no diploma da coroação de Petrarca como príncipe dos poetas (Burdach, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit*, pág. 509). Segue-se Bocácio (14^o livro de sua *Genealogiae deorum gentilium*), igualmente integrante do pensamento medieval. O autor do *Panegyrico* menciona como pre-

6. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. 1799.

7. “Respondemos no *Hortênsio* aos vituperadores da filosofia geral.” (Trad. da Revisão.) (*Tusc.* 2, 4.)

8. Exortação para aprender as artes.” (Trad. da Rev.)

9. Por exemplo, *Defence of Poetry* (Sidney e Shelley). Um título como *Défense et Illustration de la Langue Française* (Du Bellay) põe em relevo ambos os elementos do *protreptico*.

10. Na oração *Pro Archia poeta*.

decessores, entre outros, os humanistas Guillaume Bude,¹¹ Petrus Crinitus,¹² Giralaldi Cinthio¹³ e Patrizzi.¹⁴

Na Espanha encontramos um “elogio da poesia”, pela primeira vez, no Marquês de Santilhana (*Prohemio e carta al condestable de Portugal*, c. 2; composto por volta de 1448). Segue-se a *Poética*, impressa em 1496, de Juan del Encina (1468?-1529?), que na carta dedicatória demonstra a “dignidade e antiguidade” da poesia. Já o vão “paganismo” honrava os poetas como vates, isto é, como cantores das coisas divinas. Mas, segundo o testemunho de Jerônimo, muitos livros do Antigo Testamento, mais antigos que a poesia dos pagãos, são também compostos metricamente. Para louvar a poesia, Encina reporta-se a Justino Mártir. Como “exemplos” de seu efeito, servem Tirteu, Orfeu e Estesícoro. Afinal, vem, como último encarecimento, uma referência aos hinos da Igreja. Concluem a demonstração os nomes de Hilário, Ambrósio e Agostinho (por causa de sua obra sobre a música).

Ouçamos outro elogio da poesia, de época posterior. Vicente Espinel antepõe às suas *Diversas rimas* (Madrid, 1591; não reimpressas depois) um elogio da poesia, da pena de Alonso de Valdés. Nele se explica que há duas razões para poetar: honra e recompensa. Os reis conferem ambas as coisas. Por isso os estudos florescem sempre, quando os soberanos os favorecem. Exemplos brilhantes: Augusto e Filipe II; exemplos horríveis: Nino e Sardanapalo. A dignidade da poesia prova-se, antes de mais nada, pelo fato de encerrar em si todas as artes: a “congruência” da gramática, a “sutileza” da filosofia, a “elegância” da retórica, mas também as qualidades ocultas da astrologia, a admirável dignidade da teologia. Prova-se, em segundo lugar, pela estima de que goza entre soberanos, heróis e pensadores: Alexandre chorou no túmulo de Aquiles, Cipião Africano mandou sepultar Ênio no seu próprio jazigo; Platão apreciava a amizade do poeta Agatão; Eleonora de Poitiers favoreceu Bernardo de Ventadorn, filho de um padeiro, e assim por diante. A poesia é senhora de todas as ciências, pois o objeto de todas elas constitui assunto do seu domínio: a magnificência de Deus e o reino do além-túmulo; a astrologia e a cosmogonia; as “naturezas das coisas” (plantas, ervas, animais, sucos, etc.); a ficção, a história, a fábula, a moral, os costumes, as leis, a guerra e a paz; os milagres do Antigo e do Novo Testamento; as profecias. Enganam-se os atuais detratores da poesia, pois Cícero cita versos de Ênio, Aristóteles cita Homero, os principais juriconsultos “metrificaram as suas leis e regras”. O Espírito Santo falou em versos pela boca de Davi. Salomão, Jeremias (*Lamentações*) e a Virgem Maria (*Magnificat*) escreveram versos. O próprio Cristo verse-

11. Budê, *Annotationes in Pandectarum Libros*, 1508. Nesta edição se encontram as *Poeticæ laudes* f. CXXIX.

12. Petrus Crinitus (= Pietro Ricci, 1465-1505), *De Poetis Latinis*. Cf. Saintsbury, *History of Criticism*, II, 27 e C. Trabalza, *La Critica Letteraria nel Rinascimento*, 1915, 53 e seg.

13. Lílio Gregório Giralaldi, *De Poetis Nostrorum Temporum*, 1531; reimpressão de K. Wotke, Berlim, 1894.

14. Francisco Patrizzi (1529-1597). *Trattato della Poetica*, 1582.

jou, pois está em *Mateus*, 26, 30: *et hymno dicto*.¹⁵ A poesia é, pois, sagrada. As nove musas correspondem aos nove coros de anjos.

Entre os defensores da poesia tampouco falta Lope de Vega. Ao *mezenas* e poeta Juan de Arquiyo († 1623) dedicou ele o pequeno tratado *Question sobre el honor debido a la poesia* (edição Sancha, IV, 513-522). Dos argumentos saliento o seguinte: “Platão chamou a poesia “santa”, e Ovídio chamou os poetas “santos”, com o que também concordam Cícero e Aristóteles”. Entre os bárbaros, pagãos e cristãos, sempre houve poesia culta: *como se ve en nuestros hymnos santisimos, y yo tengo referido en mi Isidro*. Os ataques à poesia explicam-se, em parte, pela resistência cristã contra a mitologia pagã; em parte, pelos erros contra os costumes e a decência, que muitos poetas deixaram passar, mas que agora são impedidos pela censura. No entanto, a poesia casta e pura — também a erótica — é irrepreensível. Seguem-se um retrospecto sobre a poesia antiga e um resumo sobre a poesia da Espanha de então, no qual são destacados em particular os poetas da classe nobre. Lope apresenta os pensamentos em negligente sucessão, sem rigoroso encadeamento lógico, o que sempre faz, quando teoriza.

Um dos argumentos principais de Juan del Encina e de Alonso de Valdés é o conceito de que muitas partes da Bíblia foram compostas em versos, com o que a poesia recebe uma dignidade divina. Como sabemos, essa doutrina remonta a Jerônimo. Era o resultado de seu estudo bíblico e de seu humanismo eclesiástico. Mas da origem da poesia não se ocupou Jerônimo. A especulação teológica sobre a poesia pertence a uma época anterior da literatura cristã antiga; ao tempo em que o cristianismo começou a sair do isolamento da vida em comunidade e a conquistar adeptos por meios literários. Isso aconteceu pelo meado do século II. Surgiram escritores, que assumiram a missão de defender a nova fé e torná-la aceitável entre os pagãos instruídos. Esses apologetas — com certas exceções como, por exemplo, o sírio Taciano — são simpáticos à cultura antiga, sobretudo o mais importante deles, Justino Mártir. Aproveitam argumentos do judaísmo helenizado (Filon, Josefo) que procurava provar a concordância das leis judaicas com a filosofia helênica, aceitando o sistema desenvolvido pela escola estoica da exegese alegórica e a chamada “prova de antiguidade”: os escritos judaicos são muito antigos do que os gregos. Estes conheceram aqueles, e os utilizaram. “As concepções percorriam diferentes matizes, desde a admissão de uma revelação do divino Logos, na filosofia pagã, até à concepção de um plágio cometido a expensas das Escrituras Sagradas, ou uma desfiguração da verdade pelos demônios.”¹⁶ É essa última hipótese que encontramos em Justino, para quem “a fé, o mito e o culto do paganismo são ilusória invenção dos demônios”.¹⁷ Vimos acima que Menéndez y Pelayo conta entre as “idéias absurdas” do *Panegyrico* a de que Lúcifer poetara. Adiante saberemos a razão de nosso Anônimo. Mas — e isso escapou ao grande crítico espanhol — esse absurdo procede do apologeta

15. “Tendo cantado um hino.” (Trad. da Rev.)

16. P. Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur* (1912) 397.

17. H. Lietzmann, *Geschichte der alten Kirche*, II, 1936, 178.

Justino que, com os filósofos pagãos de seu tempo, participava da crença nos demônios.

A harmonística dos apologetas encontrou resistência. Por volta do ano 200, ensina Tertuliano que o Cristo não deve ter tido nenhuma educação literária. Clemente de Alexandria combateu esse ponto de vista. Mas, precisamente, a sua eficácia na escola de catequese alexandrina preparou o período da literatura cristã antiga, em que o cristianismo fez as pazes com a filosofia e a ciência gregas; é o tempo que vai do fim do século II até Constantino. Clemente traçou o quadro ideal do “gnóstico cristão”, desenvolvendo cristologia órfica, que, repetidamente — e assim também no *Panegyrico* — foi empregada como argumento da poética teológica. Depois, para Orígenes, a união iniciada por Clemente entre a filosofia grega e a vida cristã “tornou-se uma unidade fechada, que ele defendeu, tanto contra os inimigos da especulação, entre os crentes da Igreja, como contra os gnósticos ... Com essa união se tornou o cristianismo religião universal”.¹⁸ Orígenes adotara a estrutura do ensino antigo, que incluía também o estudo dos poetas e dos filósofos, e apenas a completava com uma superestrutura cristã.¹⁹ Este cristianismo helenizado, que culmina em Eusébio (263-339), é intimamente entretido com o pensamento grego (Platão),²⁰ a escola estoica e Possidônio. É musical e especulativo. Mas abandonou a arena quando, desde o edito de tolerância de Constantino (313), o cristianismo passa a trilhar o caminho que deveria conduzi-lo a religião oficial. Agora a Igreja não se confina mais à apologia, marcha para o ataque. Consolida-se jurídica e dogmaticamente. Os escritores eclesiásticos dos séculos IV ao VI são ao mesmo tempo belicosos homens de Igreja. Em encarniçada luta contra os herejes, eles determinam um conceito de ortodoxia, no qual — sobretudo no Ocidente latino — a especulação é relegada a limites cada vez mais estreitos. Por volta de 400, começa a controvérsia sobre a ortodoxia de Orígenes, que termina, no século VI, com a sua condenação. De uma parte, a especulação cristã dos gregos, de cerca de 150 à cerca de 300 e, de outra, a teologia latina, de Agostinho a Boécio, apresentam diferenças características, que o conceito da “patrística”, dissimula facilmente, mas cuja influência ainda é perceptível, nos séculos XVI e XVII, (e, ainda hoje, na divergência entre o cristianismo ocidental e o oriental). Uma teologia especulativa, platonizante, prefere tirar os seus argumentos dos apologetas gregos e dos Padres da Igreja do século III. E o mesmo acontece com a “poética teológica”, que, embora utilize a “poética bíblica” de Jerônimo e os seus cálculos cronológicos a serviço da “prova de antiguidade”, a incorpora, numa correlação especulativa mais alta. Toda a Idade Média recebeu de Isidoro de Sevilha, sob forma autoritária, a poética bíblica e a prova de antiguidade. Com o característico orgulho nacional do espanhol, o Marquês de San-

18. Stählin em Christ-Schmid, *Griechische Literaturgeschichte*, II, 2, 1329 e segs.

19. H. Lietzmann, *Christliche Literatur*, 1923, 9 e seg.

20. Cf. o artigo *Platonisme des Pères* de R. Arnou no *Dictionnaire de Théologie Catholique*, XII, 2 (1935), 2258: ... *Aristote, pour eux, est le “philosophe”, un voyant supérieur chez qui on se plaît à retrouver l’écho des croyances chrétiennes.*

tilhana as reproduz em sua poética, na qual se reporta a Isidoro. A poética teológica sempre foi bem-vinda aos poetas, pois lhes permitia dar à poesia o lugar mais alto entre as artes e ciências. Na Espanha o aristotelismo italiano não podia influenciá-la. Luís de Leão menciona-a ligeiramente na dedicatória de sua coleção de poesias. Mas nele também a encontramos, nos *Nombres de Cristo* (Monte; ed. de Onís, I, 175 e seg.). Na discussão de *monte*, como nome de Cristo, Marcelo citou uma estrofe de poesia. O interlocutor Juliano acha os versos muito bons. Isso deve depender muito do tema, o único adequado à poesia. Marcelo concorda. Os poetas que cantam outros temas corrompem a poesia. Deus plantou a poesia no coração do homem, para dirigi-lo para o céu, de onde ela desceu. Ela é “comunicação do sopro divino”. O espírito de Deus inspirou aos profetas não somente a visão do invisível, mas também a forma métrica, para que eles pudessem falar “de maneira mais alta” que os outros homens, etc.

Para compreender a progressão da poética “bíblica” para a “teológica”, lancemos um olhar sobre a teologia espanhola, renovada por Melchior Cano (1509-1560).²¹ Nele chega ao auge uma corrente principiada no começo do século. Sob a influência do humanismo, a teologia procura novo fundamento e novo método. Volta-se dos argumentos racionais para os da autoridade e da tradição; da dialética escolástica para a pesquisa das fontes; dos processos especulativos para os “positivos”;²² da língua bárbara das escolas para o latim ciceroniano. Em lugar da sistemática filosófica, entra a “tópica”, isto é, a doutrina — não de argumentos gerais aplicáveis na silogística, mas das fontes de fé, oferecidas na revelação e na tradição. A obra capital de Melchior Cano, *De locis theologicis* (Salamanca, 1563), dá uma classificação desses “lugares” (*loci*), que são qualificados como *domicilia omnium argumentorum theologicorum*.²³ Entre os dez *loci* de Cano estão em primeiro lugar as provas que decorrem da Escritura, da tradição e do magistério da Igreja; depois, em hierarquia decrescente, a patrística, a teologia escolástica e a filosofia; finalmente — uma inovação essencial — a *authoritas historiae humanae*, isto é, a história com as suas ciências auxiliares. Segundo o juízo de historiadores católicos, a obra de Cano representa “uma verdadeira revolução no método teológico” (Jacquin) e tem para a teologia “a mesma importância clássica” que a *Suma*

21. Os trabalhos modernos mais importantes são: M. Jacquin, Melchior Cano no *Dictionnaire de Théologie Catholique Moderne* (*Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 1920, 121 e segs.); Albert Lange, *Die Loci theologici des M. Cano*, 1925; Gardeil, *Lieux théologiques*, no *Dictionnaire de Théologie catholique*, 9, 1926, 712 e segs. — Sobre a origem do conceito de teologia “positiva”, cf. A. Stolz em Divus Thomas, 1934, 327. — Cf. também Menéndez y Pelayo, *Idéas Estéticas*, III, 4, 153 e segs.

22. Ainda hoje é controvertido, na ciência católica, o conceito de teologia “positiva”. Um tomista como Gardeil encontra no jesuíta François Annat (1590-1670, confessor de Luís XIV, desde 1654), a quem Pascal dirigiu as suas duas últimas *Provinciales*, um *glissement des lieux théologiques vers la théologie positive*.

23. “Domicílios de todos os argumentos teológicos.” (Trad. da Rev.). A expressão é copiada da definição dos *loci forenses* de Quintiliano. A tópica teológica apóia-se na retórica e na dialética. Melanchton também compôs *loci theologici*.

de Tomás para a filosofia (Gardeil).²⁴ Que significa ela para a intelectualidade espanhola dos séculos XVI e XVII? Costumamos separar a filosofia espanhola daquele tempo em humanismo e neo-escolástica. Entretanto, a teologia “positiva” de Cano une a orientação humanística a um respeitoso reconhecimento de tomismo, que se reserva, porém, o direito de criticar não só Tomás como Aristóteles.²⁵ Cano é humanista pela elegância de seu estilo; pela sua aversão aos “argumentos frívolos” e aos “sofismas” da escolástica recente; pela sua volta ao estudo das fontes. Com o humanismo dos alemães (Dudolf Agrícola era o seu modelo) e dos franceses participa ele do interesse pelos estudos filológicos e históricos, que incluem também as línguas do Antigo Testamento. O afastamento da escolástica, de um lado, e, de outro, a união da filologia hebraica, grega e latina: — essa a situação do humanismo cristão, no primeiro terço do século XVI. Ela influi também na reforma teológica de Cano. Ao seu discípulo Luís de Leão que, ao mesmo tempo, imitou os poetas romanos da época de Augusto e pesquisou o texto bíblico hebraico,²⁶ comunicou ele esta forma de humanismo, que, afinal, remonta a Jerônimo. Mas, além desse humanismo, há, em Cano, o recurso aos Padres da Igreja, especialmente aos gregos. A leitura das publicações reformatórias, bem como as discussões do Concílio de Trento, do qual participou Cano, em 1551, por incumbência de Carlos V, levaram-no à convicção de que o método escolástico não era mais adequado para a defesa das verdades da fé católica, e que seria melhor recorrer aos antigos escritores da Igreja. Mais patrística, menos escolástica — pareceu então a muitos (como também em época mais recente da história da Igreja) ser a exigência do tempo. Quando encontramos, em nosso *Panegyrico*, referências a Justino Mártir, a Orígenes e a João Damasceno ou, nos debates do século XVII sobre pintura, citações de Filon, Clemente, Orígenes, Basílio e outros,²⁷ são reflexos da orientação de Cano e de sua escola. Enfim, a utilização da *auctoritas historiae humanae*, quer dizer em nossa linguagem que toda a história e a literatura profanas devem ser estudadas naquilo em que podem contribuir, em matéria de testemunhos, para o fortalecimento da doutrina da Igreja. Aliás, esse já fora o método dos apologistas e dos Padres prenicenos. Cano, porém, incorporou-o no sistema da teologia. Ela é característica de uma mentalidade universal, harmonizante, que procura aproveitar também o patrimônio intelectual da Antiguidade pagã para uma filosofia cristã da cultura. É intolerante com os herejes e incrédulos, porém não com os *studia humanitatis*. Essa atitude imprime também o seu selo na literatura da florescência espanhola e distingue-a vivamente da inte-

24. Naturalmente, com isso não poderão concordar os tomistas. Sobre Tomás, *S. th. I 8 ad 2* observam os editores do *Tomás alemão* (*Deutsche Thomas*, Salzburg, c. J., vol. I, pág. 326) que nele já se acha contida a doutrina dos *loci theologici*, que é apenas “desenvolvida” por M. Cano.

25. Assim fizeram os jesuítas espanhóis. Cf. Menéndez y Pelayo, o. c., pág. 178.

26. Deve-se recordar, a esse respeito, Benito Arias Montano (1527-98), que consagrava seis dias da semana aos estudos orientais e bíblicos, e o sétimo à composição de versos latinos (Menéndez y Pelayo, o. c., 226 e seg.).

27. Cf. a enumeração dos Padres gregos, nas explicações de Menéndez y Pelayo (o. c., 226) sobre a retórica de García Matamoros.

lectualidade francesa e inglesa do século XVII. A Espanha teve a sua inquisição e a sua perseguição aos mouros. Mas não teve puritanismo nem jansenismo. A *Aethiopica* de Heliodoro foi arrancada das mãos do menino Racine, pelo seu preceptor, como leitura pecaminosa. O mesmo romance pôde levar à emulação um Cervantes (*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*), e ser refundido para o palco por um Calderón (*Los hijos de la fortuna, Teagenes y Cariclea*).²⁸ Os tomistas increparam a teologia de Cano e de sua escola de não fugir ao perigo do historicismo, isto é, de uma erudição demasiado exuberante, pormenor importante, em relação ao nosso tema, pois, de fato, os tratados de teoria da arte dos espanhóis estão sobrecarregados com excessivas citações heterogêneas. Isso aparece, tanto no tratado de Calderón sobre pintura, como em nosso *Panegyrico*. Em todo caso, pode-se dizer, em síntese, que a escola de Cano criou uma atmosfera particularmente favorável ao desenvolvimento da poética "bíblica" e da poética "teológica".

Demos agora um breve resumo do *Panegyrico*. A poesia é sublime, porque foi inspirada por Deus à humanidade (*concedida infusamente del crigen de los versos, que fue Dios*). Goza, todavia, de pouca estimação, do que já se queixava Ovídio (na referida *Question*, Lope já citava o *Ilei mihi! non multum carmen honoris habet*²⁹ de Ovídio). Segundo Homero, é "grato" escutar um poeta, quando, na voz, ele é semelhante aos deuses (*Odisséia*, 9, 3). A poesia foi fundada, originariamente, para louvar a Deus. O seu fim não é meramente divertir. Essa tese precisa ser demonstrada, o que prestará serviço aos poetas. Ensina Platão que se lhes deve requestar a amizade (?). Sete cidades pretendem ter sido o berço de Homero. Platão imitava os poetas tanto quanto podia, e só os excluiu de seu Estado, porque os imitava: *por no tener a los ojos el testimonio de su hurto, ni el autor de lo que se abrogava* ... Petrarca foi coroado no Capitólio. Ptolomeu pagou aos atenienses um alto preço pelas obras de Eurípedes e erigiu um templo à memória de Homero. Outras honras receberam o poeta siciliano Jerônimo Perdilebro (?); o poeta ateniense Arquimelo,³⁰ Claudiano, Ênio, Estácio, Sílio Itálico, Marcial, etc.

Assim é provada, "indutivamente", a estimação da poesia. Passa-se, depois, à comprovação teológica. Segundo a interpretação rabínica, as "fontes de Jerusalém", no último verso do *Salmo* 86, significam os poetas. Vatable lê: "Em tuas fontes, ó Sião, ficam todas as veias de água, estudos e conceitos de meu espírito".³¹ Seguem-se, como autoridades, Ambrósio e Platão. Este era o maior inimigo da poesia, mas conhecia-a muito bem, como prova o terceiro livro das *Leis*.³² O elogio da boca do inimigo é o

28. Sobre a popularidade da *Aethiopica* entre os erasmistas espanhóis, cf. Bataillon. *Erasme et l'Espagne*, pág. 663.

29. "Ai de mim! a poesia não goza de muita estima." (Trad. da Rev.)

30. Poeta da corte de Hierão II. (*Athenaeus*, V, 209 b.)

31. Na passagem indicada do salmo não aparecem as fontes *Jerusalem*. Estas só uma vez se encontram no *Saltério*: *in ecclesiis benedicoite Deo Domino de fontibus Jerusalem* (*Sal.* 67, 27). Provavelmente a referência é a essa passagem.

32. A referência evidentemente é a *Leis*, III, 700/701, trecho que, naturalmente, acusa os poetas de terem destruído a antiga ordem das musas.

que mais pesa. Como testemunhas da "loucura do poeta como dom do céu", aparecem Marsílio Ficino, Lucano, Ovídio, Calpúrnio Sículo, Cícero, Orígenes, Bocácio e muitos outros. Resulta dos testemunhos citados a "divindade" da poesia, divindade que, por sua vez, torna impossível seja o fim da poesia meramente divertir. Esta combina, pelo contrário, efeito regozijante e útil, como confirmam Plutarco, Justino Mártir (*liber questionum ad orthodoxos*)³³ e outros. Singulares testemunhos! O autor pensa também que a argumentação é mais adequada do que forçosa (*mas de conveniencia que de fuerza*). Acresce que Aristóteles estimou altamente a poesia e qualificou-a leme da vida humana (?). As testemunhas principais são, portanto, Plutarco e um apologista cristão. Em último lugar, e de passagem, é apontado Aristóteles, com uma motivação muito estranha. Nada mostra mais nitidamente a distância do *siglo de oro* ao aristotelismo.

O autor passa, depois, a "raciocínios infalíveis (*infalibles*), embora com argumentos escolásticos". Tõda a realidade divide-se em especulação e prática. Da primeira tratam a metafísica, a física, e a matemática. A prática divide-se em *agibilia* (jurisprudência) e *factibilia* (artes mecânicas, gramática, poesia, retórica dialética e lógica). A poesia, porém, compreende tôdas as ciências e artes, logo a prática e a especulação, e é, conseqüentemente, mais nobre do que a filosofia.³⁴ Pode também ser chamada ciência. Em qualquer caso, ela é a mais alta e a mais antiga das artes, como atestam Patrizzi e Estrabão. Vem, afinal, a definição de poesia: ela imita as ações, costumes e afetos humanos, consiste em discurso inventado, é útil e, ao mesmo tempo, diverte, conserva os homens afastados do vício e ganha-os para a virtude (aqui, aparentemente, o estudo de Horácio fez o autor esquecer a derivação teológica e razão de ser da poesia). Agora, uma breve instrução sôbre os quatro gêneros de poesia: o épico (*poeta heroyco*) excita as almas a ações sublimes; o trágico desperta compaixão pelos infelizes; o cômico instrui o povo ignorante; o lírico arrebatava o espírito do amor às criaturas para o amor ao criador.³⁵ A poesia pode também oferecer ensino científico em forma artística. Como a filosofia, ela encerra em si tôdas as artes e ciências, o que Estrabão também atesta. Segundo a concepção dos antigos, ela é uma *filosofia principal*.³⁶ Pode tratar de problemas teológicos, pode reduzir a versos a lógica e também outras ciências. Vitruvius lamentava não lhe ser possível apresentar em versos a sua "divina arquitetura". A poesia pode convencer melhor do que a lógica. Ela inflama o ânimo guerreiro

33. As *Questiones et responsiones* são uma suposta obra de Justino; ver Stählin, no lugar citado, 1287.

34. Está em contradição com Aristóteles — para quem a poesia pertence às *factibilia* — e com a escolástica.

35. Decerto se refere aos hinos.

36. Isso já afirmara A. Lopez Pinciano, em sua *Philosophia antiqua poetica* (1596), reportando-se ao platônico Máximo de Tyros. Assim, pois, a equiparação antiga e medieval entre filosofia e a poesia continuava ainda.

(Tirteu), pára o sol (Josué), é superior à artilharia³⁷ (2. Paral. 20, 20 e segs.) e também tem o poder de curar o espírito e o corpo.³⁸ *En fin la Poesía es la sal que nos preserva de la corrupción deste siglo, es el primor con que se realzan y esmaltan los concetos, y el engaste perfectamente labrado a la piedra, que sin el no descubriera valor, ni hermosura.* Como prova da dignidade da poesia são lembradas as exéquias de Marini, realizadas em Roma, em 1626.

Na sua maioria, os autores que trataram da origem da poesia se apóiam no trecho de Agostinho sobre os poetas teológicos. Como inventores indica ele Hermes Trismegisto, Orfeu, Museu, Lino e Hesíodo. Outros remontam mais longe ainda: a Moisés, aos tempos de Nemrod. *Pero tuuo mas noble origen, que fue en Dios: el qual lo dispuso y ordeno todo con tal medida,*³⁹ *que no es otra cosa (como dize Pitagoras) sino una cierta manera de verso limado, o una musica peregrina (como dize Pluton) de muchas naturalezas, y una correspondencia.* Agostinho comparou a criação com um epigrama ou soneto.⁴⁰ Segundo Basílio e Ambrósio, o mundo é uma obra de arte, que louva o seu criador. A Bíblia contém poesia perfeita (*lo mas culto de la Poesía*). O próprio Deus serve-se de ficções poéticas, como por exemplo, quando, por intermédio de Oséias (11,4), alude à Encarnação. Mais ainda: todo o estilo da poesia (metros, figuras, tropos) procede da Bíblia. É o que ensinam Cirilo de Alexandria, Tertuliano, Jerônimo, Agostinho e Cassiodoro. Os primeiros poetas, depois da criação do mundo, foram Lúcifer e os anjos, que com hinos louvavam a Deus (*Jó*, 38, 4 e 7). Segundo o cardeal Ximenes, o arcanjo Miguel deu lições de poética a Adão. Depois de Adão, poetaram Caim, Abel e Davi. Nos *Salmos* encontram-se figuras retóricas como a anadiplose, a epanáfora, a aposiopese e a epítrofe, que também encontramos em Ovídio, Virgílio, Terêncio e Marcial.

Devemos outrossim admitir como certo que Cristo também poetou, pois, em virtude de divina infusão, ele conhecia tôdas as ciências e artes. Isso parece surpreendente para o leitor moderno. Mas corresponde ao dogma, especialmente ao ensinamento da *sapientia Christi*. Pertence à reserva permanente da teologia católica. O seu primeiro compêndio são os *Quattuor libri sententiarum* de Pedro Lombardo (cêrca de 1150), uma *synthèse à peu près complète de la doctrine, dont les grandes lignes se reetrouvent encore dans le programme actuel ... Essentiellement impersonnelle, l'oeuvre se présente, du point de vue littéraire, comme un résumé sans vie ni chaleur, sans guère de vue philosophique non plus, mais bien ordonné ...*⁴¹ Nêle se lê (III, dist. 14): *dicimus animam*

37. ... esta fuerza de los versos, superior a la artilleria, experimentaron tambien los Amonitas, Moabitas e Idumeos, quando el capitan Josafa los vencio, poniendo en la vanguardia un escuadron de Levitas, que fueron diciendo el Salmo 135 con que començo la batalla, y apellido la victoria.

38. Vimos que, segundo Plutarco, a música é um remédio contra a peste.

39. Livro da Sabedoria, 11, 21.

40. Refere-se ao *carmen universitatis* (acima, pág. 592).

41. "Síntese quase completa da doutrina, cujas grandes linhas se encontram ainda no programa actual ... Essencialmente impessoal, a obra apresenta-se, do ponto de vista literário, como um resumo sem vida nem calor e também sem visão filosófica, mas bem ordenada." (Trad. da Rev.) (Ghellinck, *L'Essor*, I, 71 e segs.)

*Christi per sapientiam sibi gratis datam in Verbo Dei, cui unita est, unde etiam perfecte intelligit, omnia scire quae Deus scit, sed non omnia posse quae potest Deus.*⁴² Essa doutrina, que reaparece em Alberto, Tomás e Boaventura, já entrara, com Luís de Leão, na literatura em língua vulgar: “No saber de Deus encontram-se as idéias e razões de tudo, e nesta alma (do Cristo) o conhecimento de todas as artes e ciências” (*Nombres de Cristo*, ed. de Onís, I, pág. 99, 18 e segs.).

O nosso Anônimo aproveita essa lição e interpreta-a com muita imaginação. Cristo serve-se da lógica, para refutar os doutores da lei; da retórica, em suas parábolas e na sua carta a Abgar de Edessa, a quem mandou também a sua effigie, feita de próprio punho. Diversas razões falam a favor de que ele mesmo tenha escrito versos, assim como a sua gloriosa mãe (no *Magnificat*). Segundo Paulo (*Efés.* 2, 10), nós homens scimos a poesia⁴³ de Cristo (*αὐτοῦ γὰρ ἔσμεν ποιήμα: ipsius sumus factura*). Clemente de Alexandria chama ao homem *un hermoso Hymno de Dios, compuesto en justicia*.⁴⁴ Mas o diabo também era poeta: ele compunha os oráculos, que, como se sabe, eram feitos em versos.⁴⁵ Porque, embora em sua queda tenha perdido “as obras da vontade”, ficaram-lhe, todavia, as da inteligência, como aos demais anjos.⁴⁶ É verdade que, certa vez, achando-se no corpo de um possesso, quando os exorcistas o intimaram a dizer alguns versos, errou numa estrofe, como foi atestado: “mas somente porque quis, não por ignorância”. Paulo citou versos de Arato, Menandro e Epimênides. Poetas cristãos foram João Damasceno,⁴⁷ Juvenco, Fortunato, Licêncio,⁴⁸ Sedúlio, Prudêncio, Tertuliano, Cipriano, Tomás de Aquino, Oriêncio e muitos outros. Segue-se uma enumeração de papas, imperadores e reis poetas. Desde tempo imemorial, a poesia é cultivada na Espanha, especialmente na Andaluzia, onde, segundo Estrabão, já se poetava antes do dilúvio. *Donde se conocera bien*

42. “Dizemos que a alma de Cristo, graças à sabedoria que lhe foi dada de graça, no Verbo de Deus, a que foi unida — pelo que entende também perfeitamente — sabe tudo o que Deus sabe, mas não pode fazer tudo o que Deus pode.” (Trad. da Rev.) (*PL*, 192, 783.)

43. O autor utiliza o duplo sentido de *ποίημα*: “poesia” e “criação”.

44. No *Protréptico* (Admoestação aos pagãos) de Clemente, não encontro essa frase, literalmente. Ali aparece, todavia, o Cristo como um novo Orfeu, mas que também é a “nova canção”, a “harmonia do mundo” e o Logos divino. Este “repu- diou a lira e a harpa, instrumentos sem vida, encheu este mundo com o Espírito Santo e também o mundo em ponto pequeno, o homem ... com harmonia e louva a Deus com este instrumento de muitas cordas, o homem ... O Senhor fez do homem um belo instrumento cheio de espírito ...” (Clemente de Alexandria, *Schriften*, trad. de O. Stählin, vol. I, 1934, pág. 75 e seg.). Cf. Lietzmann, *Geschichte der Alten Kirche*, 2, 288.

45. O pensamento já se encontra na primeira apologia de Justino, c. 54: “Podemos provar também que eles (os mitos inventados pelos homens) foram inventados por inspiração dos espíritos maus, para engano e sedução do gênero humano” (e na seguinte).

46. A propósito o autor cita o *De Angelis* de Suarez e numerosas outras autoridades. A doutrina é ortodoxa. Em Calderón (*El Magico prodigioso*, III, 548) diz o diabo: *La gracia sola perdí, la ciencia no*.

47. Cerca de 675-749, “o último grande teólogo universal da antiga Igreja grega” (Altaner).

48. Schanz, IV, 2, pág. 462.

quan capaz es nuestro idioma de aventajarse en este Arte a algunas naciones que nos tienen por barbaros, y somoslo cierto, en el descuydo que ay del pulimento con el Arte, que como mina de oro finisimo, se ha descubierto en tantas partes: pero es el daño, que con preceto y medio, algunos nos arrojamus a hombrear con los Virgílios y Horacios de la poesia; y (mayor mal) a censurarles lo que no entendemos. Ciertó, que quando veo algunos concetos de coplas antiguas, dispuestos con la poca noticia que deste Arte auia en el tiempo que se escriuieron, me parecen riquisimos diamantes por labrar, sin que me satisfaga mas lo muy culto y aliñado de otra lengua. Essas frases são um belo atestado da típica simbiose espanhola (também característico em Góngora) da poesia artística erudita e da tradição “popular” do “romancero”. O *Panegyrico* conclui com uma farta lista de poetas espanhóis, a que se segue um catálogo de poetisas (Débora, Judite, as sibilas, Proba, S. Teresa — e a Virgem Maria).

A obra não encerra pensamento original, mas, precisamente por isso, é característica da poética e da atitude mental da florescência espanhola. Liga-se, formalmente, como se vê da análise, aos antigos discursos de elogio sobre as artes, e adota-lhes os *topoi* epidícticos: caráter enciclopédico da arte em aprêço — sua utilidade — sua origem divina — “catálogo de heróis”. Com êsses elementos humanísticos se funde a “poética bíblica”, que conhecemos da literatura cristã antiga e medieval latina. Só na Espanha pôde ela desenvolver-se, frutuosamente, no solo da teologia ali renovada no século XVI. Assim, pois, da poética bíblica pôde nascer uma poética teológica, na verdade uma metafísica teocêntrica das artes, inconciliável com o tomismo. Ela é a correspondência teórica — só raramente explicada de maneira conceptual — de uma imagem do mundo e do homem que, dentro do rico desenvolvimento do *siglo de oro*, reivindica especial significação e dignidade. Na poesia de um Luís de León, como no drama espanhol, na pintura de Zurbarán, Valdés Leal e Greco, o humano sempre nos é mostrado em sua relação com Deus, e sobre todas as confusões da terra abre-se-nos uma vista do céu. Só com essa perspectiva é compreensível o conteúdo mais profundo da poesia de Lope, bem como da de Calderón.

A união do homem com o sobrenatural aparece de modo particularmente característico na concepção da morte. Na visão do mundo da grande poesia espanhola, ela não é catástrofe esmagadora, não é um fim brutal, mas uma tranqüila despedida e transição. Assim fala, por exemplo, em Lope, o capitão de bandidos, Pedro Carbonero, ao seu amigo:

*Despidamonos los dos:
Morir quiero, morir quiero.
O mundo, no mas con vos!
Muera Pedro Carbonero,
Y muera en la fé de Dios.*

Encontramos também em Cervantes essa reconciliação com a morte, êsse desapêço do mundo, embora êle estivesse mais longe da visão do mundo da concepção teológica da arte. Nesse sentido é característico o

fim do *Don Quijote*. No decurso de sua breve doença de morte, o engenhoso fidalgo cai num profundo sono, do qual desperta transformado. Readquire não somente a razão como também o seu verdadeiro nome — Alonso Quijano *el bueno*. A dissolução corpórea é, ao mesmo tempo, uma restituição espiritual, na qual o moribundo, “exclamando em alta voz”, reconhece uma prova da misericórdia divina. Como restabelecido, entrega *Don Quijote* a sua alma. E o seu criador, “o alto Cervantes, também velho e no leito de agonia, ainda amável e cheio de terno espírito” (Frederico Schlegel), depois de receber a extrema-unção — “já de pé no estribo”, como ele escreve — compõe a dedicatória de seu último romance ao Conde de Lemos, unindo algumas *coplas antigas*. Aqui também, como nos dramas de Lope e Calderón, as coisas terrenas se conciliam com o sobrenatural. Esta grande arte espanhola não repudia o natural, mas também nada do sobrenatural. Quando o classicismo francês decreta, pela boca de Boileau:

*De la foi des chrétiens les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles,*

ele separa a poesia da fé, e o cristianismo da cultura. Isso significa uma ruptura do mundo espiritual, que se repete, depois, na alma individual de um Pascal, de um Racine. Os autos sacramentais de Calderón, nos quais, em torno da gravidade dos mistérios, revolteiam tantos “adornos alegres”, parecem-nos, ao mesmo tempo, mais humanos e mais divinos do que a arte codificada por Boileau. A estreita observância clássica de Aristóteles abarca não somente o mundo como também a própria arte. Se, afinal de contas, todas as artes têm a sua origem em Deus, com isso a própria arte ganha nova liberdade e inocência. Ela é uma representação diante de Deus e, com isso, um símbolo da própria vida, do *gran teatro del mundo*, cujos papéis são por Deus distribuídos.

A TEORIA DA ARTE DE CALDERÓN E AS "ARTES LIBERALES"

A exumação do *Panegyrico* anonimo de 1627 permitiu-nos reconstruir uma poética até agora, a meu ver, desconhecida. Apresento, a seguir, o resultado de outra pesquisa, que alarga e confirma as conclusões da primeira. O texto não procede de um anônimo, mas de um nome ilustre como Calderón. As bibliografias de Calderón consignam um *Tratado em Defesa da Nobreza da Pintura*, impresso uma vez — em 1781 — em lugar oculto, e que passou despercebido. Publiquei uma reimpressão com tradução e comentário, em 1936 (*RF*, L, 89 e segs.), à qual remeto o leitor, no tocante a quaisquer outros pormenores. Aqui só deve ser salientado o que contribui para o conhecimento da teoria espanhola da arte e da teoria de Calderón. Nisso alguns dos temas fundamentais do presente livro serão evocados.

A obra, apresentada em 1677, meio século depois do aparecimento do *Panegyrico*, e erroneamente denominada "tratado" de Calderón, é um parecer em favor dos pintores de Madrid, processados pelo Fisco. A tributação dos pintores era litígio antigo na Espanha, a que também se refere Justi. em seu *Velázquez* (pág. 233 da edição de 1933, editôra Phaidon): "O que mais desgostava os artistas era a equiparação de sua arte, que julgavam liberal, à arte assalariada". Mas, por trás, está ainda uma vez — e pela última — o que Justi não pôde ver: a questão do sistema das *artes liberales* e sua relação com a atividade artística do homem.

O primeiro ataque do Fisco deu-se em 1600 e foi dirigido contra El Greco. O último ocorreu em 1676. Ensejou o parecer de Calderón — a única manifestação teórica sobre arte, que dêle possuímos. Para a compreensão de todo o incidente, devemos retroceder à teoria italiana da arte investigada por Júlio von Schlosser (*Kunstliteratur*, 1924), por Erwin Panofsky (*Idea*, 1924) e por Fritz Saxl (*Antike Götter in der Spätrenaissance*), 1927.

Na Florença do *Quattrocento*, a Renascença percebe a sua afinidade eletiva com o pensamento e a criação da Antiguidade. As artes plásticas desenvolvem-se com inaudita força criadora, e conquistam, aos olhos de príncipes e burgueses, um apreço, de que não haviam gozado, desde os tempos do império romano. Elevaram-se também a posição social e a autoconsciência dos artistas. Não querem mais ser obreiros sem nome, nem ser confundidos com operários. Não exige a pro-

fissão conhecimentos científicos? Não precisam eles familiarizar-se com a geometria e a perspectiva? Não atestam os escritores antigos que os pintores devem ser incluídos entre os representantes das chamadas “artes liberais”, isto é, dignas de um homem que nasceu livre? A partir do século XV, todas essas questões são discutidas e continuadas numa série de obras que assume o caráter de uma disciplina nova (embora freqüentemente se ligue à Antiguidade).

Que, pois, distinguia a nova arte italiana da superada pintura medieval, um Giotto de um Cimabue? Para a consciência dos séculos XIV e XV era, em primeira linha, a “naturalidade” das figuras de Giotto. Redescobria-se a “Natureza”, perdida desde a Antiguidade. A pintura devia, pois, ser concebida como uma “imitação” da Natureza. Precisamente essa definição foi encontrada nas anedotas helenísticas de artistas. Mas as próprias imagens da Natureza — por exemplo, o homem como a mais elevada entre elas — eram determinadas em proporções de medida. O artista devia conhecê-las. Dominando-as, podia ele porfiar com a Natureza, até transformá-la e elevá-la, por meio de processos seletivos. A pintura pressupunha, assim, um estudo fundamental da teoria da proporção. Analogamente à Natureza, ela devia produzir a “concordância, num todo, de todas as partes ligadas proporcionalmente” (Schlosser). Como uma ciência (por exemplo, a retórica e a música), devia dispor de um tesouro de regras e leis, e se tornar ciência, que habilitasse para a produção de obras “mais corretas” e “mais belas”.

É evidente que, como mais tarde a poética aristotélica, só conhecida em 1550, essa “teoria da imitação” encerrava uma discordância interna: entre a “representação do real, de acordo com o modelo” (Panofsky) e processos idealizadores ecléticos. Disso, porém, não tiveram consciência nem a Renascença primitiva, nem a alta Renascença. Nesse tempo, a teoria da arte não é orientada especulativa, mas praticamente — pois a teoria da proporção e outros conhecimentos devem servir de fundamento e auxílio ao artista. Além da finalidade prática, visava a teoria da arte, a princípio, fins apologéticos. Ela quer “legitimar a arte contemporânea, como genuína herdeira da Antiguidade greco-romana, e conquistar-lhe, pela enumeração de suas dignidades e excelências, um lugar entre as artes liberais” (Panofsky, pág. 26). Nessa fase, a teoria da arte ainda está inteiramente isenta do neoplatonismo florentino. Só depois do meado do século XVI, aparece, cada vez mais freqüentemente, o conceito da “idéia artística”, depois, vale como supremo princípio. Ocasionalmente e de forma ainda irreflexa, aparece a “idéia”, na segunda edição das *Vidas* de Vasari. Sistemáticamente apresentada, domina ela, depois, a teoria da arte do chamado “maneirismo”, consignada no *Trattato dell'Arte della Pittura* de Lomazzo (1584) e na *Idea de' Scultori, Pittori e Architetti* de Federigo Zuccari (1607). A teoria maneirística da arte introduz também, como inovação completa, a especulação filosófica na teoria, porque, segundo Panofsky, para aquela geração de artistas “a relação do espírito com a realidade dos sentidos” tornara-se problemática. Desde cerca de 1600, sente-se ela ameaçada pelo novo “naturalismo” (Caravaggio). Afinal, desde meados do século XVII, uma teoria de arte idealista inicia a luta,

ao mesmo tempo, contra o maneirismo e o naturalismo. Vence, em 1664, com a *Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* de Bellori e, sob essa forma, é adotado pelo classicismo francês.

Assim se apresenta, resumidamente, a história da teoria italiana da arte, segundo Panofsky e Schlosser. Falta ainda um trabalho equivalente para a Espanha, lacuna que a apreciação de Schlosser, reduzida a duas páginas, sobre a teoria espanhola da arte (págs. 557/8) não preenche.

É evidente que a teoria espanhola da arte sofreu influência da escola italiana. Vasari, Lomazzo e Zuccari são mencionados frequentemente. Adotam-se desenvolvimentos inteiros de autores precedentes. A teoria espanhola da arte começa como fragmento da história do italianismo na Espanha. Depois, porém, segue o seu próprio caminho. Uma diferença essencial entre o desenvolvimento italiano e o espanhol consiste no fato de que a pintura espanhola adotou o naturalismo de um Caravaggio, sem trilhar o caminho para o classicismo. Ela não tende para uma estética normativa, mas — analogamente ao *Panegyrico* — para um enaltecimento da pintura. Para isso são convocados os escritores eclesiásticos gregos e latinos do século IV ao X. Ao lado deles, aparecem escritores antigos, como Xenofonte, Plínio e Quintiliano, e italianos, como Patrizzi, Possevino, Polidoro Virgílio, Célio Rodighino e outros.

A teoria espanhola da arte começa, em 1526, com Diogo de Segredo. No século XVI, limita-se ela a colocar a pintura em pé de igualdade com as sete *artes*, ou a coordená-la com a geometria. No século XVII, Valdivielso mostrou que a pintura não somente é uma das artes liberais, mas a primeira entre elas. Ficou reservado a Calderón desenvolver essa tese de acordo com as regras da escola.

O parecer de Calderón tem a forma de uma declaração judicial, feita em 8 de julho de 1677, protocolada e assinada pelo poeta. No princípio, Calderón afirma que sempre sentira uma “inclinação natural” pela pintura. Define-a como imitação das obras de Deus e emulação da Natureza. A sua origem acha-se no “princípio exposto por autoridades reconhecidas, de que, assim como a sabedoria eterna, para mostrar-se criadora, de um nada fez nascer a estrutura do universo”, também quis ela que a pintura se originasse de um segundo nada: do jogo de crianças que se banham. Uma começou a desenhar com o dedo o perfil da outra, produzido pela sombra na areia. Assim, pois, “o primeiro *atelier* de pintura foi a luz, o seu primeiro esboço a sombra, a sua primeira tela a areia, o seu primeiro pincel o dedo, e o seu primeiro artista a juvenil travessura do acaso”. A pintura só não é enumerada entre as artes liberais, por ser a arte das artes; servindo-se de todas, a todas domina. A gramática contribui com as suas concordâncias (concordância das partes variáveis da oração). Assim, cabe à pintura adjudicar ao lírio o branco, ao cravo o vermelho, a não ser que cometesse “solecismos”. De maneira semelhante, servem-lhe a dialética — aqui a comprovação é um tanto difícil — e a retórica. Pois, como as palavras, a pintura pode comover a alma. A aritmética e a geometria dão a

ciência da proporção e da perspectiva. E a música? “Se esta tem a missão de cativar o espírito com imagens sonoras, cativa-o a pintura com ritmos não menos harmônicos, com a preeminência que tem o sentido da vista sobre o do ouvido; e sobretudo quando o horizonte, no fim, se coroa com nuvens e com céus, quando atrai a si a imaginação para a observação das constelações e planetas. Logo, a gramática contribui para a pintura com as suas concordâncias, a dialética com as suas conseqüências, a retórica com as suas persuasões, a poesia¹ com as suas invenções, a oratória com as suas energias, a aritmética com os seus números, a música com as suas consonâncias, a simetria com as suas medidas, a arquitetura com as suas proporções, a escultura com as suas formas, a perspectiva e a óptica com as suas ampliações e reduções e, finalmente, a astronomia e a astrologia com os seus signos para o conhecimento das imagens celestes. Quem, pois, duvida que ela, como número recapitulativo de todas as artes, é a arte principal, que a todas inclui?”²

Protegeram e em parte praticaram a pintura o jovem Nero, Adriano, Marco Aurélio, Alexandre Severo, Constantino VIII,³ Alexandre Magno, Júlio César e outros; e, nos tempos modernos, Leão X, que elevou Rafael a cardeal; Júlio II; Filipe II e outros. É citada, afinal, como última e mais alta prova da dignidade da pintura: “Deus, como Deus, representou-se como homem, pois ele o criou do protótipo de sua idéia, como imagem e semelhança de si mesmo. Quando se tornou homem, Deus não permitiu que um pincel humano o pintasse, mas deslumbrou com o seu brilho todos os que tentaram fazê-lo. Mas, a fim de que o mundo não ficasse sem tal penhor, pintou-se a si mesmo, no pano branco da piedosa Verônica”, como se pode ver em Roma, Sabóia, Jaén e Oviedo. “Com isso, o testemunho forma, em sua declaração, um círculo perfeito”: o fim volta ao princípio. A pintura é uma imitação das obras de Deus, “pois, de certo modo como pintor, pintou-se a si mesmo em suas grandes obras”.

A comprovação exigida de que a pintura é uma “arte liberal” é, assim, encaixada na conexão extensa da teoria teocêntrica da arte. A explicação “natural” (origem no jogo das crianças) denota um estado de coisas, desejado pela própria sabedoria divina. Deus pai é o pintor dos mundos e o criador do homem “segundo a sua imagem”. A atividade pictórica de Deus repete-se no sudário da Verônica. O ato da criação é concebido — platonizado — como o desenho, segundo o modelo, de uma idéia preexistente; assim também nos autos sacramentais (*Autos*, 1717, II, 394 e seg.):

*Este campo que poblado
Hoy de fabricas se ve,
Nada pulido era entonces
Antes de labrarse en el,
Una confusión, un caos,
Tan informe al parecer,*

1. Como parte da retórica.

2. *Quien duda que número transcendente de todas las Artes sea la principal que comprende á todas?*

3. Fonte: Sigiberto de Gembloux em *MGH Scriptores*, VI, 346. — Cf. Gilman, *Decline and Fall*. cap. 48.

*Sino el supremo pincel
Que corrió desde la idea
Del primero ser sin ser
Rasgos de su omnipotencia
Y líneas de su poder.*

“Deus como pintor” é um velho *topos*, que aparece primeiramente em Empédocles e em Píndaro, sendo transmitido à Idade Média por Clemente (*Schriften*, tradução alemã de Stählin, I, 1934, 174). Schlosser seguiu-o na Renascença (*Präludien*, 1927, 296 e seg.). Lope também o lembra, reportando-se ao hino, anteriormente atribuído a Ambrósio, *Caeli deus* (A. h. LI, 36), cujo terceiro verso reza:

*Candore pingis igneo.*⁴

A dupla função tradicional, a comprovar, do *deus pictor* como pintor dos mundos e formador do homem, devia ter valor especial aos olhos de Calderón, pois aprofundava a correspondência entre o macrocosmo e o microcosmo, estrutura fundamental da concepção do mundo calderoniano. O seu parecer mostra, na construção, na ordem dos pensamentos e no estilo, aquela adaptação pessoal do patrimônio intelectual da tradição, que conhecemos também em suas *comédias* e sobretudo em seus *autos sacramentais*. Uma cultura enciclopédica, mas dominada pela energia e por engenhosa combinação de pensamentos; fina educação intelectual e entrelaçamento conciliador de todos os motivos; cuidadosa análise, feita com rigorosa simetria, e com a qual é edificado, enfim, um todo, meditado segundo as leis da proporção, e que o olhar abrange facilmente. Estes caracteres estilísticos de Calderón aparecem também, perceptivelmente, no parecer.

A análise do tratado confirma a valiosa afirmação de Lucien-Paul Thomas de que Calderón possuía uma concepção da arte independente, madurada.⁵

Um *index pictorius* da obra teatral de Calderón teria de abranger todas as numerosas metáforas e *conceptos* que ele tomou à pintura. As descrições em que ele visivelmente porfia com a arte do pintor — *sit ut pictura poesis*!⁶ — não podem ser minuciosamente estudadas aqui: lembrem-se as descrições de festas da corte espanhola e de cortejos pomposos (como em *La Banda y la Flor* ou em *Guárdate del agua mansa*). Limitemo-nos a examinar, rapidamente, as três obras em que a pintura é elemento fundamental da ação dramática. São as comédias *Darlo todo y no dar nada* e *El Pintor de su Deshonra*, bem como o auto sacramental de nome igual à última.

Darlo todo y no dar nada trata, segundo Plínio e Eliano, do amor de Alexandre o Grande a Campaspe, cujo retrato mandara tirar por Apelles. Este se apaixona pelo seu belo modelo, mas julga, em conside-

4. “Pintas com candor igneo.” (Trad. da Revisão.)

5. François Bertaut et les conceptions dramatiques de Calderon, em *Revue de Littérature Comparée*, 1924, 199 e segs.

6. “A poesia seja como a pintura.” (Trad. da Rev.)

ração ao seu real senhor, dever renunciar à paixão. Com isso fica alucinado — até que Alexandre lhe cede a amada, com o que, ao mesmo tempo, consegue provar a Diógenes que pode vencer não somente a todo o mundo mas também a si próprio. As informações antigas, em que o assunto é baseado, figuram entre as mais apreciadas anedotas de artistas na Renascença.⁷ Delas tirou Calderón o motivo principal e, com a caracterização de Diógenes, obteve um episódio cômico. Para a concepção de pintura de Calderón são significativas as citações seguintes.

Três pintores — Timantes, Zêuxis e Apeles — pintaram um retrato de Alexandre. São recebidos pelo rei como representantes da mais alta de todas as artes:

*Ejerceis el mejor arte,
Más noble y de más ingenio.*

Depois, Alexandre julga os três retratos. Como ele tem um olho remeloso, que Timantes não reproduziu, este é rejeitado como lisongeiro e mentiroso. Do mesmo modo Zêuxis, que figurou o defeito com demasiada fidelidade e com isso faltou ao devido respeito. Só Apeles acertou (Keil, IV, 5 a):

*Que solo vos sabéis, como
Se ha de hablar á su Rey, puesto
Que á medio perfil está
Parecido con extremo;
Con que la falta ni áicha
Ni callada queda, haciendo,
Que el medio rostro haga sombra
Al perfil del otro medio.*

Então, Apeles é nomeado pintor de câmara.

Aprendemos nesta passagem que os reis devem ser retratados em meio perfil. Oferece passagem paralela o auto sacramental *El Lirio y la Azucena*. Na sua conclusão, é mostrado um quadro: *Aquí se descubre un lienzo grande pintado en el Retablo y Altar de la Iglesia de San Sebastian; encima del Ara el Copón del Santísimo Sacramento, un Sacerdote en pie, haciendo cara hácia el altar; y el pueblo, que se pinte numeroso e vario, y el Rey de rodillas en la ultima grada, procurando que se vea el rostro, aun más que medio perfil.*

A comédia de Alexandre apresenta ainda outra relação com a teoria da arte. Campaspe é uma dessas figuras tão frequentes no teatro de Calderón que, criadas na solidão, são subitamente levadas pelos embates do destino ao mundo que não conhecem. Ela cresceu no ermo e só conhece um estado ideal da Natureza. Mas de modo algum sabe o

7. Cf. E. Kris e O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Viena, 1934, especialmente as págs. 49 e segs. — A peça de Lope *Las Grandezas de Alexandro* — segundo o juízo de Menéndez y Pelayo *una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope* — não oferece ponto de contacto com *Darlo todo y no dar nada*. Falta a emulação entre esportores. Há alguma coisa sobre pintura, no primeiro acto (grande edição da Academia, VI, 327-29).

que é um retrato. Nasce, pois, um encantador diálogo entre ela e as princesas Estatira e Síroes.

Campaspe: *Quisiera
Saber qué cosa es retrato*
Síroes: *Nunca ha visto tu rudeza
El primor de la pintura?*
Campaspe: *Pintura ya sé qué sea;
Que en el templo he visto tablas
Que, de colores compuestas,
Ya representan países,
Ya batallas representan,
Siendo una noble mentira
De la gran naturaleza;
Pero retrato no sé
Qué es.*
Estatira: *Pues que es lo mismo, piensa,
Con la circunstancia más
De que la copia parezca
Al original de quien
Se saca.*
Campaspe: *¿Y de qué manera
Se saca?*
Estatira: *Veráslo, cuando
A hacer el retrato vengan.*

Os quadros de paisagens e batalhas são conhecidos também pelos filhos da Natureza: viram-nos nos templos rurais. Mas o retrato pertence ao domínio da cultura urbana e por isso torna Campaspe perplexa. Diante de seu próprio retrato, toma-se de dúvida ontológica (Keil, IV, 21 e seg.).

Assim, a arte do retrato é aqui introduzida na série dos *prodigios del mundo* (como o primeiro navio, o primeiro tambor, etc.), isto é, no âmbito dos bens culturais inventados pelo homem, sobre cuja "origem" Calderón, seguindo tradição antiga, tanto gosta de refletir, como faz, no começo de seu trabalho sobre pintura.

A comédia *El Pintor de su Deshonra* figura entre as obras mais conhecidas de Calderón. Destaco apenas o que é significativo para a teoria da arte de Calderón. Don Juan Roca ficou longo tempo solteiro, porque passava dias e noites no estudo dos livros. Sobreveio-lhe melancolia, e ele procura lenitivo na pintura (Keil, IV, 62a):

*Y si, para entretener
Tal vez fatigas de leer,
Con Vuestras melancolías
Treguas tratábades, era
Lo prolijo del pincel
Su alivio, porque aun en él
Parte el ingenio tuviera*

Mesmo como homem casado, Don Juan Roca cultiva a pintura. Retrata a sua mulher Serafina e explica-lhe, durante uma sessão, a dificuldade de representar a sua perfeita beleza (IV, 71a).

Serafina, contra sua vontade, é raptada. Em vão procura Don Juan Roca descobri-la. Volta-se de novo para a pintura e faz para o prin-

cipe de Urbino um quadro que representa o ciumento Héracles, a quem o centauro Nesso rapta Dejanira. O príncipe encomenda, depois, o retrato de uma bela: é Serafina. Don Juan mata-a com um tiro: como "pintor de sua ignomínia", pintou um quadro "com sangue".

Encontramos, pois, nessa peça, a concepção da pintura como uma arte intelectual, que ilustra mesmo pessoas de condição. Mas, aqui, é mais importante a "problemática do retrato", se assim posso dizer.⁸ Um modelo de beleza ideal não pode ser reproduzido fielmente pelo pintor. Um retrato é tanto mais semelhante quanto mais o modelo se afasta do cânon da beleza. De modo que o mais belo retrato de mulher — assim devemos inferir — deve pressupor que a retratada, em qualquer de seus traços, peca contra as proporções ideais. Prova-o a célebre descrição de Semíramis em *La Hija del Aire*, que já Grillparzer admirava. Semíramis tem uma fronte muito pequena (II, 73a):

*No de espaciosa te alabo
La frente, que antes en esta
Parte solo anduvo avara
La siempre liberal maestra, etc.*

Aqui há, pois, um defeito, tal como em Alexandre. Mas, para a arte do retrato, esse *menos* pode tornar-se um *mais*, até uma condição do êxito. Certamente, surge, depois, um segundo problema — o do *Darlo todo y no dar nada*: como se comportará o artista que tem de retratar um rei? Como reunirá a conveniência com a verdade da vida? Por trás dessas perguntas está, como realidade histórica, a cultura cortesã da Espanha habsburguesa e, depois, o problema mais profundo do equilíbrio entre a concepção naturalista e a idealizadora da arte — ou melhor, entre a *imitatio*, de um lado, e o *decorum*, do outro. A norma do *decorum*, por exemplo, é discutida extensamente por Pacheco⁹. A esse propósito merece ser recordado que, em seu chamado *romance autobiográfico* (de Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la Vida y las Obras de Calderón*, pág. 70, datado de 1636), Calderón nos deixou um auto-retrato literário, que não pode ser ultrapassado em naturalismo.¹⁰

Pacheco oferece um paralelo dos pensamentos de Calderón sobre a pintura de retratos: *Las faltas no se han de disimular en los retratos, aunque es alabado Apéles en haber retratado de medio rostro al Rey Antigono, que era ciego de un ojo, poniéndole de la parte del sano... Esta es prudencia que se puede usar con personas graves, sin detrimento de la verdad... E a propósito do mesmo assunto... los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia.*¹¹

8. Tirso de Molina (*El Vergonzoso en Palacio*, II, 673 e segs.) refere-se também à pintura de retratos.

9. *Arte de la Pintura*, ed. Villaamil, I, 238 e segs. — Pacheco trata de *decorum*, reportando-se a Cícero e a Horácio. Nele reaparece a tendência, observada desde o século XV, de erigir o sistema da teoria da arte sobre a base da retórica e da poética.

10. Tradução alemã em Wurzbach, *Calderóns Leben und Werke*, pág. 239.

11. *Arte de la pintura*, ed. Villaamil, II, 141 e 143.

Consideremos, enfim, o auto sacramental *El Pintor de su Deshonra*.

Lúcifer revela à *Culpa* o seu profundo rancor contra o Filho do Todo-Poderoso. O Filho é senhor de todas as ciências: teologia, jurisprudência, filosofia, medicina. Além disso, domina todas as artes liberais: dialética, astrologia, aritmética, arquitetura, geometria, retórica, música e poesia.¹² Mas o que mais aborrece a Lúcifer é que o Filho seja também pintor. Ele termina o quadro da criação em seis dias. Agora se ocupa em produzir a imagem do homem — uma cópia de sua idéia. Lúcifer teme que o Filho anime esse quadro também. Ele dirige-se, por isso, à *Culpa*, pedindo-lhe o ajude a estorvá-lo, para que a pintura se torne opróbrio para o Filho de Deus. Em verdade, ele pinta com o óleo da graça, mas “nós faremos que ela — a natureza humana — se rebaixe ao temperamento de seus desejos, e a tornaremos em pintura a têmpera, embora ele a pinte a óleo” (*Autos*, 1717, I, 378a):

*Que aunque al oleo de la Gracia
La pinte, tambien nosotros
Haciendola que se incline
Al temple de sus antojos,
La haremos pintura al temple,
Aunque el la matice al oleo.*

Culpa esconde-se numa árvore. O pintor divino aparece. A Inocência traz a paleta, a Ciência o tento, a Graça o pincel. Quando o quadro está pronto, a sua matéria é provida de forma pelo pintor com um sopro de vida. A imagem desaparece e em seu lugar fica a natureza humana. Ela começa a falar e perguntar pelo seu ser. O pintor responde que ele lhe emprestou o ser, para um dia torná-la sua noiva. Mas a natureza deixa-se seduzir pela serpente. Então, Deus quer destruir o seu quadro, o mundo, usando, para isso, a grosseira brocha de pintor:

*El Mundo, talamo injusto
De sus adulteras bodas,
Tengo de borrar, haciendo
Que por todo el pais corra
En vez de sutil pincel
La bronquedad de la brocha.*

As inundações servem também para ajudar a destruição, pois a água apaga a pintura a têmpera (em que o livre arbítrio, *Albedrio*, transformou a pintura a óleo).

*Que si al temple me la ha vuelto
Su Albedrio, quien ignora
Que las pinturas al temple
Con agua, no mas, se borran.*

Então, o mundo e a natureza começam a lamentar-se. O pintor atira uma tábua às ondas, em sinal de perdão. O mundo e a natureza humana salvam-se sobre a tábua e de lá nos picos da Armênia.

12. Aqui o sistema das artes liberais diverge um pouco do do *Tratado*.

Lúcifer sente-se decepcionado, porque a natureza humana não se perdeu no dilúvio. Resolve destruir-lhe a beleza e para isso se serve da *Culpa*. Esta crava um prego na fronte da natureza humana com estas palavras:

*Pincel será de mis obras,
Pues que por la oposición
Sus atributos nos tocan,
Este clavo que en su frente
Servirá de negra sombra,
Porque vean que la Culpa
Su imagen a Dios le borra,*

A natureza foge estigmatizada. O mundo, privado de sua coroa, lamenta-se. Quando o pintor reaparece, o mundo suplica um retrato da fugitiva:

*Viendo pues
Que ausentarmela porfia,
Para engañar mi amor, trato,
Ya que dices ser Pintor,
Que a los ruegos de mi amor
De ella me hagas un retrato
Porque le traiga en el pecho.*

Do Amor Divino, que o acompanha, recebe então o pintor uma caixa de tintas — que só contém carmim —; como pincel, três pregos; como superfície a ser pintada, uma placa de bronze em forma de coração; como tento, uma lança: a paixão de Cristo reconstitui a destruída imagem da natureza humana.

Entre a comédia *El Pintor de su Deshonra* e o auto sacramental do mesmo título, encontrará o leitor atento uma série de significativas correspondências. Em ambas as peças vemos um pintor ocupado com um retrato, que, primeiramente, é pintado com tinta e, depois, com sangue. Mas o pintor divino não copia de um modelo vivo, mas “do protótipo de sua idéia dá à luz uma misteriosa imagem”:

Lúcifer: *Mas nada desto me da
Tanto sobresalto, como
Ver que de aquel exemplar
De su idea, en quien yo absorto
Miré mi primera ruina,
Quiera sacar mysterioso
A luz el retrato...*

Aqui também aparece o retrato, tal qual na comédia de Campaspe, como o produto definitivo e máximo da arte de pintor. A natureza humana é uma imagem criada pelo divino Logos. Ele próprio, origem e essência de todas as ciências e artes, é pintor. O auto sacramental de Calderón ilustra, numa fantasia poética, a teoria da arte, que o tratado ensina em forma didática. Apresenta-se-nos como remate grandioso e perfeito de uma especulação, que se enraíza na Antiguidade e na patrística e que atravessou, viva, a Idade Média e a Renascença. Pensamento

tradicional, que sobreviveu um milênio, recunhado em todos os tempos históricos do Ocidente, desdobra-se e aperfeiçoa-se em obra de arte, pela primeira e quicá pela última vez, na poesia de Calderón. Alimentado e abeberado na mais antiga tradição, Calderón não sucumbe sob o seu lastro de pensamento, antes, com força de mestre, a vence, transubstancia e recria. Vivendo na tradição e da tradição, soube transformá-la com a máxima originalidade — no que só a Dante é comparável.

Como Dante, Calderón é um poeta cristão, tomada esta palavra no sentido mais alto e determinado. Quer dizer: a sua visão do mundo e do homem tem como ponto central a crença no Deus da Igreja. Mas Lope também é, quando muito, “poeta religioso” e “sacerdote crente”.¹³ O dogma, o culto e a mística do catolicismo se acham tão essencial e intimamente ligados com a cultura do *siglo de oro* na Espanha que são perceptíveis em toda parte, como bases fundamentais da vida da época. Esse fato histórico — cuja verificação nada tem a ver com a glorificação romanizante da Espanha — faz-nos compreender que mesmo os poderes culturais profanos daquele tempo deviam ser incorporados na visão teocêntrica do mundo do cristianismo: o reino, a consciência nacional, a política — bem como o teatro, as artes, as ciências. Uma teoria cristã especulativa da arte não somente era conservada como patrimônio intelectual patrístico e escolástico, mas também podia reviver nos grandes poetas como princípio criador e organizador. Essa, igualmente, a razão final da concepção da pintura em Calderón. Esta recebia a sua máxima dignidade do fato de que Deus dela se servira na obra da criação. Em Calderón, porém, como vimos, o Logos divino não é somente pintor, mas também arquiteto, músico, poeta. Nêle têm tôdas as artes a sua origem comum e o seu santo protótipo. No *Gran teatro del mundo* este torna-se palco, onde Deus distribui os papéis. No *Sagrado Parnaso* Cristo é o poeta divino ou o Deus da poesia, aparecendo como Apolo.

Lope também oferece idéias afins. Em *Lo fingido verdadero* converte-se, no palco, o ator Ginés. Antes, pertencera êle ao elenco de atores do diabo; agora, pelo martírio, passou à *comedia* divina, isto é, ao elenco de atores de Jesus:

*Ahora mi compañía
Es de Jesús, donde hay Padre
Del santo Verbo, y hay Madre,
La siempre Virgen María.*

Nesse elenco celeste, João Batista desempenha papéis de pastor, Gabriel de mensageiro, e assim por diante. Na conclusão, Ginés anuncia mais uma vez, no cavalete de tortura:

*Pueblo romano, escuchadme:
Yo representé en el mundo
Sus fábulas miserables,
Todo el tiempo de mi vida,
Sus vicios y sus maldades;
Yo fui figura gentil*

13. Vossler, *Dt. Vjft.* 14, 168.

*Adorando dioses tales;
 Recibíome Dios; ya soy
 Cristiano representante;
 Cesó la humana comedia,
 Que era toda disparates;
 Hice la que veis, divina ...*

Assim nos mostra Lope a transição do teatro do mundo terrestre para o celeste, confirmando, pois, a dignidade teológica das artes. Darei apenas mais dois exemplos. Santa Teresa encontra sua alma pintada no íntimo do amor divino (Variante do *Dues pictor*):

*De tal suerte, pudo amor
 Alma en mí te retratar,
 Que ningún sabio pintor
 Supiera con tal primor
 Tal imagen estampar.*

*Fuiste por amor criada,
 Hermosa bella, y así
 En mis entrañas pintada,
 Si te perdieres, mi amada
 Alma, buscarte has en Mí.*

*Que yo sé que te hallarás
 En mi pecho retratada,
 Y tan al vivo sacada
 Que si te ves te holgarás
 Viéndote tan bien pintada.¹⁴*

Afinal, na ode de Luís de Leão a Francisco Salinas encontramos Deus como música do mundo:

*Ve como el gran maestro
 A aquesta inmensa cítara aplicado,
 Con movimiento diestro
 Produce el son sagrado,
 Con que este eterno templo es sustentado.*

Deparamos na poesia clássica da Espanha as artes fraternalmente reunidas e, ao mesmo tempo, relacionadas com o sobrenatural. A estreita convivência das artes, especialmente da poesia teatral e da pintura, não se funda, naturalmente, apenas na visão cristã do mundo, mas também no esplendor desenvolvido pela monarquia. Carlos V e Filipe II eram amadores das belas artes e colecionadores de quadros. O esplendor imperial destes soberanos, cujo gosto ficou servindo de norma à nobreza e aos seus fracos sucessores, deu, praticamente, à pintura e, em particular, à arte de retrato, a posição que as deduções teóricas dos eruditos haviam demonstrado — com tal êxito a que o próprio fisco, indignado, teve de ceder. Tais relações, que não encontramos nem na Itália, nem na França, nem na Inglaterra, formam o substrato histórico do *Tratado* de Calderón.

14. BÆ 53, 510b.

A união da pintura e da poesia enriqueceu consideravelmente a cultura espanhola da época da florescência. Só na Espanha podia acontecer que uma vitória militar — a rendição de Breda — fosse, ao mesmo tempo, levada à tela, por Velásquez, e ao palco, por Calderón. Em Shakespeare a pintura desempenha papel inteiramente insignificante. O mesmo sucede com o drama clássico francês. Só o teatro espanhol mantém relações vivas com a grande pintura da nação.

A semelhança estrutural do *Tratado* com o *Panegyrico* é evidente. O parecer de Calderón também podia ter esse título. Ele ajusta-se ao esquema humanístico do discurso de elogio às artes, e demonstra a sua aplicabilidade ao *siglo de oro*. Mas o autor do *Panegyrico*, a lhe darmos crédito, é um moço de dezessete anos. Calderón forneceu o seu parecer, com a idade de setenta e sete anos. Aquele escreve apenas exercício escolar cheio de talento, Calderón trata a matéria com a amável graça e engenhosa profundidade, que lhe são peculiares. Ambos os textos giram em torno do sistema das *artes liberais*.

A função desse sistema constantemente se nos defrontou em nossas pesquisas. Ele transmite ao Ocidente a tradição cultural do fim da Antiguidade. Para a Idade Média cristã representa ele a ordem vigente; independe do tempo, de todo o saber: o conjunto das *artes* pode ser equiparado à filosofia. Só a Encarnação pôde derogar as *artes* (acima, pág. 44). Tomás de Aquino despojou as *artes* de seu primado na ordem do conhecimento (pág. 59). Dante restitui-lhes a dignidade (página 387). Aparecem nas catedrais góticas, e na pintura de Botticelli. Finalmente, na estética especulativa de Calderón, são subordinadas a uma *ars mechanica*. Isso, porém, só é possível, porque essa é vista como reflexo da divina atividade criadora. É a última vez que o espírito europeu reflete sobre a posição e função das *artes liberais*.

Hoje é a educação nos *colleges* americanos que tenta salvar o humanismo, enlaçando-o com as sete *artes liberais*.

MONTESQUIEU, OVÍDIO E VIRGÍLIO

Montesquieu antepôs à sua obra principal a epígrafe:

... *prolem sine matre creatam*.¹
(Ovídio)

Qualifica, pois, a sua obra de filho produzido sem mãe. Reza o verso de Ovídio, por extenso:

Pallas Erichthonium, prolem sine matre creatam.²

O herói Erietônio devia ter nascido do amor insatisfeito de Hefesto por Palas. O deus perseguiu a fugitiva, mas não pôde alcançá-la. Sua semente caiu sobre a terra, esta deu à luz Erietônio. Palas o escondeu numa cestinha de junco e o criou. No *Orlando Furioso*, XXXVII, 27, Ariosto alude a esse mito. Já em 1896, Camille Julian³ assinalara outro trecho de Ovídio:

*Palladis exemplo de me sine matre creata
Carmina sunt; stirps hac progeniesque mea*.⁴

A propósito observa Julian: *Montesquieu veut dire par là qu'il a fourni à l'Esprit des Lois et la forme et le fonds, qu'il n'a dû à aucun ouvrage antérieur le cadre, le plan ou l'idée de son livre* (Pág. 41). Não importa saber se Ovídio, nesses versos, aludiu ao nascimento de Palas, da cabeça de Zeus, ou à história de Erietônio; o sentido é claro: minhas histórias são minhas filhas.⁵ Os contemporâneos cultos de Montesquieu ainda liam os poetas latinos e deviam compreender a epígrafe, com o sentido que lhe era dado: "este livro nasceu de meu espírito". Montesquieu tinha em mente os versos dos *Tristia*, mas não podia usá-los como epígrafe; não convinha qualificar de *carmina* o *Esprit des Lois*. Em lugar disso, era pre-

1. "Prole produzida sem mãe." (Trad. da Revisão.)

2. "Palas (criou) Erietônio, prole produzida sem mãe." (Trad. da Rev.) (*Metam.* II, 553.)

3. Em sua seleta de Montesquieu (*Montesquieu. Extraits*. Hachette).

4. "A exemplo de Palas, estas poesias foram produzidas por mim sem mãe; é esta a minha stirpe e a minha descendência." (Trad. da Rev.) (*Tristia*, III, 14, 13) *apud*. Julian, in *Extraits de Montesquieu*. Hachette.

5. Cf. acima, pág. 136 e segs.

ciso achar uma palavra que exprimisse o conceito de *stirps haec progeniesque mea* e pudesse ser ligada ao pensamento *sine matre creata*. A essa exigência satisfazia plenamente o hemistíquio.

... *prolem sine matre creatam*.

Mas o verso nada tem a ver com Erictônio, e é estéril qualquer tentativa de invocar o mito para fins explicativos.

Da epígrafe falam a justificada altivez de Montesquieu, seu amor à literatura da Antiguidade e sua teoria do estilo. Muito se tem escrito sobre o estilo de Montesquieu. Por último se manifestou Joseph Dedieu.⁶ Foi, porém, esquecido um ponto capital. Na composição de sua obra principal, Montesquieu tentou aproximar-se dos autores antigos. Queria, porém, abrir o segundo volume do *Esprit des Loix* com uma invocação às musas, cuja sentença final condensa o mais nobre entusiasmo pela razão: *Divines muses, je sens que vous m'inspirez, non pas ce qu'on chante à Tempé sur les chalumeaux, ou ce qu'on répète à Délos sur la lyre: vous voulez que je parle à la raison; elle est le plus parfait, le plus noble et le plus exquis de nos sens*. Corresponde também à concepção antiga da arte de escrever que o prólogo de uma obra seja feito de modo especialmente artístico. Foi o que fez Montesquieu, no prefácio de *O Espírito das Leis*. É célebre a seguinte passagem: *J'ai bien des fois commencé et bien des fois abandonné aux vents les feuilles que j'avais écrites; je suivais mon objet sans former de dessein; je ne connaissais ni les règles ni les exceptions; je ne trouvais la vérité que pour la perdre; mais quand j'ai découvert mes principes, tout ce que je cherchais est venu à moi, et, dans le cours de vingt années, j'ai vu mon ouvrage commencer, croître, s'avancer et finir*. (Pág. 170) Nisso quer ver Dedieu, como antes dele, Chérel, um testemunho do "lirismo" na prosa de Montesquieu. Observa ele: *La phrase musicale atteint ici sa perfection, non seulement parce que les thèmes mélodiques s'y poursuivent à la même cadence, mais parce que chacun d'eux, après avoir suscité une grande image, s'achève dans l'apaisement du rythme et la simplicité des mots*. (pág. 170) Mas, devemos crer que Montesquieu mil vezes lançou aos ventos as folhas de seu manuscrito, ou devemos considerar isso exageração e lirismo? Além disso, que significa a sentença: "Eu sentia todos os dias caírem as mãos paternas?" É obscuro e pode talvez chamar-se lírico. Mas ambas as passagens se explicam, quando se copia o texto completo, especialmente com as anotações feitas por Montesquieu. Na primeira passagem, ele anota *ludibria venti*; na segunda, *bis patriae cecidere manus*. De novo versos latinos. De quem? Montesquieu achara descortês indicar o autor, pois todo leitor culto devia conhecer os versos. Procedem do intróito do 6º livro da *Eneida* de Virgílio. Ali Enéias conjura a Sibila a não confiar os seus oráculos a folhas soltas, para que não sejam joguetes dos ventos, e lá mesmo são descritos, em artística eufrase, as portas do templo de Apolo em Cumas, ornadas com representações que procedem da mão de Dédalo. O artista quis representar também o destino de seu filho Ícaro, mas

6. Montesquieu, *L'Homme et l'Oeuvre*, Paris, 1943, págs. 166 e segs.

então as mãos se lhe abateram duas vezes. Deu, assim, Montesquieu, em poucas frases, dois belos exemplos da imitação de Virgílio. Quis emprestar ao prefácio da obra de sua vida um pouco da dignidade e elevação do antigo estilo épico. E logrou realizar esse intento a tal ponto que aquelas frases foram atribuídas a uma prosa lírica, que teria aparecido no século XVIII. Mas, no final de contas, a quem remonta esse efeito poético? A Virgílio. Concluirei com uma observação que nos faz voltar à esfera de idéias da epígrafe. A alusão a Dédalo leva-nos a crer que Montesquieu considerava a sua obra uma criação artística, mas, ao mesmo tempo, olhava-a com o olhar de pai para filho.

DIDEROT E HORÁCIO

É conhecida a frase de Goethe: “Diderot é Diderot, um só indivíduo; quem o deprecia, a ele ou a suas coisas, é um caturra, e êstes são legião” (a Zelter, em 9 de março de 1831). Em que consiste o efeito fascinante que emana dos escritos de Diderot? Ele supera os seus contemporâneos, não só em extensão, como também em tensão vital e em polifonia da consciência. Não nos referimos com isso à multiplicidade de seus interesses, mas ao fato de que nele o particular está em imediata relação com o universal. Melhor: no particular e, aliás, em cada particular, e em cada um do mesmo modo, transluz e se apresenta o universal. A consciência de Diderot abraça uma multidão de centros, que se ligam entre si, e refletem o todo. Para compreender Diderot, é preciso que se descubra, em todas as suas manifestações, a volta da mesma e indivisa corrente vital. Partindo dessa compreensão, dever-se-ia chegar a uma nova forma de exposição. Podemos, pelo menos, realizar um dos trabalhos preparatórios, necessários à renovação da imagem tradicional de Diderot, assinando linhas de comunicação e relações íntimas negligenciadas em seu universo intelectual.

Até agora, pode-se dizer sem injustiça, os estudos diderotianos não têm correspondido a seu grande objeto. Em vez de compreender o universo intelectual de Diderot como um *ἐν καὶ πᾶν*,¹ prepararam-no sob a forma de cortes anatômicos.² É o que faz ainda seu comentador Daniel Mornet, ilustre conhecedor do século XVIII. Em seu *Diderot* (Paris, 1941) trata, sucessivamente, do filósofo, do romancista, do dramaturgo, do epistológrafo, do crítico de arte: falta uma vista de conjunto.

Diderot romancista! O clichê nacionalizou-se. Já em 1924, na *História da Literatura* de Bédier e Hazard (II, 100), Mornet lembrara juntos “seus romances *A Religiosa*, *Jaques*, *o Fatalista* e *O Sobrinho de Rameau*”, julgando-os sumariamente: *Les romans de Diderot ont un peu les qualités de ses lettres et les défauts du reste de ses oeuvres ... Ils ne sont pas composés, parce qu'il ne voulait pas composer*. Deve-se colocar

1 “Um todo.” (Trad. da Revisão.)

2. Só raramente aponta uma “compreensão do conjunto”, como em Jean Thomas: *tout est dans cette pensée universelle, où tout est fondé sur l'homme, destiné à l'homme, ajusté aux mesures de l'homme* (*L'humanisme de Diderot*, pág. 148). Naturalmente pesa sobre essa formulação também a tese do “humanismo” de Diderot, a ser discutida a seguir.

O Sobrinho de Rameau na mesma categoria de *Juques*, o *Fatalista* e *A Religiosa*? Não obedecerá *O Sobrinho* às leis de uma forma diferente da do romance? Examinando de perto a questão, observaremos que reina profunda obscuridade sobre a construção e sentido da obra.

É verdade que Herbert Dieckmann julgou ser Goethe o primeiro a reconhecer a unidade artística de *O Sobrinho de Rameau* e de sua construção,³ mas não posso concordar com essa tese. Goethe diz (*Jub.-Ausg.* 34, 189): "Escolhendo para a presente obra a forma dialogada, que usa com vantagem sua, produz ele uma obra-prima que, quanto mais conhecemos, mais admiramos. A sua intenção oratória e moral é multifária. Ele emprega todas as forças do espírito para descrever os adutores e parasitas, em toda a extensão de sua maldade, enquanto de modo algum poupa os seus patronos. Ao mesmo tempo, reúne o autor os seus inimigos literários com esses mesmos hipócritas e lisonjeiros, e aproveita o ensejo para expressar a sua opinião e sentimento sobre a música francesa. Por mais que este último ingrediente pareça heterogêneo, em relação aos outros, é precisamente a parte que dá firmeza e dignidade ao todo. Enquanto a pessoa do sobrinho de Rameau encarna uma natureza decididamente dependente, incapaz de tudo, despertando, por isso, nosso desprezo e até nosso ódio, esses sentimentos se atenuam pelo fato de apresentar-se-lhe como músico prático, fantástico, não sem algum valor. No tocante à composição poética, esse talento inato da figura principal oferece grande vantagem, porquanto o personagem descrito como representante de todos os adutores e parasitas, de todo um grupo, vive e procede como um indivíduo, um ser especialmente designado, um Rameau, um sobrinho do grande Rameau. Quem lê e relê a obra inteligentemente, deve descobrir, por si mesmo, como se entrelaçam, primorosamente, esses fios apresentados no princípio, que deliciosa variedade de entretenimento resulta dessa trama, a despeito da generalidade com que um tratante é oposto a um homem de bem, mas que parece composta de puros elementos parisienses". As observações de Goethe, por mais corretas e encantadoras, nada indicam, inequivocamente, sobre a idéia fundamental e a construção da obra. Foi o que bem sentiu Sainte Beuve, quando escreveu, em 1851: *On a fort vanté le Nereu de Rameau. Goethe, toujours plein d'une conception et d'une ordonnance supérieures, a essayé d'y trouver un dessin, une composition, une moralité: j'avoue qu'il m'est difficile d'y saisir cette élévation de but et ce lien. J'y trouve mille idées hardies, profondes, vraies peut-être, folles et libertines souvent, une contradiction si faible qu'elle semble une complicité entre les deux personnages, un hasard perpétuel, et nulle conclusion, ou, qui pis est, une impression final équivoque. C'est le cas, ou jamais, je le crois, d'appliquer ce mot que le chevalier de Chastellux disait à propos d'une autre production de Diderot, et qui peut se redire plus au moins de presque tous ses ouvrages: "Ce sont des idées qui se sont enivrées, et qui se sont mises à courir les unes après les autres".*

Passo por alto o que os estudiosos de Diderot do século XIX observaram sobre *O Sobrinho de Rameau*. Só um artigo de Mornet, de 1927,

3. *RF*, 1939, 74 e *Dt Vjft.*, 1932, 491 e 493 A. 1.

La véritable signification du Neveu de Rameau (na *Revue des Deux Mondes* de 15 de agosto) deu estímulo decisivo à compreensão. Conhecese há um século a obra de Diderot.⁴ *Mais il y a un siècle aussi qu'on le comprend mal ou qu'on ne le comprend pas du tout. On tient le Neveu de Rameau pour un roman, conte ou "satire" (selon le titre même de Diderot), et pour un roman, conte ou satire réaliste.* Decerto a obra revela observação realista, mas não é esta o essencial. *Diderot a voulu composer non pas un conte historique, mais ce qu'il appelle un conte philosophique. Et ce qu'il a voulu faire vivre, ce n'est pas du tout le vrai bohème de chez Procope; c'est un personnage fictif, propre à porter ou justifier ses thèses; c'est même un confident, si semblable à celui qui se confie qu'on ne les distingue plus. Le Neveu, c'est de temps à autre un plastron; et presque toujours, c'est exactement Diderot lui-même. Lui et Moi, les deux personnages du dialogue, c'est en réalité Moi et Moi, c'est un Diderot qui bataille, âprement, contre un autre Diderot.* O "sobrinho" do diálogo tem, sem dúvida, traços do verdadeiro Jean-François Rameau, mas este não foi nem tão corrupto nem tão espirituoso como o parasita desenhado por Diderot. Diderot tomou o autêntico Rameau como pretexto para expor no pelourinho o parasitismo de tantos literatos contemporâneos seus. *C'est une antithèse entre le neveu, c'est-à-dire des hommes de lettres par douzaines, et le seul être "dispensé de la pantomime", "le philosophe qui n'a rien et qui ne demande rien", c'est-à-dire Diderot.* Concluindo, distingue Mornet, no *Sobrinho de Rameau*, três elementos: 1) observação realista; 2) polêmica contra os parasitas e literatos; 3) refutação de uma filosofia materialista — que era a do próprio Diderot! — pelas suas conseqüências. Logo, o diálogo seria *une adjuration de Diderot à Diderot: "Voilà, ô Diderot le fataliste, ce que l'on devient avec tes doctrines; voilà ce qu'elles peuvent justifier. Voilà ce que tu aurais pu, ce que tu pourrais devenir toi-même, toi qui a parfois vécu comme le Neveu, toi qui lui ressembles par quelques instincts de bohème et par les appétits de volupté".*

Em todo caso, esse resultado está em desacôrdo com o conceito, que Mornet manifesta, no decurso de sua exposição, de que o diálogo era uma antítese entre o literato parasita e o filósofo sem necessidades. Segundo creio, este último conceito é o correto. Escrituramo-lo como lucro positivo da pesquisa de Mornet, mas não nos podemos convencer de que Diderot tenha tido o intento de refutar, na obra, a sua própria filosofia. Nos estudos feitos desde então, também não encontrou acolhida a tese de Mornet. Cite-se, primeiramente, Pedro Trahard. O segundo volume, publicado em 1932, de sua obra *Les Maîtres de la Sensibilité Française au 18.^e siècle* é, na maior parte, consagrado a Diderot. Um capítulo (pág. 254 e segs.) que tem o título prometedor *Le sens profond du Neveu de Rameau*, decepciona-nos: o diálogo seria, em substância, uma obra didática sobre música (pág. 257). Naturalmente, é mais alguma coisa: *c'est un livre où souffle l'esprit divin...* (Pág. 263) *Sa grandeur lui vient de la part prépondérante que l'art y occupe, ou, plus exacte-*

4. O texto original francês foi publicado em 1823, segundo uma cópia, por Brière, e em 1891, segundo o manuscrito de Diderot, por Monval.

ment, de l'influence que l'art exerce sur l'âme humaine. (Págs. 263/4) Esta é, evidentemente, uma interpretação errada. É ainda diferente a opinião de Jean Thomas, em seu interessante ensaio *L'Humanisme de Diderot* (1933), do qual ainda falaremos. Escreve ele: *Quand, où et pourquoi a-t-il écrit le Neveu de Rameau? Nous sommes réduits à former des hypothèses. Deux lignes d'une lettre à Mme. d'Épinay, écrite de La Haye en 1773, semblent se rapporter à ce chef-d'oeuvre qu'il appelle négligemment "une petite satire".⁵ Mais le mystère n'en est guère éclairci.⁶* Em outra passagem, porém, Thomas parece aproximar-se da concepção de Mornet. Diderot teria escrito o diálogo para classificar as suas próprias idéias: *Telles idées qui, au premier examen, l'ont séduit et qui s'accordent à ses principes, à les considérer de plus près, elles l'épouvantent: s'il les poussait jusqu'à leurs légitimes conséquences, s'il les appliquait à l'ensemble de l'humanité, ne ruineraient-elles pas l'ordre moral et social tout à la fois? Son jugement s'embarrasse, et pourtant il faut sortir de l'impasse. Instituons une expérience. Supposons qu'un homme intelligent, audacieux, logique, s'approprie ces théories suspectes, et modèle sa conduite à leur ressemblance. Jusqu'à quelles extravagances serait-il entraîné? En regard de ce personnage fictif, imaginons les réactions d'un interlocuteur de sens rassis, vertueux, sans pruderie, clairvoyant sans préjugé. Écoutons leur dialogue: c'est le Neveu de Rameau. Voilà de la morale expérimentale, voilà ce que deviennent, selon le tempérament de Diderot, les Essais de Montaigne...* (Pág. 71) Afinal, Thomas repele, e com razão, a tese "naturalista", segundo a qual a obra nada mais é do que a reprodução de uma palestra realmente ocorrida. A isso já se opõe o que sabemos sobre o Rameau histórico e, além disso, as múltiplas refundições e a grande distância, no tempo, entre a obra terminada e os fatos acontecidos, de que ela nasceu. Antes de tudo, porém, *cet étrange ambigu de réalisme et de rêverie* é uma criação, que tem a sua unidade no cosmo do espírito de Diderot: *les détails sont vrais, les gestes, les paroles, le silence même sont vrais. Mais entre la réalité justement observée et la transposition artistique, la personnalité de l'auteur est intervenue souverainement. Diderot a éclairé son personnage et les objets qui l'entourent à son propre soleil, "qui n'est pas celui de la nature". C'est ce même soleil qui brille à travers toute son oeuvre, si diverse, si chaotique qu'elle paraisse. Il y a un univers propre à Diderot, à l'intérieur duquel tout s'ajuste, tout s'organise en une harmonie de tons, de lignes, de rythmes et de couleurs. Parce que les créations romanesques y sont peu nombreuses, l'univers de Diderot n'est pas également achevé; certaines zones n'y sont qu'esquissées; mais ces ébauches, dont Diderot préférerait parfois le feu et la verve à la perfection des ouvrages minutieusement polis, suggèrent ce qu'elles ne disent pas.* (Págs.

5. *Correspondance inédite* (1931), I, 217. Por extenso: *Je me suis amusé à écrire une petite satire dont j'avais le projet lorsque je quittai Paris. Conséquemment, devia admitir-se que a obra só foi composta em 1773. Mornet (1941) tem outra opinião: Les allusions à des événements ... semblent prouver que l'ouvrage a dû être ébauché entre 1760 et 1764 et remanié une ou deux fois entre 1772 et 1779. (Diderot, L'homme et l'oeuvre, pág. 203.)*

6. *L'Humanisme de Diderot*, pág. 40.

146/7) — Em sua importante obra *Denis Diderot. L'homme. Ses idées philosophiques, esthétiques, littéraires* (1937), Hubert Gillot toca apenas ligeiramente no diálogo de Diderot e associa-se à interpretação de Mornet (pág. 14, nota). Este, em seu recente trabalho, várias vezes citado, sobre Diderot (*Diderot, l'homme et l'oeuvre*, 1941) amenizou a rigorosa redação de suas teses de 1927. O *Sobrinho de Rameau* é caracterizado como *un dialogue moral et philosophique à travers lequel s'ébauche une sorte de conte réaliste sur une vie de bohème*. (Pág. 120) No *Sobrinho* e em *Jaques, o Fatalista*, Diderot fêz “da desordem um sistema”: *il avait intitulé le Neveu “satire”; il donnait évidemment au mot le sens latin autant que le sens français, un ragoût ou se mêlent, pour former un plat savoureux, les aliments les plus divers. Qu'y a-t-il dans le Neveu? une étude de caractère, le portrait physique et moral d'un bohème étrange et pittoresque et dans son allure et dans sa pensée. Mais ce neveu, mi-réel, mi-imaginaire n'est, nous l'avons dit, qu'une sorte de double de Diderot avec lequel il se lance dans une discussion éperdue. La discussion nous entraîne bien à travers l'étude d'un problème qui domine tous les autres; la morale et la vertu peuvent-elles être fondées sur des raisons solides ou ne sont-elles que des conventions et des illusions dont l'homme intelligent et sans scrupules a le droit de s'affranchir? Mais ce problème en suggère plusieurs autres autour desquels l'entretien tourne si bien que nous perdons de vue le problème central: le problème de la dignité de l'écrivain et du parasitisme, le problème des passions fortes et des caractères d'exception, des problèmes de musique qui, eux, n'ont rien à voir avec le sujet. Ces problèmes eux-mêmes ne sont pas toujours abordés successivement. Le courant de la discussion est comme celui d'un flot rapide, mais incertain de sa direction, et qui tournerait confusément autour de quelques flots ou rochers avant de retrouver sa pente définitive. Il y a maintes parenthèses, quelques redites; les transitions ne sont, à l'ordinaire, que des transitions de conversation, sans aucune valeur logique.* (Págs. 125/6) De modo um tanto diverso se expressa Mornet, em trecho ulterior do mesmo livro: *Le thème général est l'exposé par le Neveu d'une morale cynique qui est le droit de se donner le plus de plaisirs en se donnant le moins de peine; il s'y joint des discussions sur le parasitisme et la bassesse d'âme des écrivains qui sont les ennemis de l'Encyclopédie, sur la musique, écho de la querelle des Bouffons, entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne, Diderot prenant vivement parti contre Rameau. Une partie du conte est d'ailleurs le portrait du Neveu et le récit d'épisodes pittoresques et imaginaires de sa vie sans scrupules.* Estas análises fazem justiça à riqueza intelectual do *Neveu*, mas omitem o tema principal — a confrontação dos parasitas e filósofos — e dele desviam a vista.

Conforme espero mostrar, aproximamo-nos consideravelmente da compreensão da obra, se atentamos nas indicações que Diderot fez no título e na epígrafe; isto é, se procedemos filologicamente. Embora diversos autores mencionem, de passagem, que a obra não é intitulada *Le Neveu de Rameau*, mas *Satire seconde*, e que existe uma “primeira sátira” de Diderot: *Satire I sur les caractères et les mots de caractère, de profession*, (impressa nas obras de Diderot, editadas por Assézat e Tourneaux,

vol. IV, 303 e segs.), não atentam que ambas as “sátiras” têm epígrafes tiradas de sátiras de Horácio e não seguem de perto as relações de Diderot para com Horácio. No entanto, isso era muito natural, depois que Jean Thomas, na mencionada obra, fizera de Diderot um “humanista”. Na verdade, Thomas dá à atormentada palavra “humanismo” um sentido incomum: o do individualismo, empirismo e naturalismo ético. O segredo do “humanismo” está *dans l'effort personnel, dans l'aventure individuelle, unique, jamais renouvelable, de chacun de ceux qui tentent de se donner à eux-mêmes, par leurs propres moyens, suivant leurs expériences privées, une règle de vie, de pensée et d'action*. Segundo Thomas, a França só teve dois “humanistas”: Montaigne e Diderot. Com essa tese principal não há muito o que fazer. O que Thomas chama humanismo nada tem a ver com as grandes manifestações intelectuais do humanismo, nem com os vínculos sentimentais e intelectuais à Antiguidade. Entretanto, a obra de Thomas é rica em pensamentos fecundos. São especialmente dignas de atenção as suas explicações sobre o determinismo de Diderot — que o domina, desde 1773, (págs. 194 e seg., 112, 114 e 157). Mas é claro que da apresentação do problema por Thomas pouco se poderá saber sobre o verdadeiro humanismo de Diderot, isto é, sobre suas relações com a literatura da Antiguidade. A esse respeito, o livro de Gillot, especialmente o capítulo *Anciens et Modernes* (pág. 23 e segs.), leva-nos bem mais longe, sem traçar a linha de comunicação com o *Sobrinho de Rameau*, o que aqui pretendemos fazer.

A *Satire seconde* de Diderot traz como epígrafe um verso de uma sátira de Horácio:

Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis.⁷

Mais tarde voltaremos a esse verso. Observemos, primeiro, a *Satire première* de Diderot. Tem também uma epígrafe horaciana:

*...quot capitum vivunt, tot idem studiorum
Milia...⁸*

A obra é dedicada a Naigeon e traz o subtítulo *Sur un passage de la première satire du second livre d'Horace*. O tema da sátira horaciana, da qual Diderot tirou a epígrafe, é: Horácio justifica a continuação de sua poesia satírica e a edição de um segundo livro, sob a “forma caprichosa de uma consulta ao jurista Trebácio sobre como deve comportar-se em face da crítica” (Kiessling-Heinze). Com esse tema horaciano nada tem a ver a sátira de Diderot. Todavia, na sua justificação, Horácio assinalara que compor sátiras era, nele, um impulso natural, e que cada homem tem a sua paixão. A esse propósito aparecem as palavras citadas por Diderot como epígrafe. Para Diderot são, ao mesmo tempo, uma deixa, que o estimula a uma cadeia de pensamentos, na qual se podem

7. “Rodeado, ao nascer, da inimizade de quantos Vertumnos há.” (Trad. da Rev.) (*Sat. II, 7, 14.*)

8. “Quantas cabeças, tantos milhares de preferências.” (Trad. da Rev.) (*Sat. II, 1, 27.*)

distinguir quatro pontos principais. Primeiro: cada homem tem alguma coisa em comum com um animal. *Il y a l'homme loup, l'homme tigre, l'homme renard, l'homme taupe, etc.*⁹ Segundo: tantas espécies de homens, tantas vozes naturais. *Autant d'hommes, autant de cris divers ... Il y a le cri de la nature...*¹⁰ *Comment se fait-il que, dans les arts d'imitation, ce cri de nature qui nous est propre soit si difficile à trouver? Comment se fait-il que le poète qui l'a saisi, nous étonne et nous transporte?... Combien de cris discordants dans la saule forêt qu' on appelle société.* Terceiro: *Le cri de l'homme prend encore une infinité de formes diverses de la profession qu'il exerce. Souvent elles déguisent l'accent du caractère.* Quarto: *A cette variété du cri de la nature, de la passion, du caractère, de la profession, joignez le diapason des moeurs nationales ...* Mas isso é apenas o esqueleto da obra. A estrutura lógica é velada e disfarçada por uma multidão de anedotas da sociedade parisiense, que Diderot reproduz em espirituosa conversação. É característica de seu processo literário a censura folgazã de si mesmo: *et voilà, me dites vous, qu'au lieu de vous avoir éclairci un passage d'Horace, je vous ai presque fait une satire à la manière de Perse.* Se Diderot se compara com Pérsio, que hoje os filólogos rejeitam,¹¹ é que decerto êle sentiu afinidade com a sua crítica dos costumes, baseada na filosofia estoica. O fraco de Diderot era — ele bem o sabia — a pregação moral: *le tic d'Horace est de faire des vers, le tic de Trebatius et de Burigny de parler antiquité; le mien de moraliser...*¹²

Pondo-se esta “primeira sátira” ao lado da obra denominada *O Sobrinho de Rameau*, surge a conjectura de que Diderot planejou uma série de sátiras em prosa, na qual se intercala como segundo número o diálogo com Rameau. Embora Diderot tivesse aberto caminho a muitas teorias estéticas modernas e moderníssimas, enquanto viveu, foi um

9. Tornamos a encontrar esse pensamento em *O Sobrinho de Rameau*: *Nous dévorons comme des loups... nous déchirons comme des tigres... il se fait un beau bruit dans la ménagerie. Jamais on ne vit tant de bêtes tristes, acariâtres, malfaisantes et courroucées.* (Obras, V, 439 e segs.).

10. Esse tema também reaparece em *O Sobrinho* e chega a alcançar o valor de um princípio, na estética de Diderot: *Le chant est une imitation, par les sons, d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion, et vous voyez qu'en changeant là-dedans les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie.* (V, 458 e segs.) outra fórmula, mais breve, do mesmo Diderot: *le modèle du musicien, c'est le cri de l'homme passionné.* (V, 459, nota). Eis, afinal, como, de novo em *O Sobrinho de Rameau*, caracteriza o “estilo novo” na música: *C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient.* (V, 466.)

11. Schanz-Hosius, *Geschichte der Römischen Literatur*, segunda parte (1935), pág. 481: “É com um sentimento de alívio que o leitor depõe o livro do poeta”. Mommsen chamara Pérsio “um jovem orgulhoso e débil, dado à poesia”. Goethe ainda apreciava o poeta “que, velando o mais amargo mal humor em sentenças sibilinas, expressava o seu desespero em obscuros hexâmetros”. (Jub.-Aug. 37, 217). Em *O Sobrinho de Rameau* é citada uma frase de Pérsio — *ingenii largitor venter.* (“O ventre subornador do espírito.” (Trad. da Rev.) No *Salon* de 1767 é inserida uma *Satire contre le luxe dans le goût de Perse*, composta em prosa (Obras, XI, 89 e segs.). Os *Salons* estão cheios de citações de poetas latinos.

12. (Obras, VI, 82.)

entusiasta venerador dos antigos. Horácio era um de seus poetas prediletos. A esse respeito escreve Gillot: *Le poète de Tibur est, pour lui, le familier dont l'intimité le suit à travers la vie, tantôt conseiller, tantôt confident, le sage qui, entre tous les plaisirs qu'il demande à la vie, ne prise, lui aussi, rien tant que le repos et l'innocence de la campagne et, recherché des grands, plus qu'aucun "corrompu" par leur faveur, mais, par ailleurs, "le plus adroit corrupteur des puissants", maudit Mécène qui le rapelle à la cour, s'indigne, lui aussi, qu'on puisse croire l'avoir acheté par des richesses et offre de les restituer si on les met à si haut prix. "Précepteur de tous les hommes dans la morale, de tous les littérateurs dans l'art d'écrire", son art des contrastes, son "élévation" dans les Odes, sa "raison" dans les Épîtres, sa "finesse" dans la satire, "son goût exquis dans tous les ouvrages", semblent à Diderot lui assurer la primauté sur tous les poètes de Rome.* (Págs. 246/6) Mas sabemos ainda mais sobre as relações de Diderot com Horácio.¹³

Quando Diderot diz: *Le tic d'Horace est de faire des vers...*; *le mien de moraliser* — isso implica que, para ele, o essencial, nas sátiras horacianas, é a crítica dos costumes, ao passo que pouco lhe importava a forma poética. Diderot não tem inclinação nem talento para versar.¹⁴ Por isso compôs as suas sátiras em prosa. Todavia, tentou, ocasionalmente, refundir poesias horacianas em versos franceses. Assim se originou a *Traduction libre du commencement de la première satire d'Horace* infelizmente sem data (*Obras*, IX, 42, e segs.). Começa com uma imitação dos primeiros 22 versos do original. Depois, Diderot prossegue:

*Je voulais jusqu'au bout suivre le pas d'Horace;
Mais le dirai-je! ici mon guide s'embarrasse.
Son écrit décousu n'offre à mon jugement*

Refere também um moderno comentador de Horácio: “Daqui (verso 22) nenhuma ponte conduz às discussões seguintes, por mais cuidadosamente que Horácio procure encobrir a solução de continuidade...” (Kiessling-Heintze). Para nós a tentativa de tradução de Diderot só tem importância como sintoma de seu interesse por Horácio. O mesmo acontece com a sua imitação de uma ode horaciana e a sua transformação livre do motivo de uma sátira horaciana (*Obras*, IX, 45 e 47; sem data). A isso acresce o *Chant lyrique* (*Obras*, IX, 35 e segs.) com a epígrafe horaciana *Nil sine divite vena*.¹⁵ A obra é precedida pela seguinte indicação do conteúdo: *L'auteur s'adresse aux jeunes poètes de son temps et leur dit; "Vous qui vous proposez de chanter la beauté, laissez à Anacréon ses roses et à l'Arioste ses perles. Ces deux poètes ainsi qu'Homère, Virgile, Tibulle et le Tasse, ont eu leur veine. Ayez la vôtre.*

13. Cf. também a descrição da vida do campo de Horácio em *Obras*, II, 434. — Ao pintor aplica Diderot o que Horácio (*Ep.* II, 1, 211 e segs.) diz do poeta dramático (*Obras*, XI, 79). — Outras alusões: *Corr. inédite*, I, 199, etc.

14. As poesias que ficaram de Diderot são quase exclusivamente poesias mundanas ligeiras.

15. “Nada sem uma veia rica.” (Trad. da Rev.)

Voulez-vous savoir ce que c'est qu'un poète? Interrogez le mânes d'Horace, et continuez d'écrire ou n'écrivez plus". Em seguida, esse programa é levado a cabo, numa série de estrofes. Finalmente, numa espécie de visão, ao poeta aparece Horácio, caracterizado como

... sectateur de la simple nature
Et jusque chez les morts disciple d'Epicure

e dá instruções sobre a essência e missão do poeta. De outra feita, Diderot toma sob sua proteção, contra um escritor pedante, a *Arte poética* de Horácio (vol. VI, 384), ou submete, em 1773, em longa carta ao abade Galiani — que compusera um comentário de Horácio, publicado somente em 1821 — uma interpretação, divergente das usuais, de um verso horaciano (*Carmina*, III, 6, 1) anteriormente (vol. VI, 289-302). Numa carta sem data a Naigeon, ele escolhe Horácio como cúmplice para a sua própria estética: *Oui, mon ami, Horace s'est récréé sur l'anticomanie*,¹⁶ *et Horace avoit raison. Je ne scaurois*¹⁷ *faire un certain cas de celui qui cherche au frontispice le nom de l'auteur, pour scavo*¹⁷ *s'il doit approuver ou plâmer ... Si je dis que l'Art poétique d'Horace est l'ouvrage d'un homme de génie et l'Art poétique de Boileau l'ouvrage d'un homme de sens qui a du goût et qui scait très bien faire un vers, M. de Laharpe se récriera...*¹⁸ Lembremo-nos, afinal, que também o *Supplément au Voyage de Bougainville*, composto em 1772, traz uma epígrafe de Horácio:

At quanto meliora monet pugnantiæ istis
Divis opis natura suæ, tu si modo recte
Dispensare velis, ac non fugienda petendis
Inmiscere. Tuo vitio rerumne labores,
Nil referre putas?¹⁹ (Sát. I, 2, 73 e segs.)

Que significa isso? E a que se refere a citada sátira de Horácio? Sigamos de novo Kiessling-Heinze. "A sátira é dirigida contra a tendência, sempre crescente, na melhor sociedade de então, a relações adúlteras, não para condenar tal conduta, do ponto de vista do moralista, mas para escarnecê-la, no tom frívolo dominante, dela motejando como insensatez, apresentando o *moechus*²⁰ como um tipo de tolice humana." Horácio declara que, às vezes, o adultério pode ter conseqüências muito dolorosas, "ao passo que o comércio com as jovens libertas é muito mais seguro". Pode-se seguir o instinto natural, mas deve-se desistir da caça às matronas", o que traz mais aborrecimentos do que prazer". Aqui se encaixam os versos escolhidos por Diderot como epígrafe. Dizem eles.

16. Alusão a *Primeira Epístola* do livro II.

17. Notem-se as formas *scaurois* e *scavo*ir — francês arcaico *scavo*ir — como se escreveu até o começo do séc. XVIII, ligando erradamente sua etimologia ao latim *scire*. O texto transcrito na edição alemã traz estas formas sem cedilha. (N. da Rev.)

18. (*Correspondance Inédite*, 1931, vol. I, 304 e segs.).

19. É o caso também de *Le Père de Famille* (*Ars poetica*, 156 e seg.), *Le Fils Naturel* (ib. 362 e segs.) e *De la Poésie Dramatique* (ib. 348 e seg.). — Encontra-se alusão a Horácio no vol. VI, 44.

20. "O adúltero." (Trad. da Rev.)

mais ou menos: “Quanto são melhores — e quanto opostos à tua conduta (do adúltero) — são os meios, que a mãe Natureza oferece, em sua riqueza, para satisfazer o instinto, se deles usares corretamente, e te limitares ao prazer digno de ser apetecido. Julgas que não importa se és culpado de tua desgraça ou se ela se funda nas coisas?” Nesta sátira, Diderot podia ver a recomendação de uma moral sexual, puramente natural, que legitima o gozo — um equivalente antigo, por assim dizer, da consideração *sur l'inconvénient d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas*.²¹ pois é êste o subtítulo do *Suplemento*. Vemos, pois, que Diderot gosta de associar às suas obras epígrafes com argumentos de seu poeta predileto. Ele, o moderno, trata de problemas da humanidade, de que já se ocupara o seu mestre Horácio. Mas trata-os em prosa — forma também empregada no drama.

A mesma coisa se aplica também no *Sobrinho de Rameau*. Esta “segunda sátira” de Diderot relaciona-se, pela epígrafe, com a sétima do segundo livro de Horácio. O seu tema é o paradoxo estóico: “Só o sábio é livre, e todo insensato é escravo”. Esta sentença — nisto está o encanto da composição — é sustentada por um escravo, e, aliás, perante o seu próprio senhor. Declara Davo, o escravo, que os homens, em sua maioria, oscilam continuamente entre a justiça e a injustiça. O que os ensandeece é essa *inaequalitas*.²² Há um rico, que ora ostenta luxo, ora finge de pobre, ora deseja estar com as prostitutas de Roma, ora filosofar em Atenas,

Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis.

Essa é a epígrafe de o *Sobrinho*. *Vertumnus* (relacionado com *verto*)²³ é o variável deus das estações do ano, “um Proteu itálico” (Kiessling-Heinze) e, depois, a denominação da própria inconstância. O insensato, cujo defeito é a *inaequalitas*, deve essa falha, por assim dizer, ao inclemente deus Vertumno, sob cujo signo nasceu.²⁴ Davo não se corria de incluir o seu senhor Horácio entre os insensatos: “Não louvas os costumes frugais dos tempos antigos e, entretanto, a preço algum queres retrogradar àquela época? Não levas a sério as tuas convicções. Em Roma, desejas a vida do campo, mas, no campo, anseias pela cidade. Quando não és convidado, louvas a tua pobre couve cozida. Mas gostas de passar bem, em casa de ricos protetores. Amas a mulher de outrem, e és seu escravo; eu me contento com uma rameira. Onde está a dife-

21. “Sobre o inconveniente de ligar idéias morais a certos atos físicos, que não as comportam.” (Trad. da Rev.)

22. Em semelhante sentido, diz Horácio (*Sát.* I, 3, 9): *nil aequale homini fuit illi*, do extravagante cantor Tigélio.

23. “Virar”. (Trad. da Rev.)

24. *Vertumnus* é posto no plural, “como se as diferentes manifestações da divindade fossem outras tantas personalidades divinas independentes” (Kiessling-Heinze). *Vertumnis iniquis nasci* é o mesmo que ter nascido sob má estrela. Quando Diderot lhe pergunta por que, com tão grandes dons musicais, nada tinha produzido, o sobrinho de Rameau aponta para o céu, dizendo: *Et l'astre! l'astre!* Quando a Natureza o criara, fez caretas (*Obras*, V, 475).

rença? Tu queres ser meu senhor e, todavia, és o escravo de muitas coisas e homens, de quem depende a satisfação de teus desejos. Por eles és movido para cá e para lá, como um títere pelo cordel:

*Tu, mihi qui imperitas, alii servis miser atque
Duceris ut nervis alienis mobile lignum.*

Quem é livre? Só o sábio!

Essa é a estrutura da sátira horaciana. Tendo em mente o conteúdo de *O Sobrinho de Rameau*, logo se torna clara a relação interior. Observa-se a semelhança entre o escravo Davo, que aproveita a liberdade dos insensatos das Saturnais, e o parasita Rameau, cuja *inaequalitas* é acentuada, logo no começo, como o traço principal de seu ser: *c'est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison... Quelquefois il est maigre et hâve... Le mois suivant, il est gras et replet... Aujourd'hui en linge sale... Demain poudré, chaussé, frisé...*²⁵ Compare-se ainda o retrato do cantor Tigélio, na *Sát. I, 3* de Horácio. Dêle se diz, nos versos 17 e seg.: *nil fuit unquam sic impar sibi*;²⁶ do sobrinho de Rameau: *rien ne dissemble plus de lui que lui même*. (*Ibid.*) Talvez Diderot também tivesse em mente o conceito *inaequalitas*, na observação dirigida a Rameau: *Je rêve à l'inégalité de votre ton tantôt haut, tantôt bas*. (V, 455) Mas essa semelhança entre Davo e Rameau não é tudo. Mais importante me parece que o tema fundamental — a confrontação do insensato escravizado pela pobreza, necessidades, desejos e paixões e o sábio sem necessidades e, por isso, livre — seja idêntico, em ambas as obras. Em Diderot, a escravização do homem aos seus desejos corresponde ao tema: *l'homme nécessaire... passe sa vie à prendre et à exécuter des positions*. E a comparação com títeres de Horácio corresponde ao tema da pantomima, com a conclusão: *il y a pourtant un être dispensé de la pantomime, c'est le philosophe qui n'a rien et ne demande rien*. Títere e pantomima — ambas as imagens procedem do círculo das metáforas teatrais (página 144). A comparação do títere pôde ser encontrada até em Platão; depois, todo o complexo metafórico se tornou comum na diatribe cínica, e desta deve ter penetrado em Horácio. Que Diderot a substituisse pela imagem afim da grande pantomima da vida, depende de que a pantomima — pelo que êle em geral entende, em contraste com o uso lingüístico alemão, os gestos e a música, que acompanham a recitação do ator — ocupou vivamente a Diderot em correlação com a sua dramaturgia: a ela consagrou um capítulo de sua obra *De la Poésie Dramatique* (*Obras*, VII, 377 e segs.) e um artigo independente (VIII, 458 e segs.). O sobrinho de Rameau não é sòmente e talvez, segundo a opinião de Diderot, em primeiro lugar, um músico: êle é, pelo menos, outro tanto, um virtuose da pantomima — aqui, em todo caso, sem palavras. É o imitador nato, genial: e, segundo a convicção de Diderot, toda a arte é *imitatio naturae*. O sobrinho não é sòmente um parasita venal, mas também uma natureza artística, alta-

25. (*Obras*, V, 388).

26. "Jamais coisa alguma se assemelhou tão pouco a si mesmo." (Trad. da Rev.)

mente dotada, que sucumbiu aos próprios erros e às injustiças sociais. Mas o Eu do diálogo é *Denis le Philosophe*,²⁷ que de bom grado se deixava chamar Diógenes, e cujo nome é lembrado aqui também: *Diogène se moquait des besoins*. (484) O sábio cínico só necessita da Natureza. E a quem se dirige o selvagem? *à la terre, aux animaux, aux poissons, aux arbres, aux herbes, aux racines, aux ruisseaux*. (484) O selvagem modelar do Taiti, que encontramos no *Suplemento à viagem de Bougainville*, e Diógenes são as duas formas do ideal de vida, que o filósofo “Denis” considera a mais digna e a única que conduz à liberdade interior e exterior. Assim pensou e poetou Horácio, e o esquema da estrutura — não mais! — da sátira horaciana ofereceu a Denis Diderot a inspiração para a sua obra-prima.

Os Excursos sobre Montesquieu e Diderot escapam ao plano deste livro, porquanto nenhuma relação apresentam com a Idade Média latina. Mas o assunto do livro leva, organicamente, a uma ampliação do problema: à procura das relações da literatura européia com a latinidade de todas as épocas. Das “épocas da latinidade” espero tratar em outro lugar. Incluí entre os suplementos os trabalhos sobre Montesquieu e Diderot, porque eles mostram que a história da literatura moderna corre o perigo de transviar-se, se os seus pés perderem o contacto com o solo da cultura humanística.

27. Nome que se dá a Diderot, em *Regrets sur ma vieille robe de chambre* (*Saudades do meu velho roupão*, Trad. da Rev.) em que igualmente, é louvado o sábio sem necessidades. — Há outro trecho importante a respeito, em *Jaques, o Fatalista*: *Jacques, vous êtes une espèce de philosophe, convenez-en. Je sais bien que c'est une race d'hommes odieuse aux grands, devant lesquels ils ne fléchissent pas le genou; aux magistrats...; aux prêtres...; aux poètes, gens sans principes et qui regardent sottement la philosophie comme la cognée des beaux-arts, sans compter que ceux-même d'entre eux qui se sont exercés dans le genre odieux de la satire, n'ont été que des flatteurs...* (VI, 78.)

INDICES

ÍNDICE DE MATÉRIAS E PALAVRAS

An Index is a necessary implement, and no impediment of a book, except in the same sense wherein the carriages of an army are termed Impedimenta. Without this, a large author is but a labyrinth without a clue to direct the reader therein. I confess there is a lazy kind of learning which is only Indical; when scholars (like adders which only bite the horse's heel) nibble but at the tables which are calces librorum, neglecting the body of the book. But though the idle deserve no crutches (let not a staff be used by them, but on them), pity it is the weary should be denied the benefit thereof, and industrious scholars prohibited the accommodation of an index, most used by those who most pretend to condemn it.

THOMAS FULLER.

A lista que se segue reúne um *index rerum* e um *index verborum*. São registrados todos os termos gramaticais retóricos e outras expressões técnicas (*abbreviatio*, *accessus*, *acumen*, etc.). O *index rerum* leva em conta, entre outras coisas, *topoi* ("matéria repisada"), metáforas (macaco), obras anônimas (*Canção de Aleixo*), material histórico, crítica científica e *varia* (Alcibiades como mulher). Além disso assinala algumas idéias fundamentais e resultados do livro por meio de termos sinópticos ("Europeização da pesquisa literária", "linhas de orientação metódicas", "*topoi*", "interpretação errada de *topoi*", etc.) e completa, assim, o capítulo final.

A

Abbreviatio, 528.

Accessus (esquema, no fim da Antiguidade e na Idade Média, da introdução de um comentário de um autor), 229, 370.

Achermann aus Böhmen, 326, 544.

Acumen, *acutus*, 304.

Acumulação como recurso estilístico, 96 e segs.

Addubitatio, 468.

Adtestatio rei visae, 182, 468.

Adynaton, 99 e segs., 301.

Aeternare, 508.

Aevum (Aion) em Isidoro, 262.

"Afiliação", 21.

Agibilia, 152, 603, cf. *Factibilia*

Agudeza, 304, 305, 308, 310, 311.

Album, 321.

Alcibiades como mulher, 424.

Alcoviteira, 130, 403.

Alegoria como metáfora, 43.

Alegorismo, 212 e segs. (Homero, Antigo Testamento, Virgílio e Ovídio), 213,

(entre os neopitagóricos e neoplatônicos), 243, (na plástica dos sarcófagos na época imperial), 74, 463 e segs., (em Macróbio), 471, (apologetas), 42, 76, (Agostinho), 43, (Cassiodoro), 114, (Bernardo Silvestre), 212, (Erasmus e Winckelmann).

Aliteração, 293.

ἄλσος, 200.

Amanejamento e arte, 409 e segs.

Amplificatio, 285, 513 (nota 7), 525 e segs., 528.

Anáfora, 46.

Anástrofe, 434.

Ancião, v. *puer senex*.

Androctasia, 530.

"Anima" (G. G. Jung), 127.

Ano do mundo, 261 (nota 19).

Annonimatio, 287, 288, 289, 311, 371.

ανθηρόν πλάσμα, 201 (nota 28).

Anthologia Graeca, 294, 317 e segs., 330.

Anthologia latina, 201 (nota 28), 303.

Antigo Testamento e teoria da poesia inglesa, 245

- "Antigos" e "modernos", 309, Cp. *moderni*.
- Antiguidade, 20 e segs., 27 (como "patrimônio autoritário"), 42, (ciência antiga e cristianismo), 151 e segs., (poética), 214 e segs., (filósofos antigos na literatura francesa antiga). Cf. também Antiguidade "clássica" e Antiguidade em geral.
- Antiguidade "clássica", 20, 51, 259.
- Antiguidade em geral, 20, 310.
- Antiguidade medieval, 49 e segs., 390.
- Antiphrasis*, 434.
- Antiqui*, v. *moderni*.
- Antiquus*, 261 e segs.
- Antítese, 48, 67, 68, 101 (nota 63), 105.
- Antitheton*, 77.
- Antonomásia, 435.
- Atelêutico, 596.
- Aplanon*, 116.
- Apócrifos, 265 e segs.
- Apologetas, 227, 266, 599.
- Apóstrofe, 434, (nota 6).
- Apóstrofe no estilo épico, 468.
- Apóstrofe do poeta ao seu espírito, 241.
- Apotegmas numéricos, 550-556, 574.
- Apotegmas numéricos na Bíblia, 550.
- Appenditia artium*, 513.
- Arbor sub quadam*, 194.
- Aréadias, 195 e segs., 215.
- Arcaicas, ideologia e topologia literária, 110.
- αρχαῖος**, 261.
- Argumentum*, 200 e segs., 479 e segs., 531, 535.
- Aristotelismo na Idade Média, 44, 56, 58 e segs., 224, 274, 416, 600, 603.
- Armas y letras*, 186.
- Arquétipos do inconsciente coletivo, 106, 127.
- Arx dictaminis*, 78 e segs., 155, 255, 370.
- Ars divina*, 224, 226.
- Arte como macaco da natureza, 586.
- Artes e auctores*, 58, 401, 513, 514 e segs.
- Artes e encarnação*, 44.
- Artes liberales*, 39-41, 608 e segs., 620 (resumo).
- Artes lucrativae*, 271.
- Artes mechanicae*, 39.
- Artes plásticas, 20 (Villard de Honne-court), 34, (monumentos romanos e escultura nortúmbrica), 41, (representações das *artes liberales*), 56, (influências da Antiguidade no séc. XII), 79, (pintura e retórica), 93, (*topos* da preguça em Mantegna), 101 (Breughel), 207 (nota 44), ("paraíso" nas catedrais romanas), 242 (sarcófagos da época imperial), 274 (classicismo literário da França caracterizado por Fénelon em comparação com a pintura), 382 (lenda de Trajano e relevos antigos), 423 e segs. (Antiguidade mal compreendida), 543 (Dürer), 562 (falta teoria da arte à escolástica), 592, (artes plásticas como atributo do *Deus artifex* e da *Natura*), 608 e segs. (pintura de Calderón), 609 e segs. (teoria da arte italiana e espanhola), 612 (Deus como pintor de mundos), 614 (problemática do retrato), 619 (pintura na mística espanhola).
- Artes praeedicandi*, 331.
- Artes* reprovadas por Tomás como princípio da classificação do conhecimento, 59.
- Árvores distribuídas aos três gêneros de estilo, 208 (nota 47).
- Asianismo, 69, 312.
- αστέῖσμος**, 49, 311.
- Assíndeto, 527.
- Assíndeton de encher versos, 295, 301.
- ατεχνητος**, 155 (nota 7).
- Astrologia, 116 (predeterminação astral das figuras de exemplo), 115 (as estrelas como modelo da maneira de viver), 123, (antagonismo da sensualidade e da razão figurado astralmente), 126 (Ungüento contra as influências planetárias), 161 (como matéria narrativa no *Mathematicus*), 219 (remonta a Abraão), 392 (em Dante), 597 (incluída na poesia).
- Aticismo, 70, 260, 312.
- Atletas, (honras...), 111 e segs.
- Attributum*, 200.
- Auctores*, autores, 51 e segs. (em geral), 55 (são equivalentes), 58 (como autoridades), 59 (como fontes do saber e da filosofia da vida), 60 (queixa sobre o seu menosprezo), 461 (*ethici*), 494, (*maiores* e *minores*), cp. também *artes e auctores*.
- Auctores octo*, 28 (nota 24).
- Auctorista*, 270.
- Auctoristas* na estrofe "vagante", 158.
- Augustan age*, 275.
- Aurca catena Homeri*, 115 (nota 15) cp. *Cadria de ouro*.
- Aureus*, 493.
- Authentici*, 267, 493.
- Autores didáticos, 51 e segs., 117, 398.
- Auto-humilhação, 429 cp. *Mediocritas e Parvitas*.

B

Barbarismo, 45 e segs. 433.
 Barroco, 12 (como estilo de literatura), 281 (e maneirismo), 292, ("B." espanhol e maneirismo medieval latino), 306 (nota 102), (Pfandl sobre o B. espanhol).

βασιλικός λόγος 71, 166.

Beleza da Natureza, 85.

Bens em série, 188, 581.

Bíblia, 42 (e literatura antiga), 50 (como poesia), 306 (como simbólica do livro), 471-476 (ciência da literatura cristã antiga). Cp. Vulgata.

Bíblica em Isidoro, 324.

Bosque como "topos" da descrição da Natureza, 200 e segs. 202.

Bosques como requisito da paisagem épica, 208 e segs.

Breviare, 527. Cp. *Abbruciatio*.

Brevidade como ideal estilístico, 370 (nota 18), 521 e segs.

Bucólica, v. Poesia pastoral.

C

Cabala, 462 (nota 17).

Cadeia de ouro, 115 e segs., 123 Cp. *Aurea catena*.

Caligrafia, 318, 326 e segs., 364.

Calvície, 293.

Canção de Aleixo, 400.

Canção de Rolando, 93, 176 e segs., 183, 207, 400, 453, 456, 468.

Canções de Gesta, 453, 457, 531.

Canities, 104.

Cânon, canônico, 233, 264 e segs., 273 e segs., 367, 401, 413, 469.

Canto de pássaro, 202, 204.

Caos, 111 (em Ovídio), 114 (no séc. XII).

Captatio benevolentiae, 72, 428.

Caráter do estilo "amável", 165.

Carmen de proditiōne Guenonis, 27 (nota 21).

Carmen universitatis, 592, 604 (nota 40).

Carros alegóricos, 125 (nota 38).

Carta, 320 (nota 12), 344 e segs.

Casaco de peles como soldo de poetas, 500, 502.

Casar? Deve a gente, 161.

Casas alegóricas, 125, 204.

Catálogo de autores, 51 e segs., 255 e segs., 264 (nota 25), 269 e segs., 495 e segs.

Catálogo de heróis, 595, 606.

Catálogo como forma de poesia, 202, 237, 240, 253. Cp. Catálogo de heróis.

Catholici magistri, 474.

Cavalaria, 561-580.

Cavalaria cristã, 582.

Celestina, 403.

Cena Cypriani, 568.

"Censura", 189 (nota 49).

Centennium, 264 (nota 24).

Cerveja, 245, 253.

Chrie, 464 (nota 26).

Cid, 34 (nota 40), 173, 208 e segs., 403, 453 e segs.

Ciência da história, 4 (forma de seu progresso), 5 e segs., 7 e segs. (ensino da história).

Ciência da Idade Média, 561 e segs., 581 e segs.

Ciência da literatura cristã antiga, 471-485.

Ciências filosóficas, 14, 16 e segs.

Cifra-escrita, v. Metaforismo do livro.

Circunloqui, 286 e segs.

Citara-ave, 291.

Classicismo, 253 e segs., 255 e segs., 273 e segs., 367.

Classicismo ideal, 281.

Classicismo normal, 281, 306, 409, 414.

Classicus, 259 e segs.

Clérigos combatentes, 455.

Clérigos e literatura em língua vulgar, 401.

Cluniacense, 403 (na Espanha), 481 (cavalaria cristã).

Codex scriptus e *codex vivus*, 335.

Codro como tipo do pobre diabo, 114.

"Colon", 155 (nota 6).

Color rhetoricus, 370 (nota 19).

Comedia, 375 (nota 29).

Comédia, 404 (nota 18), 460, 478.

Cômico, 436-458.

Cômico do confessionalário, 446 (nota 55).

Commendatio, 539 (*operis*), 594 (*historiae*), 596.

Comparação das maneiras de amar, 121.

Comparação com o títere, 634.

Compilação, 483.

Composição, 539 e segs.

Composição numérica, 204, 387, 539-549.

Composição numérica na Bíblia, 543, 548.

Compositio, 73, (nota 26).

Conceitismo, 139, 292, 302, 304. Cf. Conceitismo.

Conceptismo, *concepto*, *conceptus*, *concepto*, 305 e segs., 360 (nota 150), 361.

Cf. Conceitismo.

Concretos como objeto de pesquisa (Elementos), 236, 292, 302, 562.

"Conhecimento das batalhas", 178.

Conhecimentos gregos na Idade Média, 406 (nota 25).

Consciência da época no séc. XII, 200, 264 (nota 24).

Consciência histórica dos romanos, 260 (nota 16).
Consolatio, 83, 85.
 Constantes como objeto de pesquisa (Elementos), 236, 259, 398, 409.
Constructio, (em Dante), 372.
Contemptus mundi, 127 e segs.
 Continuidades, 20 (Troeltsch), 243, 398, 409 e segs.
 Contradições na apreciação estética das poesias medievais, 119.
 Contraste da poesia pagã e cristã, 243.
Controversiae, 161.
 Controvérsia entre a poesia e a filosofia, 210, 214, 515.
 Corporativismo da Idade Média, 385 e segs.
Corpus Iuris Canonici, 265.
 Cosmo como palco, 141, 146.
 Cosmogonia, 19, 111, 118 e segs., 126, 382.
 Cristianismo como verdadeira filosofia, 220 (nota 33).
 Cristologia, 43, 220 (nota 33), 243. (Cristo como orfeu cp. 252, 310 (nota 124), 599, 605), 252 (Cristo como Apolo, Cp. 617), 360 (Cristo como livro), 605 (Cristo como poeta; Cp. 617), 606 (*sapientia Christi*; Cp. 615).
 Crítica literária, 414, 418, 498.
 Cruzamento de estilo, 158, 269, 277, 445, 446.
 Cruzamento de formas, V. cruzamento de estilo.
 Cultismo, 292, 305.
Cultismo, *culto*, 305, Cp. cultismo.
 Culto de Amiclas no princípio da Renascença, 380.
 Culto da fertilidade, 117 e segs., 127.
 Culto dos mártires, 446 e segs.
 Culto da vegetação, 117, 123 (nota 3).
 Cultura irlandesa, 24, 47 e segs., 406.
Cursus, 157.

D

Dea Roma, 108, 260 (nota 16).
Declamatio, 68.
 Decomposição da substância da cultura, 21.
Deliberativa, 71, 161.
 Demiurgo, 590 e segs.
 Descrição de jardins, 206.
 Descrição convencional da Natureza na Idade Média, 192.
 Descrição da Natureza, 190 e segs.
Descriptio, 72, 227.
Desidia, 92 e segs.
Deus artifex, 590 e segs.
 Deus como escultor, 590-592, 610 e segs.

Deus como pintor, 611.
Deus opifex, 469.
Devise (= descrição pessoal em Chré-tien), 189 (nota 47).
 Diabo como poeta, 594, 600, 605 e segs.
 Dialética, 75 (no Livro de Job), 124, 204 e segs., 270, 412, 475, 534, 538, 611.
Dictare, 79, 80.
Dictator, 79, 326, 372.
 Digressão como recurso retórico, 75, 230, 540.
Dilatatio, 524, 527.
Discretus, 308.
 Discurso de elogio sobre artes e ciências, 544, 606.
 Discurso de consolação, 71, 83.
Dispositio, 71, 73.
Disputatio, (= tratado), 492.
Disputatores, 267.
Dissuasio, 213.
Divinus Poeta, 415.
 Divisas (motes), 363.
Doctrina sacra, 56.
 Doença dos olhos e culto dos santos, 244, 394.
 Drama cristão, 150.
Dulcedo, 431 e segs., 488.
 Dupla indicação do tempo, 260 (nota 17).

E

Ecclesia vivit lege romana, 266.
 Ecfrese, 72, 189 (nota 49), 192, 201, 202, 623.
Eclipse, 412 (metáfora em Gracián).
εγχρινόμενος, 257, 269, 280, 367.
εγκύκλιος παιδεία, 42.
 Écloga, 94, 165, 197, 465, 487.
Egressio, *egressus*, 73, 539.
ἐχτασις (em "Longino"), 416.
 Elementos, 96.
Elocutio, 71, 74, 201.
 Elogio de cidades, 163.
 Elogio do imperador, 184.
 Elogio de países, 163.
 Elogio do soberano, 72, 184 e segs., 188.
 Elogio pessoal, 103, 163, 166.
 Emanações na poesia da Idade Média, 114, 117, 123, 395.
 Emblemática, 363.
Emphasis, 435, 562.
 Empíreo (Alano), 122.
 Empresas, 363.
 Enigmas de letras, 345.
 Enigmas soteriológicos de números, 345, 392.
Enthymema, 200.

Epenthesis, 434 (nota 6).
 Épica, 38 (epopéia e escola) Cp. 175 (épica antiga e medieval; Cp. 183), 207 e segs. (paisagem épica), 400 e segs. (cômico épico), 466 — 467 (Quintiliano e Diomedes sobre a epopéia). Cf. Epopéia francesa antiga, Épica filosófica, Odio, Figuração, Romance em prosa.
 Épica bíblica, 38, 248, 268, 446, 486, 491.
 Épica filosófico-teológica do séc. XII, 40, 124, 204, 368, 386.
 Epidítica (epideixis), 163, 188 e segs., 405.
 Epigrama, 302 e segs., 317 e segs.
 Epistolografia, 78, 154, 524.
 "Épocas de florescência", 274, 281.
 Epopéia francesa antiga, 176, 191.
 Equívoco como categoria da mudança de formas, 52, 523 e segs.
 Erótica, 119 e segs., 121 (nota 29), 126 e segs., 129, 132, 137 e segs., 404, 433 e segs., 451, 458, 553, e segs. Cp. Geração.
 Escala metálica dos autores, 493 e segs.
 "Escola" como forma de existência, 348 (nota 57).
 Escolas catedrais, 56, 401.
 Escrever por ordem, 88 (topos da modestia).
 Escrevinhador, V. Polígrafo.
 Escrita com sangue, 323, 361 (nota 54), 364 (nota 163).
 Esfera infinita, V. Ponto Central.
 Especialização, 13, 563.
 Espelho como metáfora, 352 (nota 121).
 Espelho de príncipes, 185 e segs.
 Esquema de adição, 297 e segs.
 Estética da medida e proporção, 542 e segs., 543, 590, 603.
 Estilo medieval, 155, Cp. Acumulação como processo estilístico, Cruzamento de estilo.
 Estilo misto, 437.
 Estilo patético, 68, 469.
 Estrofe ambrosiana, 406.
 Estrutura da matéria literária, 236, 398.
 Estudo da Bíblia, 42 (Agostinho), 474 e segs. (Cassiodoro), 555 (Nótker Bábullo), 517 (Escolástica e Rogério Bacon).
 Eternidade do Cosmo, 116, (em Bernardo Silvestre), 126 (em Ernald de Bonneval).
Ethica, 461.
 Etimologia, 45 e segs., 531 e segs.
 Etimologização de nomes próprios, 370 (nota 18), 532 e segs., 534.
 Europeização do estudo da literatura, 10, 13 (favorece o desencorajamento das

filologias particulares), 15 (inclusão da Antiguidade e da Idade Média Latina), 36 (inclusão de Espanha), 255 (história das musas como exemplo de temas), 277 e segs. (inconciliável o sistema francês de literatura), 292 (com a divisão no domínio lingüístico e cortes cronológicas), 372, (Leva a novo modo de ver), 400 (Campo de estudo inteligível), 410 (destaca as continuidades).
 Evidência, 398 (como finalidade metódica).
 Exageração, 169 e segs.
Excessos, 73.
Exclamatio, 468.
Excusatio, 431.
Exemplum, 60 e segs., 119 (nota 25), 380, 454, 479, 597.
Exordium, 72, 82, 245.
 Expectativa do fim dos tempos, 29.
 Explicação dos poetas como parte da gramática, 45, 155, 460.
Expositores, 267.

F

Fabricata latinitas, 155.
Fabula, 478, 481.
Factibilia, 152, 603. Cf. *Agibilia*.
 Falsificação de testemunhos históricos, 169.
 Farsistas e poetas, 502 e segs.
 "Fatos importantes" (Bergson), 399.
 Fauna e flora exóticas, 190 e segs.
 Festa do báculo, 457.
 Figura do gênio, 116 (como escritor), 123 (como sacerdote e desenhista; Cp. 126, 129), 130 (no Romance da Rosa).
 Figuração de cenas épicas, 193, 208.
 Figuras alegóricas, 40 e segs. (Marciano Capela), 122 e segs. (Alano), 130 e segs. (Romance da Rosa), 140 (Hofmansthal), 392 e segs. (Dante).
 Figuras de exemplo, 62 e segs., 84, 99 e segs., 103 e segs., 104, 119 (nota 25), 122, 125, 187, 380 e segs., 597.
 Figuras de retórica, 43, 44, 50, 72, 309, 357, 433, 605.
 Figuras de sons, 311.
 Filologia alexandrina, 255, 257.
 Filologia latina medieval, 13, 562, 634.
 Filologia moderna, 399.
 Filologia como técnica da pesquisa da literatura, 15, 236.
 Filosofia (história da palavra), 214, 217, 475 e segs.
 Filosofia da história de Agostinho, 29 e segs.
 Flôres na paisagem ideal, 193, 209.

Floresta mista, 199 e segs., 209.
Flumen orationis, 374.
Fonction fabulatrice, 9 e segs.
Forma tractandi, 229 e segs.
 Forma, constantes da tradição literária, 263.
 Formas literárias, 16 e segs., 361 (como esquemas de forma).
 Fórmula de autoridade, 425.
 Fórmula "brevitas", 521 e segs.
 Fórmula "cedat", 169.
 Fórmula "cernas", 468.
 Fórmula "fastidium", 523 e segs. Cf. *Taedium*.
 Fórmula "taceat", 169.
 Fórmula "parvitas", 431, 433.
Formulae (modelos de carta), 78.
 Fórmulas de devoção, 87 e segs.
 Fórmulas de modéstia, 82, 86 e segs.
 Fórmulas enfáticas de "pathos", 106.
 Fórmulas de rebaixamento, 88.
 Fórmulas de submissão, 87, 425.
Fortitudo et sapientia, 183 e segs., 185, Cf. Valentia e sabedoria.
 França como centro de cultura na alta Idade Média, 58.
 "Fundadores" da Idade Média, 23 e segs.

G

Gematria, 462 (nota 17).
Genera dicendi, 480.
Genera orationis, 71, 372, 374.
 Gêneros, 16 e segs., 374 e segs., 409, 478, 486, 603, V. gêneros de poesia.
 Gêneros de poesia, 464 e segs. (a sua divisão da Antiguidade).
 Geração, 116, 131.
 Geração (*unius hominis actas*), 261.
 Germanística, 12, 175, 183, 561 e segs.
 Germanos, 25 e segs.
Gesta Romanorum, 161.
 Gnose, 388 (nota 65), 394, 590.
 Gongorismo, 360.
 Gracejo e seriedade na literatura medieval, 436-458.
 Gramática, 324, 412 e segs., 459, 466 e segs.
Grammatica (= latim), 27.
 Gregos no juízo de Isidoro, 162.

H

"Harmonias de contrastes", 209.
 Harmonística, V. Sistema de correspondência.
 Helenismo, 152 e segs., 194, 316.
 Hendiadyoin, 434 (nota 6).
 Hermafrodita, 119.
 Heróis da cultura, 114 e segs., 125.

Heroísmo, 174-180, 192.
 Heroização como imortalidade, 177.
 Hieróglifos da Renascença, 363.
 Hinos, poesia dos, 97 (nota 55), 268, 406, 410, 446.
 Hinos órficos, 112 e segs.
 Hipérbaton, 283.
 Hipérbole, 170, 435, 468.
 História comparada da literatura, 11 (nota 12), 279.
 História da arte, 12, 15, (nota 16), 16, 17, (nota 18), 563.
 História da literatura e ciência da literatura (crítica de ambas), 10 e segs., 16, 20, 82, 151, 231, 280, 292, 302, 398, 407, 561 e segs., 581 e segs.
 História do espírito, 398, 407.
 Homoiteleton, 47, 77.
 Humanismo, 41 e segs. (Jerônimo), 56, 79 (João de Salisbury), 113, 117, 118, 130, 236, 255 327, 402, 473, 514, 598.
 Humanistas, 75.
Humanitas, 236.
 Humildade, termo pré-cristão, 86.
 Humor de cozinha, 451-457.

I

Idade de ouro, 85, 126.
 Ideal de *gentleman*, 188.
 Idéia de Roma, 30 e segs.
 Igreja, 429 (nota 16), (juízo crítico de Jerônimo sobre a elevação do cristianismo a religião do Estado), 23 (ataque aos templos), 129, (crítica à cúria e ao clero), 107, 108 (personificada), 440 e segs. (a Igreja e o riso). Cf. Liturgia, Mártires, Monaquismo, Teologia.
 Imitação, 609.
Imitatio, 120, 371, 563.
Impossibilia, 100.
 Incapacidade, encarecimento da própria, 86, 87, 428, 489, 558.
 Indicação do nome do autor, 565.
Infima scientia, 228, 232, 409.
Ingenium, *ingenio*, 305 e segs., 311.
 Inglaterra (ruptura da tradição por volta de 1750 Cp. 248), (influência no continente no séc. XIII; Cp. 406), (relação com a România), 521, (pré-romantismo) Cf. Antigo Testamento.
 Interpretação errada de *topoi* (*topos* do envelhecimento tomado por declaração pessoal) 107 (*topos* do rejuvenescimento tomado por expressão alegórica) 191 (oliveira convencional) 146 (em Lutero) 156 e segs. (em Gregório de Tours) 166 e segs. (*topos* do inexpressível tomado por prova de perda da

poesia heróica) 184 (*topos* do Antigo Testamento considerado como germânico) 190 (excertos léxicos tomados por fontes de história cultural) 208 (motivo de Tempe, na epopéia do Cid) 218 ("filosofante governador") 292 e segs. (maneirismo do fim da Antiguidade interpretado como "barroco"; Cp. 296); 325 (dito de copista tomado por poesia popular) 328 (*dulcedo* tomado por ideal).

Introduutores, 267.

Inventio, 71 e segs., 73, 80, 307 e segs.

Invocação de Cristo, 247.

Invocação de Deus, 247.

Invocação da Natureza, 96 e segs.

Invocação da Natureza na Bíblia, 96.

Invocatio, 240, 242, 247, 248, 539.

Isokolon, 77.

Italianismo, 277 e segs., 305, 610.

Iudicium, 306 e segs., 462.

Iuniores e *Seniores*, 179.

J

Jansenismo, 253, 443.

Joelhos do coração, 143.

Jogo hipogramático, 292, 301.

Jogo de palavras, 311, 312, 347, 360.

Jogo pangramático, 293, 301.

Jurisprudência romana, 71 (nota 21), 264.

Juventude e velhice, 178 e segs.

K

Καχόζηλου 306 (nota 104).

L

Latim, 26 e segs., 33, 369 e segs.

Latim da Bíblia, 52 e segs., 475.

Latim de cozinha, 454 (nota 83).

Latim macarrônico, 250.

Latinidade de ouro, 51.

Latinidade de prata, 51, 273, 310.

Latinismo nas línguas românicas, 35, 369 e segs., 372.

Latinização da cultura na Renascença, 27.

Leite, 140 e segs., 246.

Lenda do Graal, 117.

Lenda de Tebas, 85.

Lenda de Trajano, 200.

Leões do Norte, 191.

Leoninus cursus, *leonitas*, 158.

Lex naturalis e *lex scripta*, 333.

λέξις, 71, 74.

Liber de causis, 122 (nota 31).

Licentia poetarum, 46.

Língua da Bíblia, 48 e segs.

Lingua latina, rustica, barbara, 32, 33.

Literatura espanhola, 36, 147 e segs. 186, 434, 450, 587 e segs., 594-607 Cp. *siclo de oro*.

Literatura latina medieval, 28, 145, 403.

Literatura misógina, 130, 161 (nota 35).

Literaturas em língua vulgar, 34 e segs., 400 e segs., 586.

Literaturas nacionais, 12, 13.

Litôtes, 46.

Litteratura (significação fundamental), 44.

Litteratus, 44.

Liturgia, 70 (nota 17), 78, 142 (nota 33), 266, 493.

Livro, 15 (livro e imagem).

Livro, arte do, 327 e segs.

Locus amoenus, 199, 200, 202 e segs. 208 e segs.

Lógica, física e ética no Antigo Testamento, 540 e segs.

Lógica da língua, 58.

Logoduedalia, 294, 301.

Loureiro, 208 (nota 47), 468.

Lucus a non lucendo, 534.

Ludicra, 443 e segs., 451 e segs.

Luz líquida, 126 (Alano), 346 (Dante), 378 (Alano), 378 (mística franciscana).

M

Macaco, metáfora do, 584 e segs.

Macrocosmo e microcosmo, 117, 122.

Manchas da lua, 345.

Maneirismo, 13, 281, 312, 327, 430, 585.

Maria e Marta, 99 e segs.

Mater generationis, 117, 128.

"Matéria repisada", 89.

Materiatus, 373 (nota 23).

Mathematicus, 161.

Mediocritas mea, 88.

Mendacium iocosum, 443 (nota 46).

Menosprezo da arte e da ciência, 504, 594.

Cf. Queixa do tempo.

Menosprezo do leigo na poesia medieval, 380.

Metafísica da beleza, 232 (nota 30).

Metafísica da luz, 59.

Metafísica da poesia, 492.

Metáfora da lâmina de chumbo, 377.

Metáfora pessoal, 136 e segs.

Metáforas alimentares, 140.

Metáforas bíblicas tomadas por germânicas, 183.

Metáforas comuns às literaturas pagã e cristã, 135, 142, 145.

- Metáforas de partes do corpo na Bíblia, 142 e segs.
- Metáforas gramaticais, 123, 433 e segs.
- Metáforas pessoais na Bíblia, 136.
- Metáforas teatrais, 144-150.
- Metáforas náuticas, 133-136, 459, 489.
- Metaforismo, 50, 133-150, 231, 234 e segs., 433 e segs., 485.
- Metaforismo do livro, 138, (livro como filho Cf. 621), 315 (livros santos Cf. 316, 321), 315 (estrelas como escrita Cf. 317), 339 e segs., 343, 354 (memória como escrita Cf. 317), 315 (coração como rolo (livro) 318 e segs.) (aprestos de escrever com tema poético), 319 (vida como rolo (livro) 323), 317 (livro da Natureza Cf. 332 e segs., 355 e segs., 361) 320 (livro do futuro), 322 (anais do céu), 322 (livro da história) 323 (livro da vida), 325 (livro de Deus Cf. 325, 336 e segs.), ("arar" como "escrever") 328 (livro da experiência Cf. 332, 334), 329 (livro do rosto Cf. 328, 332, 344, 345, 349 e segs., 352) 352 (livro do coração Cf. 339, 354), 332 (vida como livro), 332 e segs. (livro da criatura), 333 e segs. (livro do mundo Cf. 364), 338 (livro da terra), 339 (poesia da Natureza como "livro vivo") 350 (livro do espírito), 347 (encadernação como símbolo), 347 (divindade como livro Cf. 347 e segs.), 348 (alma como livro de contas), 350 e segs. (encadernação como objeto de gozo estético Cf. 357), 351 (livro da beleza), 355 e segs. (livro da alma), 353 (inventário como metáfora), 360 (índice como metáfora), 354 (livro de facécias como metáfora), 355 e segs. (livros de magia), 358 (livro do tempo), 363 e segs. (cifra como metáfora), 364 (livro do amor).
- Metaplasmo, 46, 125, 434.
- Meteorologia, 97.
- Método analítico da pesquisa da literatura, 236, 400, 408.
- Método de "decomposição", 8, 16, 379, 399.
- Método empírico, 236.
- Métodos de precisão da pesquisa da literatura, 236.
- Metonímia, 11, 64.
- Métrica, 462, 485.
- Metrificação e texto em prosa, 433.
- Mil e uma noites*, 328, 358, 433.
- μίμνσις*, 225, 410 e segs., 464.
- Mimo, 420.
- Miniare, minuim*, 387.
- Mística das letras, 379, 382.
- Mito e profecia em Dante, 389 e segs.
- Mitologia, 243, 490.
- Mitos, 8, 9.
- Mitos gregos e histórias bíblicas em paralelo, 222, 228, 251.
- Mnemósina, 412.
- Moderni*, 102, 124, 380, 403, 517, 525.
- Modernitas*, 264 (nota 24).
- Modernus*, 262.
- Modéstia afetada, 86 e segs., 140, 427, 489.
- Modi*, em Dante, 230 e segs.
- Monaquismo, 323, 426, 430, 440, 443.
- Montanhas e rios na Bíblia, 115.
- "Moralização" (alegorismo), 212.
- Mos sidonius*, 585.
- Mundo às avessas, 89 e segs.
- Mundo como canto, 592.
- Musa (etíope) na Bíblia, 245.
- Musa iocosa*, 240, 511.
- Musas, 236-254, 318, 410, 522.
- Museion, 256.
- Música, 39, 244, 594.

N

- Narratio*, 72, 73, 462, 467, 521 e segs., 526, 532, 539, 591.
- Natura*, 107 (nota 82), 111-132, 188 e segs., 205, 417, 526, 532, 591.
- Neo-sofística, 77, 310.
- Neotericus*, 259.
- Neuf preux*, 388.
- Nobreza da alma, 187 e segs.
- Noite como *topos* de conclusão, 95.
- Nome do autor, V. Indicação.
- Nomes, interpretação de, 531 e segs.
- Nomes na Bíblia, interpretação de, 533
- Nomes que falam; 531, 537.
- Nomina Christi*, 234 (nota 34).
- Nomina sunt consequentia rerum*, 531.
- Noys, 114 e segs., 115, 125 e segs., 394.
- Números, 232, 385, 391, 475.
- Números simbólicos, 230 (nota 22), 385, 388, 544 e segs.
- "Nunca dito antes", 89 e segs.

O

- O admirabile Veneris idolum*, 119 e segs.
- Odio como motivo épico, 177.
- Officium*, 482.
- olho da alma, 142.
- Oliveiras, 192, 467.
- Omnis sexus et aetas*, 167.
- Oratio et ratio*, 80.
- Ordens monásticas, 129 (Rivalidades no séc. XII). Cf. Cluniacenses.
- Ordo artificialis*, 472.
- Ornatus, 74, 77, 101 (nota 63), 282, 305 (nota 95), 527.

P

Página, 318, 323.
 Paisagem ideal, 85, 190 e segs., 399.
παλαιός, 260 e segs.
Pamphilus, 53, 403, 404.
 Panagírica, 322, 402 e segs., 442 e segs., 466, 594-607.
 Pansexualidade e divindade, 118 e segs.
 Pantomina, 436.
 Parábolas na Bíblia, 231 (Alberto Magno), 234 (Petrarca).
 Paráfrase, 153, 528.
 Paraíso, 85, 206, 252.
Parenthesis, 433.
 Páris com guerreiro, 173 (nota 88).
 Paródia, 98, 147, 199, 250, 284, 510.
 Paronomásia, 311.
 Partes do corpo como metáfora, 142 e segs. 328, 337, 345, 347, 355.
 "Patrimônio autoritário", 27, 74.
 Patrística, 216, 320, 471, 600 e segs.
 Patrologia, 267.
Pattern, 409.
 Pena e espada, 186.
 Pensamento da cruzada, 582.
 Pensamento de *Ordo*, 543.
 Perífrase, 284 e segs., 370.
 Periodização histórica, 261 (Tácio).
 Periodização da história da literatura, 279 e segs.
Peroratio, 72 e segs., 166.
 Personificação, 106, 212, 270.
 Phronesis, 40.
 Physis, 112 e segs.
 Plátano, 194.
 Platonismo, 19, 55 (nota 60), 59, 113, 118, 126, 395, 505, 512, 590, 599.
 Pleonasmos, 529.
Poema, *poesis*, 159 e segs., 462, 478, 513.
 Poesia árabe-andaluza, 358.
 Poesia cristã antiga, 445 e segs., 486-491.
 Poesia hagiográfica, 167, 243, 268, 445-447, 539.
 Poesia léxica, 141.
 Poesia neolatina, 28 e segs., 279 e segs.
 Poesia oriental, 357 e segs.
 Poesia pastoral, 95, 195, 206, 221, 239 e segs., 379, 464.
 Poesia dos vagantes, 206, 330.
 Poesias figuradas, 294 e segs., 301, 327.
 Poeta como "preparador de textos", 151.
Poetari, 160.
Poetica, 460, 462-466, 476 e segs.
 Poética, 152, 357, 358 e segs.
 Poética antiga e "moderna", v. Sistemática paralela.
 Poética bíblica, 42 e segs., 171 (no séc. XII) 233 (Petrarca) 244 (Aldelmo)

245 (parodiada por Sedúlio Escoto), 416 (antecipada em "Longino"), 476 (em Isidoro), 485, 598, 600.
Poetria, 79, 160, 309, 517.
Pointe, 304, 325.
 Polígrafo, 325.
 Ponto central e esfera infinita, 122 (nota 31), 373.
 Preciosismo, 138 (em Dante), derivável de *pretiosus*.
 Pré-romantismo, 245, 279, 338 e segs., 417 e segs., 424.
Preumanesimo, 274.
 Primavera eterna, 125, 204.
 Príncipes amigos da cultura, 184 e segs.
Probatio, 72, 166.
προγυμνάσματα, 71.
 Processos forenses simulados, 67, 68, 71, 161.
 Prodígios, 596, 615.
πρωχτός λαλῶν, 456.
Prolembsis, 433.
Prologus galeatus, 90 (nota 27), 428.
Proemium, 72 e segs., 187, 371 e segs.
 Propedeutica, 39.
Propositio, 101, 443 (nota 63), 539.
 Prosa, 153 e segs.
 Prosa artística, 67, 77, 78, 153, 156, 157, 200, 227, 405, 487.
 Prosa mista, 157.
 Prosa rimada, 155, 157.
 Prosimetron, 114, 122, 157.
 Prosopopeia, 436 e segs.
 Protesto de incapacidade na Bíblia, 87, 430 e segs.
 Protreptikos, 596, 604.
 "Prova de Antiguidade", 227, 471, 599 e segs.
ψαχαγωγία, 510.
 Psicologia nacional e ciência da literatura, 306 (nota 102).
Puer senex, 105 e segs., 107, 209, 398, 445, 448.
Purple patches, 585.

Q

Quadrivium, *quadrivium*, 39, 44, 59 (nota 71).
Qualitates carminum, 466.
 Queixa do tempo, censura à época, 19, 99 e segs., 128, 145.
Querelle des anciens et des modernes, 259.
Quinque lineae amoris, 554 e segs.

R

Realismo da literatura espanhola, 403.
 Rejuvenescimento, 107, 108.

"Renascença" carolínea, 26, 49 (como humanismo), 245, 301, 492. Como reforma dos estudos, 49, 327, 405 e segs., 412.

Renascença do século XII, 36, 56, 60, 74, 121, 263 e segs., 404.

Resistência às musas, 241, 248, 249, 250 (Pérsio), 243 (Poesia cristã antiga), 244 (Aldelmo), 248 (Jorge Manrique), 250 (Tasso), 252 (Milton).

Res e verba, 413, 533.

Resumos de matérias da Antiguidade, 529.

Retórica, 64-81, 200 e segs., 347, 405, 459 e segs., 479, 533, 595 e segs.

Retórica forense, 160 (fornece material de novelas).

Retórica para Herênio, 68, 78, 159, 287, 482, 521.

Revolta da juventude, 55, 102 e segs.

Rex Illiteratus, 185 (nota 30).

Ridiculum, 450, 458.

Rigorismo, 48, 52, 234, 243 e segs., 251, 443, 484, 491, 496.

Rima, 468 e segs.

Ritmica, 155 e segs., 157 e segs.

Romance, 33 e segs.

România, 31-37, 368, 372.

Romântica, 33 e segs.

Romantismo, 276 e segs.

Rota virgili, 208 (nota 47), 240.

Rubrica, 327.

Rusticitas, 86, 430.

S

Saeculum, 261 (nota 19), 264 (nota 24).

Sátira do cortesão, 584.

Scintillula, 489.

σελῖς, 317 (nota 15).

Senilidade segundo Maximiliano, 56.

Sentenças, 60 e segs., 397, 470.

Sentimento da Natureza, 191.

Septa, 205 (nota 35).

Sequência, 157, 216 e segs.

Sequi, 497.

Siglo de oro, 277 e segs., 310 e segs., 328, 360, 449, 604, 606, 619.

Silogismo, 43, 200, 308 (nota 114).

Silva (matéria), 114.

Símba, 264 (nota 24), 584 e segs.

Sincretismo, 117 e segs., 119, 246.

Sistema de correspondências, 473, 252 (Calderón), 380 (Dante), 473 (Casiodoro), 476 e segs.

Sistema francês de literatura, 280.

Sistema clássico de literatura na França, 278, 279.

Sistemática paralela das ciências "antigas" e "modernas", 160.

Sociologia da literatura, 258, 259.

Sodomia, 119-122, 123, 127, 130.

Sofística, 66 e segs., 71, 216, 256, 407.

Solecismo, 46, 611.

Sonhos, 106, 109 e segs.

Sophista, 214, 217.

Sophos, 214, 216, 217.

Stilus gregorianus, 158 (nota 16).

Studium generale, 57.

Suasória, 71.

Suor como metáfora, 499.

T

Tabula rasa, 316, 413, 414.

Taciturnum, 89, 523.

τάξις, 71, 73 (nota 26).

Teatro do mundo, 144 e segs., 396, 453, 607.

Tempe, 205 e segs., 209.

Teologia alexandrina, 227, 471, 595.

Teologia "mítica" em Varrão, 226.

Teologia, *modus artificialis* e *scientialis*, 223 (poética teológica, Cp. 234, 606), 594 e segs. (teoria teológica da arte), 600 (tópica teológica).

Terminologia, 151 (seu estudo como base da ciência da literatura; Cp. 216, 258). (terminologia da poesia), 281 (maneirismo), 399.

Teoria da poesia, 146, 151, 210, 213 (poesia como portadora de verdade oculta), 263 (nota 9), (poesia como mentira, Cf. 225 e segs., 243, 482, 488), (poetar nos bosques), 221 e segs., (poesia como teologia), 224 e segs., 226, 233, 467 (doutrina de São Tomás), 234 (Menosprezo da poesia), 603 (função de reconhecimento da poesia em Dante), 389, 414 e segs. (poeta como criador), 469, (loucura do poeta), 505 e segs. (Isidoro de Sevilha), 498 e segs. (existência do poeta medieval), 501 e segs. (poetar por dinheiro), 503 (altivez do poeta), 518 e segs. (poesia como divertimento), 512 e segs. (poesia como escolástica), 597.

Theologia, 245 e segs., 492.

Tinta de púrpura, 323.

Tmesis, 295 (nota 65), 434.

"Todo o globo terrestre...", 168.

"Todos o enaltecem", 168 e segs.

"Todos têm de morrer", 84.

Tópica, 72, 82 e segs., 161 e segs., 177 e segs., 475, 478 e segs., (tópica histórica), 85, 133, 398.

Tópica da dedicatória, 90 e segs., 427.

Tópica do elogio, 162-166, 200.

Tópica exordial bíblica, 89 e segs.

Tópica da peroração, 93 e segs., 486.

Tópica do *puer senex*, 102 e segs.

τοπογραφία, τοποθεσία, 207.

Topoi comuns ao fim da Antiguidade e à Bíblia, 104.

Topoi do inexprimível, 166 e segs.

Topos, 72, 85 e segs. (desenvolvimento de novos *topoi*), 105 (*topos* e arquétipo), 108 (capaz de rejuvenescimento; Cf. 112).

Topos da Índia, 167 e segs.

Topos da preguiça, 92 e segs.

Topos do inventor, 43, 594 e segs., 605.

Tractare, 209.

Tradição literária, 38, 197, 256, 264 e segs., 410 e segs.

Tradução de textos em língua vulgar para o latim, 22.

Trágico, aspecto, 192 (rejeitado em Homero).

Transgressio, 282.

Translatio, 133 (= metáfora).

Translatio, imperii, studi, 30, 401.

Transposição do estilo, 154 e segs., 489 e segs.

Transcripta oratio, 154.

Transviamento na floresta, 380.

Trepidatio, 87 e segs., 489.

Trivium, 39, 44, 59 (nota 71), 513, 566.

Tropus, 43, 47, 49 e segs., 308 (nota 114), 313.

U

Umanesimo volgare, 233.

Universidades, 56-60.

Unius hominis aetas, V. Geração.

V

Valentia e sabedoria, 178 e segs., 183 e segs.

Vates, 151.

Veneração de Constantino, 424 e segs.

Vênus como homem, 424.

Vers lettrisés, 294 (nota 57).

Versificatio secundum alphabetum, 61.

Versos de cabo rôto, 295.

Versos memorandos, 60.

Versus leoninus, 157.

Versus rapportati, 296, 301.

Viagem ao céu, 40 e segs., 182, 379 e segs.

Virtutes dicendi, 521, 524.

Virtutes narrationes, 521, 524.

Vis inertiae, 3.

Visões, 106, 109.

Vita activa e contemplativa, 99.

Vituperatio, 189 (nota 49).

Vulgata, 75.

W

Waltharius, 159, 164, 270, 451, 452, 544.

Y

ὑπερχή, 169 (nota 72).

ὑποζευξίς, 49.

ὑπόθεσις, 479.

ὑπόχρησις, 71.

ÍNDICE ONOMÁSTICO (*)

A

Abelardo — 56, 57, 63, 113, 290.
 Adhémar, Jean — 20, 56, 424.
 Adriano — 70.
 Agatão — 271.
 Agátias — 297, 301.
 Agélio — 54.
 Agostinho (Santo) — 4, 23, 24, 29, 31, 36, 42, 48, 49, 51, 99, 100, 104, 113, 114, 123, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 153, 170, 209, 212, 216, 226, 227, 232, 244, 246, 247, 261, 268, 290, 310, 311, 388, 455, 467, 470, 475, 478, 485, 493, 496, 532, 533, 541, 544, 599, 560, 566, 604.
 Aigremont, Mangis d' — 91.
 Aimeric — 493, 494.
 Alba, Benzo de — 509.
 Alberti, Leão Batista — III, 363.
 Alciati — 363.
 Alcino — 169.
 Alcuíno — 24, 50, 71, 134, 154, 164, 165, 183, 191, 245, 294, 326, 406, 474, 478, 496, 522.
 Aldelmo — 24, 47, 48, 49, 134, 143, 154, 155, 159, 165, 244, 251, 293, 485, 486, 540.
 Alemán, Mateus — 312.
 Alexandria, Ciro de — 604.
 Alexandria, Clemente de — 41, 43, 143, 144, 166, 252, 440, 595, 605.
 Alexis, Vilibaldo — 171.
 Alföldi, A. — 115, 467.
 Alfredo o Grande — 184.
 Almeida, João Ferreira de — 43, 96.
 Alonso, Dâmaso — 307, 318, 378.
 Altaner, B. — 267, 474.
 Amatuci, A. G. — 489.
 Ambrósio — 31, 41, 89, 104, 150, 170, 268, 309, 310, 388, 447, 493, 597.
 Amescua, Antônio Mira de — 299.
 Amiano, Marcelino — 153.
 Amiclas — 63.
 Amiens, Wido de — 171, 183, 452.
 Anacreonte — 631.

Anaxágoras — 3, 271.
 Anaximenes — 187.
 Ancira, Nilo de — 219.
 Andely, Henri d' — 43, 59.
 Andrieux — 282, 414.
 Andronico, Lívio — 38, 348.
 Ângelo, Miguel — 396.
 Angilbert — 245.
 Antímaco — 465.
 Apolinário, Sidônio — 318, 589.
 Apolônio — 103.
 Apuleio — 40, 54, 55, 103, 105, 112, 114, 118, 148, 276, 310, 321, 418, 453, 590.
 Aquiléia, Paulino de — 50, 487.
 Aquino, Tomás de — 58, 59, 63, 122, 131, 148, 220, 224, 225, 226, 228, 232, 235, 259, 260, 316, 381, 387, 388, 517, 600, 605, 620.
 Aquitânia, Próspero de — 51, 53.
 Areopagita, Dionísio — 388.
 Arles, Favorino de — 303.
 Arquipoeta — 159, 169, 173, 502, 506, 521, 526, 544.
 Arato — 42, 241, 464, 524, 605.
 Arator — 51, 53, 154, 170, 269, 493, 496, 564.
 Ariosto — 35, 90, 186, 209, 249, 250, 251, 253, 273, 276, 353, 356, 365, 409, 516, 621, 631.
 Aristarco — 212, 259.
 Aristipo — 215.
 Aristófanes — 89, 100, 317.
 Aristóteles — 24, 44, 56, 58, 59, 60, 62, 66, 67, 115, 122, 123, 125, 152, 160, 187, 200, 215, 224, 225, 226, 231, 234, 251, 271, 273, 316, 349, 376, 378, 416, 424, 436, 442, 463, 465, 531, 565, 571, 596, 698, 607.
 Arnaut, Daniel — 101.
 Arnóbio — 106, 220, 261, 264.
 Arnulfo — 141, 247, 522, 539, 548.
 Arquíloco — 99, 464.
 Arriano — 260.
 Assis, Francisco de — 63.
 Atanásio — 32, 110, 268.
 Ateneu — 60.
 Atkins, J. W. H. — 415.

(*) Com referência à forma adotada nos nomes de autores, foram consultados os Profs. Ismael Coutinho e J. Matoso Câmara Jr.

Aubigné, Agrippa d' — 139, 186.
 Augusto — 167.
 Ausônio — 54, 160, 169, 170, 180, 285,
 295, 301, 309, 320, 405, 430, 439, 456,
 532.
 Autun, Honório de — 424.
 Auxerre, Héric de — 406, 511, 534, 546,
 546, 548, 559.
 Averróis — 58, 271.
 Aviano — 51, 52, 53, 493, 495.
 Avicena — 271.
 Avito — 269.
 Avito, Alcino — 227.
 Avranches, Henrique de — 171, 191, 516,
 519, 536.

B

Bachofen — 243.
 Bacon, Rogério — 59, 139, 517.
 Baehrens — 52.
 Baethgen, Fr. — 374.
 Baieux, Serlo de — 500.
 Bábulo, Notker — 170, 262, 266, 269,
 352, 491, 493.
 Baldensperger, F. — 11, 33.
 Balzac, Honoré de — I, 10, 109, 186.
 Barbi, Michele — 390.
 Bardenhewer, O. — 489.
 Bardou, H. — 184.
 Bartsch — 294.
 Barwick, R. — 462.
 Basel, Warnerius de — 94, 229.
 Basílio (São) — 70, 268, 310.
 Baudelaire — 12, 410, 500.
 Bazoches, Guido de — 452.
 Beauvais, Fulcoius de — 205.
 Beauvais, Vincent de — 226, 352, 371.
 Bec, Stephan de — 166.
 Becker, Ph. August — 97, 555.
 Beda o Venerável, — 24, 49, 50, 154, 191,
 245, 283, 296, 311, 387, 492.
 Bédier-Hazard — 401.
 Beeson — 484.
 Behrens, Irene — 256.
 Belges, Jean Lemaire des — 123, 555.
 Bembo, Pietro — 233.
 Benavente, Jacinto — 14.
 Bentley — 213.
 Bento (São) — 99, 100.
 Berceo — 95, 209, 403, 404.
 Berger, Bruno — 297.
 Berger, W. — 583.
 Berges, Wilhelm — 187.
 Bergson, Henry — 8, 9, 12, 14, 15, 339,
 400, 408, 409, 587.
 Bernays, Jacob — 105.
 Bernert, Ernst — 112.
 Bernhard, M. — 321.
 Bertholet-Lehmann — 176.

Besate, Anselmo de — 55, 56, 107, 214,
 214, 388, 544.
 Besser — 278.
 Béthune, Eberardo de — 45, 53.
 Betz, L. P. — 11.
 Beutler, Ernst — 364.
 Bilderdijk — 279.
 Bion, Adônis de — 96, 303.
 Birt, Th. — 322.
 Bischoff, B. — 545.
 Blake, William — 253, 416.
 Bliemetzrieder — 114, 161.
 Bloch, Marcos — 191.
 Blois, Pierre de — 584.
 Blois, Vitalis de — 53.
 Boaventura (São) — 334, 345, 371, 592,
 605.
 Bocácio — III, 27, 28, 36, 90, 117, 221,
 233, 237, 246, 247, 248, 319, 390, 415,
 607.
 Boccacini, Trajano — 276, 308.
 Büchh, August — 561.
 Bodmer, Johann Jacob — 278.
 Bodoni, Giambattista — 547, 548.
 Boécio — 24, 39, 51, 53, 107, 108, 109,
 114, 145, 167, 170, 187, 216, 217, 229,
 269, 276, 277, 329, 387, 424, 493, 560,
 573, 589.
 Bohnenstädt, E. — 334.
 Boiardo — 35, 185, 250.
 Boileau — 46, 64, 256, 274, 278, 282, 304,
 312, 413, 417, 607, 632.
 Boisserée, Sulpiz — 11.
 Boissonade, J. F. — 293.
 Polonha, Irnério de — 265.
 Bolte, John — 297.
 Bonneval, Ernald de — 126.
 Booz, E. — 185.
 Borchardt, Rudolf — 101.
 Bossard, E. — 379.
 Bossuet — 40, 65.
 Botticelli — 41.
 Bourgueil, Baudri de — 120, 198, 204,
 214, 329, 380, 509.
 Bousset, W. — 143, 218.
 Bowra, C. M. — 180, 181.
 Bozon, Nicole — 27.
 Brabant, Siger de — 58, 265, 387.
 Brandan, Benedito — 27.
 Brecht, F. J. — 321.
 Bréhier, Emile — 474, 478.
 Breitingen, Johann Jakob — 278.
 Bremond, Henri — 443.
 Bresslau, H. — 425, 428.
 Breteuil, Geoffroi de — 41, 143.
 Brière — 626.
 Brinkmann, Henning — 185, 518, 528.
 Brockhaus, Ernst — 300, 360.
 Brockelmann, C. — 358.
 Brockes — 296.

Browne, Thomas — 148, 336, 337.
 Browning — 291.
 Brueghel — 101.
 Bruhn, Hans — 430.
 Brunet — 54.
 Brunetière — 279.
 Buchenberger — 267, 572.
 Buecheler — 112, 145, 217, 541.
 Bunyan, John — 245.
 Burckhardt, Carl — 412.
 Burckhardt, Jacob — 4, 17, 28, 65, 459, 509.
 Burdach, Konrad — 63, 72, 263.
 Burich, Enrico — 390.
 Burleigh, Válder — 54.
 Butler, S. — 253.

C

Cadmo — 315.
 Calcídio — 113, 590.
 Calderón — 16, 22, 98, 147, 148, 149, 150, 186, 212, 252, 276, 277, 279, 290, 291, 297, 299, 312, 319, 328, 362, 363, 368, 435, 537, 552, 595, 602, 607, 608, 610, 612, 614, 615, 617, 618, 619, 620.
 Calimaco — 353.
 Calmette, J. — 23, 26.
 Calpurnio — 54, 94.
 Cambrense, Giraldo — 113, 443.
 Camões — 94, 309, 310.
 Campanella — 148, 335.
 Candel, J. — 490.
 Can Grande — 229, 247, 286, 370, 375, 497, 544.
 Canterbury, Anselmo de — 216.
 Cantor, Pedro — 442, 503.
 Cantuária, Reginaldo de — 294, 508, 518.
 Capela, Marciano — 23, 40, 51, 53, 55, 108, 109, 112, 114, 158, 159, 216, 269, 270, 307, 377, 440, 462, 540, 541, 589.
 Capitolino, Júlio — 167.
 Capra Aurea, Simão — 530.
 Cápua, Tomás de — 155.
 Carlyle — 246, 395.
 Cassiano — 194, 134, 135.
 Cassiodoro — 24, 40, 43, 49, 168, 216, 262, 267, 276, 308, 311, 324, 352, 473, 474, 476, 492, 496, 529, 533, 544, 549, 604.
 Cassirer — 429.
 Castiglione — 185, 459.
 Catânia, Aristopo de — 185.
 Catão — 52, 53, 69, 91, 92, 99, 102, 103, 123, 125, 269, 495.
 Catulo — 320.
 Caumont, Arcisse de — 32.
 Cavalieri, P. Franchi de — 447.
 Cavallera, F. — 472.
 Celano, Tomás de — 330, 332, 334, 407.

Cépalo — 98.
 Cervantes — 139, 147, 186, 295, 435, 602, 606, 607.
 César — 53, 54, 197, 277, 303, 507.
 Chamard, H. — 237.
 Chartres, Bernardo de — 55, 114, 124.
 Chartres, Fulberto de — 165.
 Chartres, Teodorico de — 44, 59.
 Chântillon, Válder de — 41, 44, 47, 53, 89, 93, 95, 124, 125, 141, 158, 191, 207, 208, 290, 431, 434, 442, 458, 501, 509, 519, 522, 543.
 Chaucer — 35, 36, 115, 126, 131, 161, 202, 251, 277.
 Chénier — 297.
 Chérel — 622.
 Cheriton, Odo de — 332.
 Chesterton, G. K. — 37.
 Chilperico — 167.
 Christ-Schmid — 436.
 Cicero — 41, 47, 51, 52, 62, 68, 69, 94, 102, 114, 123, 125, 134, 136, 146, 142, 145, 159, 160, 181, 215, 226, 234, 236, 257, 259, 261, 271, 282, 285, 293, 304, 316, 320, 348, 377, 382, 411, 437, 459, 460, 466, 467, 469, 472, 482, 521, 529, 531, 541, 565, 566, 569, 589, 596, 598, 615.
 Cingoli, Gentile da — 232.
 Cinthio, G. B. Giraldo — 28.
 Cipriano — 170.
 Claraval, Bernardo de — 19, 113, 114, 123, 127, 128, 268, 353, 513.
 Claudiano — 53, 59, 103, 104, 108, 109, 111, 122, 123, 124, 137, 153, 172, 184, 188, 202, 206, 242, 259, 271, 285, 310, 320, 321, 360, 437, 505, 541.
 Clemen, O. — 61.
 Clemen, P. — 331.
 Clerval — 44.
 Cluny, Odo de — 159.
 Coffmann, R. — 52.
 Collins, Anthony — 213.
 Colonne, Guido delle — 27, 271.
 Columbano — 267.
 Coméstor, Pedro — 224.
 Compostelano, Pedro — 107.
 Constantino — 203.
 Contini, G. — 369.
 Corbière, Tristan — 16.
 Coripo — 166, 167, 201.
 Corneille — 22, 361, 413.
 Cornubiensis, Michael — 516.
 Cornificio — 68.
 Corvei, Wibald de — 220.
 Coster — 306.
 Couches, Guilherme de — 55, 570.
 Counson, Alberto — 367.
 Courcelle, P. — 406.
 Crashaw — 337.

Crawford, Wickersham — 588.
 Crescini, V. — 34.
 Crisólogo, Pedro — 290, 310.
 Crisóstomo, João de — 70, 161, 388.
 Croce — 16, 306.
 Cruindmelo — 482.
 Cruz, João da — 268.
 Cueva, Juan de la — 595.
 Camont, Franz — 212, 242, 243.
 Curtius, Ernesto Robert — I — II.
 Cusa, Nicolau de — 544.

D

Damann, Otto — 555.
 Damião, Pedro — 496.
 D'Andely, Henri — 517.
 Daniel — 166.
 Daniel, Arnaut — 369, 407.
 Daniel, Samuel — 347.
 Dante — III, 10, 15, 16, 18, 19, 27, 30,
 31, 33, 35, 36, 44, 45, 52, 54, 55, 56,
 58, 59, 63, 89, 92, 99, 101, 117, 123,
 134, 135, 138, 142, 143, 151, 160, 171,
 172, 182, 185, 187, 199, 208, 214, 221,
 228, 229, 230, 232, 233, 246, 247, 149,
 252, 265, 271, 276, 286, 289, 307, 311,
 339, 341, 343, 365, 367, 369, 370, 372,
 373, 383, 385, 389, 391, 392, 399, 407,
 414, 458, 497, 499, 509, 536, 537, 544,
 547, 549, 560, 585, 614, 618, 620.

Dares — 53, 182, 183, 271, 401, 479.

Dassel, Reinaldo de — 502.

Davidsohn, Robert — 384.

Davis, Fifford — 164.

Dawson, Chr. — 36, 485.

De Sanctis, Francisco — 368.

Dedieu, Joseph — 622.

Delatte, A. — 505.

Delehaye, Hippolyte — 446, 448, 449.

Demócrito — 257, 271.

Demóstenes — 67, 69, 166, 285, 472.

Denifle, H. — 57.

Descartes — 335.

Diácono, Paulo — 50, 303, 522.

Dilbellius, Martin — 108.

Dichter, Deutsche — 183.

Dick — 216.

Dictis — 53, 182, 271, 401.

Diderot — 148, 167, 279, 305, 399, 624,

625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632,

633, 634, 635.

Dieckmann, Herbert — 625.

Dieterich, A. — 323.

Diez, Heinrich Frederico — 32, 101, 363.

Dilthey — 12.

Dimoff, Paul — 297.

Diógenes — 215, 466.

Diomedes — 49, 463, 465, 480, 521.

Dioscórides — 60, 271.

Dion — 161.

Diotina — 138.

Dobrée, Bonamy — 398.

Dohrn, C. A. — 98.

Dölger, F. — 216.

Domiciano — 169, 184.

Donato, Elío — 45, 53, 59, 94, 208, 388,

466, 495, 512, 553.

Donne — 291, 303, 337.

Donne, John — 139.

Doutrepoint, G. — 155.

Dornseiff, Franz — 62, 104, 112, 136,

140, 157, 315, 392, 531, 544.

Dracôncio — 113, 161, 166, 167, 206, 296.

Du Bellay — 294, 596.

Du Cange — 362.

Du Ménil, E. — 173.

Dumézil, Georges — 104, 171, 178, 179.

Duckett, E. Shipley — 23, 489.

Dümmler, E. — 491, 535.

Durão, Santa Rita — 279.

Dürer — 363.

Dzialowsky, G. von — 477.

E

Eberardo o Alemão — 52, 53, 117, 502,
 526, 527, 585.

Éboli, Pietro de — 546, 559.

Edelstein, E. — 118.

Ehrismann, Gustav — 27, 564, 566, 568,

572, 574.

Ehwald — 134.

Eike — 92.

Einardo — 173, 499, 524.

Eislei, Robert — 592.

Ekkehart — 190, 191, 192, 202, 204.

Eliano — 205.

Eliot, T. S. — 161, 259, 348, 365, 408.

Ellinger, Georg — 28.

Ellwangen, Ermenrich de — 162, 540,
 545.

Elster, Ernst — 11.

Emden, A. B. — 57.

Empédocles — 225, 227, 238, 271, 464,
 612.

Empório — 163.

Encina, Juan del — 277, 597, 598.

Engelbrecht, August — 429.

Engels, Jos. — 212.

Enio — 38, 123, 170, 293, 295, 463, 493,
 529.

Enódio — 134, 155, 201, 430, 488, 499.

Entwistle, W. J. — 295.

Epaminondas — 136.

Epignay, d', Mme. — 627.

Epiménide — 42.

Eratóstenes — 510.

Erdmann, Carl — 30, 157, 405, 583.

Erfurt, Thomas von — 58.

Erigena, João Escoto — 406, 513.
 Ernst, W. — 555.
 Escaligero, José Justo — 105, 561.
 Escaligero, Júlio César — 202.
 Escoto, Clemente — 462.
 Escoto, Sedúlio — 51, 53, 113, 154, 155,
 170, 191, 206, 245, 252, 269, 430, 486,
 488, 489, 490, 495, 531, 605.
 Esmaragdo — 94, 162.
 Esopo — 51, 52, 53, 494, 495, 528.
 Esparciano, Élio — 106.
 Espenberger, J. N. — 571.
 Espinel, Vicente — 597.
 Espira, Onulf de — 154, 370.
 Espira, Válder de — 91, 154, 237.
 Ésquilo — 96, 136, 162, 257.
 Estácio — 19, 51, 54, 56, 68, 90, 96, 103,
 133, 134, 163, 166, 169, 170, 215, 217,
 257, 269, 276, 296, 484, 489, 505, 525,
 541.

Estesicoro — 194.
 Estilício — 169.
 Estrabão — 510.
 Euclides — 271.
 Eunápio — 103.
 Eupolêmio — 141, 218, 227, 451, 541.
 Eurípides — 187, 257, 271.
 Eusébio — 220.
 Eustácio — 260.
 Eutrópio — 54.
 Evremond, Saint — 186.

F

Favaro, A. — 337.
 Fedro — 194.
 Félix, Minúcio — 107, 220.
 Fénelon — 274.
 Festugière, A. J. 118.
 Fichte — II.
 Ficino, Marsílio — 363.
 Fídias — 281.
 Fielding — 61, 253.
 Filchner, Wilh. — 105.
 Filelfo, Francisco — 547, 549.
 Filóstrato — 103, 105, 260, 511.
 Finaert, Jos. — 533.
 Flaco, Valério — 54, 153, 271.
 Flaviano — 54.
 Floro — 54, 260, 309, 310.
 Focke, F. — 169.
 Folengo, Teófilo — 250.
 Folieto, Hugo — 333.
 Fontenelle — 173, 197.
 Forcellini — 54.
 Fortunaciano — 476, 480.
 Fortunato, Venâncio — 24, 32, 93, 134,
 154, 156, 159, 162, 166, 167, 168, 169,
 170, 406, 430, 454, 605.
 Foulché-Delbosc — 166.

Fraenkel, Édouard — 63.
 France, Marie de — 45, 215, 446.
 Franck, Ad. — 474.
 François, Alexis — 33.
 Frazer, James George — 199.
 Fredegar — 29.
 Freising, Otto de — 30.
 Friedlawder, Ludwig — 161, 205, 216.
 Frontão — 54.
 Frontino — 54, 372.
 Froumund — 159.
 Fruytiers, L. — 101.
 Fulda, Baugulfo de — 50.
 Fulgêncio — 108, 247, 276, 293, 430, 440,
 505.
 Funaioli — 535.
 Funk, F. X. — 143.

G

Gaber, Radulfo — 494.
 Galeno — 60, 271.
 Gálico — 90.
 Galileu — 337.
 Galletti, A. — 223.
 Ganzenmüller, W. — 191.
 Garcilaso — 34, 97, 186.
 Gardner, E. A. — 221.
 Garet — 49.
 Gariu, E. — 132.
 Garlandia, João de — 58, 62, 105, 125,
 157, 212, 270, 503, 527, 551.
 Garrod, H. W. — 203.
 Gaselee, Stephen — 303.
 Gaspary, Adolf — 223.
 Gass, Karl-Eugen — 366.
 Gates, Eunice Joiner — 291, 434.
 Gaza, Procópio de — 201.
 Gebhart, E. — 494.
 Gélío — 54, 257, 259.
 Gelzer, H. — 189.
 Gembloux, Eigiberto de — 95, 611.
 George, Stefan — II, 10, 12.
 Gerth, Karl — 217.
 Ghellinck, J. de — 50, 51, 259, 492, 496.
 Gibbon — 37, 124, 275.
 Gide, André — 16.
 Gildas — 121.
 Gillet, Louis — 367.
 Gillot, Hubert — 628, 629, 631.
 Gilson, E. — 30, 55, 57, 113, 118, 259,
 387, 388, 389, 402, 458, 533, 543, 566,
 592.
 Giovio, Paulo — 363.
 Girolami, Remígio de — 59.
 Gluntz, H. H. — 399.
 Goethe — I, II, 11, 12, 13, 16, 17, 27,
 28, 36, 38, 60, 64, 65, 112, 115, 135,
 144, 148, 196, 197, 210, 245, 275, 279,
 281, 283, 313, 314, 320, 338, 360, 362,

364, 368, 389, 395, 409, 411, 414, 415,
419, 624, 625, 630.
Goetz, W. — 431.
Goldbacher — 148.
Goldschmidt, Adolph — 423.
Goncourt, Remy de — 410.
Gôngora — 34, 105, 138, 283, 290, 291,
305, 310, 312, 360, 398.
Gorce, M. M. — 131.
Górgias — 153, 405, 528, 529.
Gottsched — 278.
Grabmann, M. — 58, 59, 232.
Gracian, Balthasar — 142, 147, 265, 276,
289, 290, 294, 304, 305, 306, 308, 309,
311, 361, 363, 370, 399, 434, 537.
Graciano — 184.
Graevius, J. G. — 223.
Gräfenhain — 428.
Granada, Luís de — 333.
Gray, Thomas — 253.
Gregório o Grande — 99, 100, 104, 128,
141, 142, 156, 266, 388.
Grève, Filipe de — 371.
Grílio — 166.
Grillparzer — 615.
Grimm — 33, 338, 339.
Gröber — 11, 161, 399.
Grócio, Hugo — 40, 105.
Grosseteste, Roberto — 59.
Gryphius — 296.
Guarini — 195.
Gudemann — 465.
Guerra, Guido — 185.
Guerri, D. — 391.
Guessard — 166.
Guevara, Vélez de — 277.
Guigo — 143.
Guinizelli, Guido — 187, 389.
Gundissalinus, Dominicus — 153, 514.
Guy, H. — 294.

H

Hadriano — II.
Haessly, Mary Gonzaga — 266.
Hafiz — 371, 376.
Halbbaud — 112.
Hales, Alexandre de — 55, 231, 371.
Halphen — 405.
Hamann — 362.
Hamilton, G. L. — 270.
Hampe, Karl — 57.
Hanville, João de — 53, 100, 102, 107,
139, 204, 584.
Hartel — 134.
Hartmann — 27.
Haskins, H. — 56, 263.
Hauck, A. — 571.
Hauréau — 161.
Havet, Louis — 397.

Hazard, Paul — 274, 275.
Hegel — II, 4.
Ifehn, Victor — 194.
Heidegger — 58.
Heiler, F. — 127.
Heinermann, Th. — 294.
Heinze, Richard — 200.
Heiric — 164.
Heling, Moritz — 61.
Heliodoro — 60, 312.
Hellmann, S. — 184.
Helm, Rudolf — 144, 473.
Hennecke, L. — 107.
Henry, F. — 217.
Heráclito — 211, 271.
Heraeus, W. 250, 293, 439.
Herder — II, 338, 411.
Héric — 449, 522.
Hermas — 107, 108, 109, 260.
Hermógenes — 71, 113, 151, 165, 201.
Heródoto — 8, 136, 211, 321, 479.
Herrera, Isidoro Rodriguez — 95, 487.
Hersfeld, Lampert de — 148.
Herter — 525.
Hesíodo — 8, 60, 66, 138, 176, 183, 202,
210, 211, 225, 237, 283, 315, 464, 477,
604.
Hess, G. — 40.
Hesse, Hermann — 500.
Heuer, H. — 291.
Heusler, Andreas — 183.
Higino — 54.
Hiérocles — 161.
Hilário, (Santo) — 167.
Hildegário — 169.
Hilka, Alfons — 61, 189.
Hípías — 38.
Hipócrates — 271.
Hipólito — 29.
Hirsau, Conrado de — 45, 51, 52, 229,
269, 395, 496.
Hirsch, Selma — 108.
Hofmannsthal — II, 16, 28, 148, 149,
150, 289, 367, 368, 376, 411.
Hofmann, W. — 592.
Hogarth — 172.
Hohrmann, Christine — 533.
Hölderlin — 278, 279.
Homero — 8, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 38,
39, 51, 53, 59, 61, 66, 69, 102, 107,
116, 136, 138, 151, 154, 166, 175, 177,
180, 183, 184, 192, 193, 194, 202, 210,
211, 212, 213, 237, 244, 249, 250, 253,
255, 260, 271, 276, 285, 312, 315, 317,
338, 415, 416, 438, 467, 469, 477, 488,
490, 501, 524, 525, 539, 548, 594, 602,
631.
Honecker, Martin — 537.
Honnecourt, Villard — 20.
Honório — 184.

Hopkins, Gerard Manley — 408.
 Hopper, V. H. — 541.
 Horácio — 18, 19, 30, 41, 48, 51, 52,
 53, 61, 89, 92, 102, 123, 133, 136, 144,
 151, 153, 159, 160, 166, 170, 199, 202,
 215, 263, 269, 274, 295, 307, 310, 320,
 348, 371, 375, 415, 424, 439, 463, 466,
 480, 484, 496, 499, 505, 507, 524, 553,
 556, 573, 586, 615, 624, 629, 630, 632,
 633, 634, 635.
 Horn, Paul — 294.
 Housler — 175.
 Hrothsvit — 456.
 Hübinger, P. E. — 23.
 Hühner, Artur — 326.
 Huet, Pierre-Daniel — 40, 98.
 Hühnel, Ernst — 358.
 Huizinga — 12, 363, 371.
 Hussere — 58.
 Huysmans — 410.

I

Ibach, H. — 334.
 Isaías — 49.
 Iscanus, Josephus — 102, 104.
 Isócrates — 39, 69, 153, 172, 521.
 Itálico, Sílio — 103.
 Ittenbach, Max — 549.
 Ivanov, Viatcheslav — 412.
 Ivrea, Wido de — 204, 518, 546.

J

Jacob, Georg — 550.
 Jacoby, F. 206.
 James, William — 408.
 Jean, Thomas — 624, 627, 629.
 Jebb, R. C. — 213.
 Jensen, Chr. — 463.
 Jeremias — 42.
 Jerônimo — 29, 31, 41, 42, 48, 49, 54,
 90, 99, 100, 134, 142, 155, 161, 171,
 234, 259, 268, 429, 430, 456, 468, 472,
 473, 476, 479, 492, 522, 529, 532, 598,
 604.
 Joël, Karl — 12.
 Joinville — 328.
 Joosen, J. C. — 212.
 Jordan, Pascual — 114.
 Jörder, Otto — 295.
 Josefo — 119, 271, 475.
 Jotsald — 97.
 Joyce — 16, 250.
 Julian, Camille — 621.
 Juliano (prefeito do Egito) — 103, 166.
 Jung, C. G. — 106, 127.
 Jusserand, J. J. — 36.
 Justi, 608.
 Justino — 41, 43, 54.

Juvenal — 51, 52, 53, 114, 187, 269, 271,
 276, 480, 501.
 Juvêncio — 243.
 Juvenco — 51, 142, 154, 269, 276, 487,
 488, 490, 495, 605.

K

Kaibel, Georg — 464.
 Kant — 11, 72.
 Kantorowicz, Ernst — 30, 31, 187, 559.
 Keats — 138, 202, 209, 316.
 Keller, Gottfried — 364.
 Keller, W. — 348.
 Kemmer, E. — 437.
 Ker, W. P. — 562.
 Kern, Otto — 112, 237.
 Kerr, W. P. — 23.
 Kiener, F. — 218.
 Klapper — 63.
 Klausner, Theodor — 70, 323.
 Kleinclausz, A. — 50.
 Kleingünther, A. — 595.
 Kleist — 144, 278.
 Klibanky, R. — 113.
 Klingner, Fried — 31, 197, 260.
 Klopstock — 249, 487, 491.
 Kluge, O. — 28.
 Koch, Max — 11.
 Koffmane, G. — 533.
 Köhler, Reinhold — 328, 345.
 Kollwitz, Joh — 220.
 Kommerell, Max — 298.
 Kornemann, Ernst — 22, 105.
 Körner, B. — 431.
 Kornhardt, Hildegard — 62.
 Körting, Gustave — 223.
 Kraus, C. von — 578.
 Kraus, Válder — 68.
 Kremmer, M. — 595.
 Kretschmar, Paul — 160.
 Kris, E. — 613.
 Kröhling, Walter — 300.
 Kroll, Joseph — 112.
 Kroll, Wilhelm — 65, 66, 68, 71, 215,
 465, 466, 556.
 Krüger, G. — 489.
 Kuebel — 112.
 Kuhnmuensch, Otto J. — 487.
 Kukula, R. C. — 471.

L

Labeo, Notker — 40.
 Labriolle, P. de — 472, 473, 486, 488.
 La Bruyère — 64, 148, 186.
 Lachmann — 27, 562.
 Lactância — 112, 113, 217, 220, 226, 375,
 472, 481, 490.
 Laércio, Diógenes — 211.

La Fontaine — 98.
 Laharpe, M. de — 279, 632.
 Lahey, G. F. — 350.
 Laistner, M. L. W. — 49, 406, 485.
 Lanc, E. W. — 550.
 Langlois — 269.
 Langosch — 263, 461.
 Langres, Gibuin de — 206.
 Laon, Adalbero de — 191, 322.
 Lao-Tse — 105.
 Laquer, R. — 184.
 Laranda, Nestor de — 292.
 Larbaud, Valery — 277, 280.
 Larissa, Filão de — 41, 212, 219, 415, 596.
 Larousse, Pierre — 267.
 Lasos — 292.
 Latini, Brunetto — 34, 107, 340, 573.
 Laumonier, P. — 97.
 Lavardin, Hildeberto de — 188, 291, 331, 564.
 Lazzeri, G. — 325.
 Lechner, M. — 57.
 Lehmann, P. — 27, 54, 93, 353, 433, 458, 459, 473, 477, 511, 551.
 Lehnert, G. — 466.
 Lehrs, K. — 260.
 Leibniz — 40.
 Leisegang, H. — 112.
 Lenz, Fr. — 300.
 Léo — 134.
 Leopardi — 220, 278.
 Lérins, Vicente de — 129.
 Lescot, Pierre — 139.
 Lessing — II, 15, 72, 140, 278, 313.
 Levison, W. — 36, 47, 164, 167, 424.
 Lião, Floro de — 97, 245, 534.
 Lião, Luis de — 276, 537, 605, 606, 619.
 Libânio — 204.
 Licofrônio — 141.
 Liège, Egberto de — 455.
 Lietzmann, H. — 443.
 Ligório, Afonso de — 268.
 Lille, Alano de — 44, 53, 91, 100, 104, 107, 111, 122, 123, 124, 126, 127, 131, 142, 143, 183, 189, 204, 213, 214, 228, 276, 288, 290, 291, 296, 328, 329, 370, 371, 377, 398, 499, 503, 517, 525, 584, 585, 589, 591.
 Lindsay — 481, 483.
 Lísias — 69.
 Littmann, E. — 328, 358, 359, 433, 550.
 Lívio, Tito — 52, 179, 260, 276, 277, 372, 479, 496.
 Löfstedt, E. — 156.
 Lombardo, Pedro — 56, 388, 571, 604.
 Longo — 195.
 Looy, R. van — 23.
 Morris, Guilherme de — 107, 209.
 Lovejoy, A. O. — 115.

Lowth, Robert — 245, 246.
 Lübeck, E. — 472.
 Lucano — 18, 19, 41, 51, 53, 62, 63, 68, 90, 166, 170, 172, 207, 214, 215, 269, 271, 273, 276, 306, 451, 477, 481, 484, 496, 501, 507, 525, 539, 603.
 Luciano — 100, 142, 321.
 Lucílio — 159, 295, 433, 463, 496, 529.
 Lucrécio — 41, 42, 112, 170, 295, 464.
 Ludwich — 112.
 Lutero — 30, 43, 61, 104, 145, 146, 220, 250, 265, 336.
 Lüttich, Egberto de — 552, 553.

M

Macer, Emilio — 53, 60.
 Mac Mahon, Philip — 450.
 Macróbio — 23, 54, 55, 89, 114, 116, 154, 166, 182, 212, 213, 262, 276, 377, 432, 467, 468, 470, 476, 482, 491, 514.
 Madariaga, Pedro de — 360.
 Magno, Alberto — 58, 122, 231, 268, 316, 387, 517.
 Mahnke, Dietrich — 371.
 Mãe, E. — 41.
 Malherbe — 305.
 Mallarmé — 162, 410.
 Manílio — 89, 133, 241.
 Manrique, Jorge — 27, 248, 249, 277.
 Mantegna — 93, 363.
 Manzoni — 140, 167, 278.
 Map, Walter — 160, 161, 169, 204, 215, 264, 291.
 Maquiavel — 4.
 Marão — 166.
 Marbod — 288, 297, 445, 530, 535.
 Marcial — 52, 92, 172, 205, 273, 276, 305, 306, 309, 311, 320, 330, 489, 541, 604.
 Marigo — 372.
 Marino — 60.
 Maritain, Jacques — 234.
 Marlowe — 119, 303.
 Marmontel — 31.
 Marot — 555.
 Marouzeau — 532.
 Martinho (São) — 167.
 Massignon, Louis — 358.
 Massimi, Pacifico — 547.
 Maudoin — 245.
 Maumann, Valter — 142.
 Mauro, Rabano — 20, 89, 154, 226, 245, 294, 326, 327, 387, 388, 492, 496, 498, 544, 545, 571.
 Maurras — 234.
 Maximiano — 52, 61, 62, 118.
 Máximo, Valério — 54, 103, 277, 310.
 Maynard — 97.
 Mayr, Th. — 489.

Mazzoni, Guido — 278.
 Meaux, Hildegário de — 168.
 Mehren, A. F. — 359.
 Meissner, Rudolf — 583.
 Meister, Wilhelm — 210, 500.
 Mela, Pompônio — 276.
 Melanchton — 61, 318.
 Melágro, 201, 308.
 Melkley, Gervásio de — 117, 205, 214, 284, 328.
 Mena, Juan de — 277, 547.
 Menandro — 42, 187, 317, 496, 605.
 Mendes, Odorico — 66.
 Menéndez y Pelayo — 297, 299, 305, 312, 588, 594, 598, 601.
 Mercator, Mário — 564.
 Mérimée-Morley — 305.
 Merobaudes — 167, 188.
 Meschede, Franco de — 27.
 Messerschmidt, F. — 322.
 Metternich — 7.
 Meun, Jean de — 55, 131, 215, 371, 503, 519, 520, 585.
 Mévio — 38, 124.
 Meyer, Richard M. — 541.
 Meyer, Wilhelm — 156, 165, 502, 540.
 Meyster, F. — 182.
 Micon, B. — 431.
 Micy, Letald de — 164.
 Migne, Jacques-Paul — 267.
 Mileto, Tales de — 271.
 Millé y Giménez — 291.
 Milon — 165, 523, 534, 537.
 Milton — 89, 90, 95, 209, 240, 245, 251, 257, 297, 337, 487.
 Miron — 46.
 Módico, Audrado — 540.
 Moisés — 38, 41, 42, 43, 90.
 Molière — 93, 186, 367.
 Molina, Tirso de — 615.
 Mollard, A. — 459.
 Mommsen — 68, 168, 630.
 Monceaux, P. — 490.
 Monmouth, Galfrid de — 271.
 Montaiglon — 166.
 Montaigne — 282, 335, 337, 627, 629.
 Montecassino, Alberico di — 525.
 Montesinos, J. F. — 277.
 Montesquieu — 305, 621, 622, 623, 635.
 Monteverdi, A. — 379, 404, 530.
 Monval — 626.
 Moore, Edward — 230.
 Morena, Acerbo — 536.
 Moricca, U. — 490.
 Morlas, Bernardo de — 127, 158.
 Morley, S. Griswold — 404.
 Mornet, Daniel — 279, 624, 625, 626, 627, 628.
 Mosco — 194.
 Moss, H. St. L. B. — 23.

Muadwin — 165.
 Müller — 112.
 Müller, Adam — 65, 313, 339.
 Müller, J. von — 561.
 Mussato, Albertino — 221, 222, 223, 226, 227, 228, 232, 233, 516, 547, 596.
 Mykeham, William — 188.

N

Namaciano, Rutilio — 108, 532.
 Narbonne, Aymeri de — 167.
 Naves, Raymond — 274.
 Nazário — 166.
 Nazianzo, Gregório de — 70, 104, 268, 310.
 Neckam, Alexandre — 41, 52, 53, 63, 214, 215.
 Nemesiano — 54, 96.
 Nemoroso — 95.
 Nepes, Cornélio — 320.
 Neumann, Carl — 17.
 Newkirch — 278.
 Nicander — 60.
 Nickstadt, H. — 540.
 Nicolson, Harold — 303.
 Niebuhr, G. B. — 120.
 Niemcewiz — 279.
 Nietzsche — 4, 70.
 Nigelo, Ermoldo — 451, 453, 511, 540.
 Nilsson, Martim P. — 176.
 Nisard — 279.
 Nitze, W. A. — 118.
 Nock, A. D. — 118.
 Nock-Festugière — 122.
 Nogent, Guibert de — 173, 331.
 Nola, Paulino de — 142, 243, 244, 331.
 Nônio, Marcelo — 483.
 Nono — 112, 154, 201, 202.
 Norden, Eduard — 39, 55, 67, 122, 200, 201, 410, 429, 513, 516.
 Novalis — 167, 255, 339, 397.
 Novara, Gunzo — 35.
 Novati-Monteverdi — 377.
 Nowacki, Ad. — 194.

O

Öhlers, August — 318.
 Opiano — 60, 511.
 Opitz — 159, 278.
 Oppel, H. — 264.
 Optaciano, Porfirio — 294, 327.
 Oriêncio — 245.
 Orígenes — 142, 219, 472, 599.
 Orósio — 23, 54, 60, 276, 372, 382, 387, 388, 395, 475.
 Orósio, Paulo — 372.
 Ortega y Gasset — 404.
 Ostrogorsky, Georg — 22.

Ovídio — 18, 29, 51, 52, 53, 61, 68, 92, 93, 100, 102, 103, 111, 120, 125, 138, 154, 159, 170, 171, 172, 191, 201, 206, 212, 215, 227, 241, 269, 271, 300, 305, 306, 349, 383, 402, 403, 438, 484, 486, 500, 505, 507, 519, 525, 532, 602, 621.

P

Pacômio — 104.
 Pacúvio — 123.
 Paetow, L. J. — 58, 59.
 Palermo, Eugênio de — 185.
 Panfdl, Ludwig — 306.
 Panofsky, Erwin — 608, 609.
 Panzer, Friedrich — 35.
 Pape — 206.
 Papias — 204, 226, 266.
 Pará — 54, 55.
 Paris, Gaston — 32.
 Parmênides — 125.
 Pascal — 336, 607.
 Pasquier — 31.
 Pater, Walter — 414, 418.
 Patérculo, Valério — 310.
 Patrizzi, Francisco — 597, 610.
 Pauly, Friederich — 561.
 Pedro o Venerável — 143, 170, 171, 173, 328, 443.
 Pentádio — 310.
 Peregrini, Mateo — 304.
 Peregrino, Camilo — 304.
 Perigueux, Paulino de — 154, 324, 449.
 Pérsio — 41, 42, 51, 52, 53, 59, 159, 241, 244, 269, 271, 273, 480, 630.
 Petrarca — III, 27, 28, 36, 63, 101, 221, 233, 234, 246, 276, 413, 602.
 Petrônio — 6, 52, 145, 158, 202, 303, 306.
 Peuckert, W. E. — 335.
 Pfandl — 293, 308.
 Pfeiffer — 454.
 Píctor, Pedro — 503.
 Pidal, Ramón Menéndez — 34, 173, 209, 404, 447, 448, 583.
 Pietsch — 278.
 Píndaro — 15, 48, 136, 140, 166, 237, 241, 283, 292, 504.
 Pinheiro, J. P. Xavier — 18.
 Pirenne, H. — 23, 25, 26, 32, 587.
 Pickheimer — 363.
 Pisa, Pedro de — 50, 191.
 Pisa, Ugocione de — 375.
 Pitágoras — 211, 215, 233, 329, 541.
 Plank, Max — 7, 9.
 Platão — 15, 17, 39, 44, 54, 59, 67, 113, 114, 116, 123, 125, 138, 142, 144, 148, 151, 211, 213, 215, 216, 217, 219, 227, 238, 271, 297, 302, 303, 315, 316, 325, 326, 412, 415, 416, 436, 463, 464, 466,

467, 469, 471, 501, 505, 510, 531, 564, 590, 599, 602, 634.
 Plauto — 271, 328, 493, 530.
 Pliester, Hans — 296.
 Plínio o Moço — 42, 52, 54, 60, 93, 103, 105, 106, 134, 155, 172, 173, 184, 204, 205, 283, 372, 398, 437, 438, 482, 505, 524, 529, 595, 610.
 Plotino — 216, 318, 319.
 Plutarco — II, 62, 169, 276, 415, 594, 603.
 Poitier, Pedro de — 170, 443, 522, 558.
 Polheim, K. — 155.
 Políbio — 60, 260, 594.
 Policiano — 60, 303.
 Pólux, Júlio — 60.
 Pompônio — 269, 487.
 Pontano — 303.
 Ponte, Adão de Parvo (Parvipontanus) — 55.
 Ponto, Heroclide de — 510.
 Pope — 37, 282.
 Porfírio — 60.
 Posidônio — 192, 239, 599.
 Posnett, M. — 11.
 Powicke, F. M. — 57.
 Praz — 363.
 Premontré, Adão Escoto de — 424.
 Primas, Hugo — 502, 530, 541.
 Prisciano — 45, 53, 59, 72, 165, 215, 466, 467, 493, 512, 516.
 Probo — 170.
 Prochno, J. — 327.
 Proclo — 122, 242, 319.
 Propércio — 133, 135, 329, 353.
 Próspero — 495.
 Provins, Guiot de — 215.
 Prudêncio — 23, 31, 41, 51, 53, 104, 108, 112, 113, 134, 141, 143, 166, 170, 212, 242, 251, 269, 276, 323, 324, 326, 447, 470, 485, 487, 488, 496, 605.
 Prüm, Regino de — 166, 173.
 Prusa, Díon de — 184.
 Ptolomeu — 271.
 Purchard — 94.

Q

Quain, Edwin A. — 229.
 Querfurt, Brun de — 220.
 Quérido — 89.
 Quintiliano — 44, 45, 48, 49, 52, 60, 62, 65, 66, 68, 71, 72, 89, 134, 136, 140, 153, 160, 161, 166, 169, 180, 184, 200, 201, 213, 256, 257, 261, 273, 276, 282, 283, 284, 295, 305, 306, 307, 309, 337, 370, 374, 426, 437, 459, 460, 461, 465, 467, 475, 479, 481, 495, 497, 499, 521, 528, 531, 532, 515, 600.

R

- Rabelais — 28, 60, 100, 128, 161, 186, 537.
 Raby, F. J. E. — 165, 293, 487, 554.
 Racan — 97.
 Racine — 148, 253, 257, 281, 602.
 Raynouard, François — 31, 32, 456.
 Rafael — 281.
 Rahewin — 540.
 Rahner, H. — 150.
 Rajna, Pio — 39, 375.
 Rameau — 625, 626, 628, 634.
 Rand, E. K. — 59, 212, 475.
 Ranke — 4, 140, 400.
 Rasco, E. — 594.
 Rashdall, H. — 57.
 Reich, Hermann — 436.
 Reims, Hincmar de — 546.
 Reinhardt, Karl — 465.
 Reitzenstein, R. — 112.
 Rennes, Marbod de — 53, 591.
 Richter, Gustav — 185.
 Richter, Jean Paul — 62, 278.
 Richter, Will — 39.
 Riessler, P. — 218.
 Riga, Pedro — 53, 205, 206, 291, 293, 329.
 Rimini, Guido Vernani de — 228.
 Ritter, Gerhard — 59.
 Ritter, Helmut — 358, 359.
 Rivarol, Antoine de — 366, 530.
 Röder, Jos. — 185.
 Roethe — 92.
 Roger, M. — 155.
 Rogério — 184.
 Rohde, Erwin — 70, 96, 201.
 Röll, Otto — 427.
 Bonsard — 97, 139, 274, 278, 555.
 Rostovtzeff, Michael — 22.
 Roterdão, Erasmo de — 212, 220, 259, 363, 462.
 Rousseau, Jean Jacques — 33, 279, 282, 338.
 Rufino — 123.
 Ruhnken, David — 55, 264.
 Ruiz, Juan — 403, 404.
 Ruppert, Joh — 428.
 Russel, J. C. — 516.
 Rutebeuf — 289.
 Rutz-Rees, C. — 209.

S

- Sabunda, Raimundo de — 332.
 Sacerdos, Mário Plócio — 226.
 Saint Amand, Hucbald de — 406.
 Saint Amand, Milon de — 450, 453, 455.
 Saint Bertin, Lamberto de — 518.

- Sainte-Beuve — 273, 280, 282, 313, 366, 367, 414, 625.
 Saint Frond, Teodorico de — 558.
 Saint-Gelais, Mellin de — 294.
 Saint Germain, Abbo de — 164, 540.
 Saint Quentin, Dundon de — 168.
 Saint Riquier, Micon de — 245.
 Saintsbury, George — 274, 416.
 Salício — 94.
 Salimbene — 55, 551.
 Salinas, Francisco — 619.
 Salisbury, João de — III, 43, 45, 54, 55, 56, 59, 113, 121, 145, 148, 170, 185, 213, 220, 375, 442, 503, 536, 540, 584.
 Salústio — 41, 51, 269, 276, 479, 493, 496, 572.
 Sanchez-Albornoz, Cláudio — 587.
 San Marte — 215.
 Sannazaro — 309.
 Santilhana, Marquês de — 34, 597.
 São Bernardo — 44.
 São Francisco — 34, 142, 268.
 São Vitor, Hugo de — 23, 333, 361, 387, 388, 476, 512, 515, 593, 595.
 São Vitor, Ricardo de — 332, 388.
 Sapegno, N. — 390.
 Saresberienese, ver Salisbury, João de.
 Sasso, Pânfilo — 299, 300, 301.
 Saxl, F. — 36.
 Saxônia, Jordão da — 104.
 Schadewaldt, L. — 60.
 Schadewalt, W. — 166, 177.
 Schaeder, H. H. — 358.
 Schanz — 52.
 Schanz-Hosius — 630.
 Schedler, M. — 467.
 Scheler, Max — 3, 9, 174, 429.
 Scheliha, R. von — 416.
 Scherer, Wilhelm — 561, 563.
 Schiller — 46, 64, 279, 320, 367, 500.
 Schissel, O. — 207.
 Schlee, E. — 207.
 Schlegel, Frederico — II, 17, 140, 277, 278, 313, 339, 607.
 Schleiermacher — 339.
 Schlosser, Júlio von — 608, 609.
 Schlumberger, Jean — 413.
 Schmid, Wilhelm — 70, 89, 100, 187, 436, 531.
 Schmitz — 425, 426.
 Schmitz, Oscar A. H. — 109.
 Schneider, A. — 474.
 Schneider, Fedor — 30.
 Schneider, Hermann — 175.
 Schöder, Edward — 500, 563.
 Schönbach, A. E. — 339, 563, 570.
 Schramm, P. E. — 30, 424.
 Schriften, Clemens — 144.
 Schröder, Alexander — 15.
 Schröder, P. A. — 66, 193, 376.

Schöffler, Herbert — 60.
 Schulte, Irmhild — 361.
 Schultz, Alwin — 55, 121.
 Schulz, Ernst — 141, 191.
 Schulz, Fr. — 71, 112, 260, 261, 362.
 Schumann, Otto — 121, 187, 206, 433, 504, 530, 543, 570, 573.
 Schwietering — 426, 427, 438, 429, 556, 557.
 Scott, Walter — 118.
 Seudéry, Mlle de — 161.
 Seesberg, Erich — 146.
 Seek, Otto — 23.
 Sêneca — 16, 39, 52, 54, 69, 91, 12, 125, 144, 145, 153, 155, 160, 161, 181, 187, 202, 207, 212, 214, 215, 219, 241, 257, 271, 276, 284, 306, 309, 503, 571, 589, 594.
 Seppelt, F. S. — 232.
 Sérvio — 23, 40, 199, 213, 229, 262, 375, 450, 465, 512, 539.
 Settimello, Henrique de — 107, 328, 547.
 Severo, Alexandre — 470.
 Severo, Sulpício — 154, 243, 259, 440, 449.
 Sevilha, Isidoro de — 20, 24, 27, 33, 40, 45, 46, 47, 48, 155, 160, 162, 163, 164, 166, 183, 191, 199, 209, 226, 265, 268, 271, 276, 283, 293, 324, 325, 373, 386, 388, 455, 476, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 485, 486, 489, 492, 494, 505, 512, 533, 536, 544, 566, 589.
 Sezec, Jean — 28, 237.
 Shakespeare — 12, 16, 38, 45, 131, 139, 146, 189, 192, 233, 280, 282, 284, 297, 314, 315, 347, 348, 349, 350, 355, 356, 357, 365, 368, 396, 586, 620.
 Shatfisbury — 112, 363.
 Sheehan, M. — 521.
 Sículo, Calpurnio — 541, 603.
 Sidônio — 23, 52, 53, 112, 169, 170, 172, 188, 285, 288, 290, 329, 405, 440, 586.
 Sigiberto — 141.
 Sikes, E. E. — 210, 416, 418.
 Silvestre, Bernardo — 43, 53, 55, 107, 111, 113, 114, 117, 119, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 161, 214, 228, 333, 372, 389, 394, 398, 513, 558.
 Silviano — 259.
 Simónides — 170, 225, 271.
 Sinésio — 138, 139.
 Singer, S. — 431, 562.
 Smolitsch, J. — 104.
 Snell, Bruno — 195.
 Sócrates — 3, 38, 194, 215, 220, 271, 315, 529.
 Sófocles — 96, 257, 281.
 Soles, Clearco de — 60.
 Solino — 52.
 Somervell, D. C. — 4.
 Sotovagina, Hugo — 137, 552.

Spanke, Hans — 246.
 Spengler — III, 4, 6.
 Spenser — 123, 126, 136, 186, 202, 212, 240, 251, 727, 408.
 Speyer, Válder de — 51, 558.
 Spranger, Eduard — 362, 363.
 Stach — 164.
 Stade, Alberto de — 299, 530.
 Stade, W. — 430, 522.
 Staël, Madame de — 280.
 Stähtus — 144, 252, 471.
 Stansbury, M. H. — 536.
 Stafaneschi, Jacobus Galetani — 232, 374, 547.
 Steidle — 443.
 Stein — 112.
 Steinmeyer, E. von — 564, 568.
 Stendhal — 275, 367.
 Stigliani, Tommaso — 139.
 St. D'Irsay — 57.
 Storbek, Ludwig — 559.
 Strecker — 89, 122, 157, 165, 237, 263, 269, 501.
 Stroux, J. — 521.
 Stroux, S. — 465.
 Stummer, F. — 544.
 Suetônio — 52, 308, 472, 497.
 Suger — 56.
 Súrulo ou Súrulo (Estácio) — 54.
 Süss, W. — 48.
 Swamraerdam, Jan — 337.

T

Tácio, Aquiles — 303.
 Tácito — 68, 106, 153, 172, 261, 264, 307, 309, 310.
 Tácito, Aquiles — 121.
 Taine — 4.
 Tardi, D. — 461.
 Tarento, Leónidas de — 141.
 Tarso, Hermógenes de — 162.
 Tasso — 195, 234, 251, 252, 253, 310, 365, 547, 631.
 Taciano — 471.
 Tellenbach, G. — 425.
 Tempier, Etienne — 58, 131.
 Teócrita — 94, 194, 197, 198, 199, 202, 205, 206.
 Teodimo — 93.
 Teodóncio — 237.
 Teodorico — 540.
 Teodósio — 184.
 Teodulfo — 49, 99, 100, 137, 188, 201, 213, 245, 443, 558.
 Teódulo — 51, 52, 53, 94, 269, 270, 496, 496.
 Teofrasto — 60, 153, 261.
 Teógnis — 91.

Terêncio — 41, 51, 52, 166, 269, 271, 276, 375, 454, 490, 496, 525, 555, 573, 604.
 Tertuliano — 113, 137, 148, 227, 604.
 Theon — 206.
 Thierry, Guilherme de St. — 128.
 Thomas, Antoine — 536.
 Thomas, L. P. — 304.
 Thurot — 54.
 Tiberiano — 203, 205, 300, 301.
 Tibulo — 54, 240, 305, 631.
 Ticiano — 15.
 Tieghem, Paul van — 245, 279, 280, 411, 415.
 Tintoretto — 281.
 Tobler — 534.
 Toledo, Eugénio de — 165, 295, 428.
 Tolnai, K. — 101.
 Tortário, Radulfo — 62, 442.
 Tournai, Etienne — 41, 47.
 Tours, Gregório de — 24, 29, 156, 218.
 Toyabee, A. J. — III, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 14, 21, 23, 25, 176, 375, 400, 587.
 Trahard, Pedro — 626.
 Traube — 100, 119, 156, 164, 310, 472, 483, 485.
 Traube, Ludwig — 41.
 Tremblay — 54.
 Trevelyan, G. M. — 25, 37.
 Trifiodoro — 292.
 Trimberg, Hugo von — 45, 52, 54, 61, 94, 263, 270, 273, 461, 501.
 Trissino — 250.
 Troeltsch, Ernst — 4, 8, 12, 14, 20, 21.
 Troyes, Chrétien de — 92, 101, 189, 289, 402, 403, 467.
 Trogo, Pompeu — 54.
 Tucídides — 4.
 Túlio — 166.
 Turolido — 93.

U

Uhland — 339.
 Ullmann, B. L. — 54.
 Ursulo, Estácio — 54.
 Usener — 464, 550.
 Utrecht, Radbod de — 165.

V

Valdès, Alonso de — 597.
 Valdès, Juan de — 34, 277, 307.
 Valéry — 12, 17, 275, 408.
 Valla, Laurêncio — 132.
 Vaqueiras, Raimbaut de — 34.
 Vário — 271.
 Varrão — 27, 46, 234, 476, 493, 508, 513, 594.
 Vassari — 610.

Vaugelas — 305, 306, 337.
 Vega, Garcilaso de la — 94, 276.
 Vega, Lope de — 277, 297, 300, 312, 361, 403, 589, 598, 606, 613.
 Vegécio — 54, 55.
 Vendôme, Mateus de — 53, 63, 105, 117, 137, 160, 187, 189, 201, 204, 207, 209, 289, 310, 434, 524, 552.
 Venosa, Richard de — 187, 536.
 Verlaine, Paul — 410.
 Verona, Rather de — 496.
 Vian, Théophile de — 101.
 Vigna, Pier della — 289, 341, 353.
 Vigny — 186, 187.
 Villani, Giovanni — 214, 369.
 Villard, Ugo Monneret de — 271.
 Villedieu, Alexandre de — 53.
 Villena, Henrique de — 276.
 Villon, François — 55, 274.
 Vinsauf, Galfrid de — 53, 160, 205, 285, 289, 497, 526, 529, 584.
 Virgílio — I, III, 16, 18, 19, 23, 29, 38, 41, 42, 49, 51, 53, 54, 55, 60, 63, 89, 94, 99, 100, 103, 105, 107, 115, 125, 133, 154, 166, 167, 170, 171, 180, 181, 182, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 212, 213, 214, 215, 219, 233, 238, 239, 247, 249, 250, 251, 257, 259, 271, 273, 281, 283, 285, 296, 301, 312, 320, 340, 372, 374, 379, 381, 386, 401, 438, 440, 464, 468, 469, 470, 486, 487, 491, 500, 514, 519, 521, 524, 529, 432, 541, 556, 604, 621, 622, 623, 631.
 Virgílio, Giovanni del — 221, 223, 232, 547.

Vital, Orderico — 456.
 Viterbo, Godofredo de — 30, 43, 185.
 Vitéz, Csokonai — 279.
 Vítor, Aurélio — 184, 259.
 Vítor, Cláudio Mário — 456.
 Vitorino, Mário — 463, 466.
 Vítor, Júlio — 529.
 Vitruvius — 55, 214, 594, 603.
 Vogelweide, Válder von der — 500, 567, 568, 574.

Vogt, J. — 29.
 Volkmann — 363, 437.
 Voltaire — 31, 249, 274, 280, 338.
 Vopisco, Manílio — 169.
 Voss — 15.
 Vossler — 147, 223, 368, 618.
 Vulgário, Eugénio — 160, 546.

W

Wace — 93.
 Wächter — 211.
 Wackernagel, Wilhelm — 330.
 Wagner, Richard — 249.

- Wallafrid Strabo — 100, 141, 166, 261,
 300, 301, 400, 449, 496, 540, 544, 546,
 558.
 Walther, H. — 456, 457, 544, 556.
 Waltzer, Oscar — 362.
 Warburg, Aby — 14, 37, 40, 400.
 Warnerius — 230.
 Warton, Thomas — 415.
 Waszink, J. H. — 212.
 Wattenbach — 121, 323, 327.
 Webb — 54, 55.
 Weber, Alfred — 26, 27, 174, 192, 246,
 395, 401, 402.
 Weil, H. — 152.
 Weinreich, Otto — 284, 321, 446, 458.
 Weinstock, Th. — 211.
 Weisweiler, Max — 583.
 Welter, J. Th. — 63.
 Wendland, Paul — 67, 377, 443.
 Wendland-Pohlenz — 67.
 Werner, Jakob — 61, 97, 443, 499, 552.
 Wetz, W. — 11.
 Weyman, C. — 188, 295, 535, 577.
 Whitman — 408.
 Wicksteed, Ph. H. — 221.
 Wieland — 282.
 Wilamowitz — 211.
 Wilde, Oscar — 209.
 Wilmart — 143, 293, 428.
 Wilton, Serlo de — 161.
 Winckelmann — II, 212, 213, 362, 561.
 Winterfeld, Paul V. — 183.
 Wireker, Nigelo — 100, 102, 128, 457,
 552.
 Wissowa — 261.
 Wittkower, Rudolf — 172.
 Wolf, Friederich August — 63, 561.
 Wolff, Emil — 115, 139.
 Wölfflin — 12, 293.
 Wood, Robert — 338.
 Wolframs — 27.
 Wotke, K. — 597.
 Wotton, Henry — 148.
 Wright, Neckham — 43.
 Wright, Th. — 379, 543.
 Wulf, Maurice de — 571.
 Wundt — 429.
 Würzburg, Conrado de — 27, 504.
- X**
- Xenófanos — 211.
 Xenofonte — 282, 595, 610.
- Y**
- Young, Edward — 338.
- Z**
- Zeiller — 32.
 Zelter — 624.
 Zenão — 271.
 Zimmer, Heinrich — 140.
 Zingarelli, N. — 339, 391, 536.
 Zuccari, Federigo — 609.

SUMÁRIO

LEMAS	V
PREFÁCIO	VII
CAPÍTULO I: LITERATURA EUROPEIA	3
CAPÍTULO II: IDADE MÉDIA LATINA	18
1: Dante e os antigos poetas, pág. 18 — 2: A Antiguidade e o mundo moderno, pág. 20 — 3: Idade Média, pág. 21 — 4: Idade Média latina, pág. 25 — 5: România, pág. 31.	
CAPÍTULO III: LITERATURA E EDUCAÇÃO	38
1: As artes liberais, pág. 38 — 2: A concepção das <i>artes</i> na Idade Média, pág. 41 — 3: A Gramática, pág. 44 — 4: Estudos anglo-saxônicos e carolíngios, pág. 47 — 5: Os autores didáticos, pág. 51 — 6: As universidades, pág. 56 — 7: Sentenças e exemplos, pág. 60.	
CAPÍTULO IV: RETÓRICA	64
1: Apreciação da retórica, pág. 64 — 2: A retórica na Antiguidade, pág. 65 — 3: Sistema da retórica antiga, pág. 70 — 4: Fase final da Antiguidade, pág. 74 — 5: Jerônimo, pág. 75 — 6: Agostinho, pág. 76 — 7: Cassiodoro e Isidoro, pág. 77 — 8: <i>Ars dictaminis</i> , pág. 78 — 9: Wibald de Corvei e João de Salisbury, pág. 79 — 10: Retórica, pintura, música, pág. 80.	
CAPÍTULO V: A TÓPICA	82
1: Tópica do discurso de consolação, pág. 83 — 2: Tópica histórica, pág. 85 — 3: Modéstia afetada, pág. 86 — 4: Tópica exordial, pág. 89 — 5: Tópica da peroração, pág. 93 — 6: Invocação da Natureza, pág. 86 — 7: O mundo às avessas, pág. 98 — 9: A anciã e a menina, pág. 106.	
CAPÍTULO VI: A DEUSA NATURA	111
1: De Ovídio a Claudiano, pág. 111 — 2: Bernardo Silvestre, pág. 113 — 3: Sodomia, pág. 119 — 4: Alano de Lille, pág. 122 — 5: Eros e a moral, pág. 127 — 6: O Romance da Rosa, pág. 129.	
CAPÍTULO VII: METAFORISMO	133
1: Metáforas náuticas, pág. 133 — 2: Metáforas personalizadoras, pág. 136 — 3: Metáforas alimentares, pág. 140 — 4: Metáforas de partes do corpo, pág. 142 — 5: Metáforas teatrais, pág. 144.	
CAPÍTULO VIII: POESIA E RETÓRICA	151
1: Poética antiga, pág. 151 — 2: Poesia e prosa, pág. 153 — 3: Sistema do estilo medieval, pág. 155 — 4: A oração laudatória forense e oficial na poesia da Idade Média, pág. 160 — 5: Os <i>topoi</i> do inexprimível, pág. 166 — 6: Exageração, pág. 169 — 7: Elogio dos contemporâneos, pág. 172.	

CAPÍTULO IX: HERÓIS E SOBERANOS	174
1: Heroísmo, pág. 174 — 2: Heróis homéricos, pág. 177 — 3: Virgílio, pág. 180 — 4: Fim da Antiguidade e Idade Média, pág. 182 — 5: Elogio do soberano, pág. 184 — 6: Armas e ciências, pág. 185 — 7: Nobreza da alma, pág. 187 — 8: Beleza, pág. 188.	
CAPÍTULO X: A PAISAGEM IDEAL	190
1: Fauna e flora exóticas, pág. 190 — 2: Poesia grega, pág. 192 — 3: Virgílio, pág. 197 — 4: Motivos retóricos para a descrição da Natureza, pág. 200 — 5: O bosque, pág. 201 — 6: O lugar ameno, pág. 202 — 7: Paisagem épica, pág. 207.	
CAPÍTULO XI: POESIA E FILOSOFIA	210
1: Homero e a alegoria, pág. 210 — 2: Poesia e filosofia, pág. 214 — 3: A filosofia no fim da Antiguidade pagã, pág. 216 — 4: Filosofia e cristianismo, pág. 218.	
CAPÍTULO XII: POESIA E TEOLOGIA	221
1: Dante e Giovanni del Virgilio, pág. 221 — 2: Albertino Mussato, pág. 222 — 3: Auto-interpretação de Dante, pág. 229 — 4: Petrarca e Bocácio, pág. 233.	
CAPÍTULO XIII: AS MUSAS	236
CAPÍTULO XIV: CLASSICISMO	255
1: Gêneros e relações de autores, pág. 255 — 2: Os “antigos” e os “modernos”, pág. 259 — 3: Formação do cânon na Igreja, pág. 264 — 4: Cânon medieval, pág. 269 — 5: Formação do cânon moderno, pág. 273.	
CAPÍTULO XV: MANEIRISMO	281
1: Classicismo e maneirismo, pág. 281 — 2: Retórica e maneirismo, pág. 282 — 3: Maneirismos formais, pág. 292 — 4: Recapitulação, pág. 301 — 5: Epigrama e estilo epigramático, pág. 302 — 6: Baltasar Gracián, pág. 304.	
CAPÍTULO XVI: O LIVRO COMO SÍMBOLO	313
1: Goethe sobre topologia, pág. 313 — 2: Grécia, pág. 315 — 3: Roma, pág. 319 — 4: A bíblia, pág. 322 — 5: O início da Idade Média, pág. 323 — 6: O apogeu da Idade Média, pág. 327 — 7: O livro da Natureza, pág. 332 — 8: Dante, pág. 339 — 9: Shakespeare, pág. 347 — 10: Ocidente-Oriente, pág. 357.	
CAPÍTULO XVII: DANTE	365
1: Dante como clássico, pág. 365 — 2: Dante e a Latinitude, pág. 368 — 3: A <i>Comédia</i> e os gêneros literários, pág. 374 — 4: Figuras exemplares na <i>Comédia</i> , pág. 380 — 5: As personagens da <i>Comédia</i> , pág. 382 — 6: Mito e profecia, pág. 389 — 7: Dante e a Idade Média, pág. 395.	
CAPÍTULO XVIII: EPILOGO	397
1: Retrospecto, pág. 397 — 2: Os primórdios das literaturas em língua vulgar, pág. 400 — 3: Espírito e forma, pág. 405 — 4: Continuidade, pág. 409 — 5: Imitação e criação, pág. 414.	
EXCURSO	
I: Interpretação errada de obras antigas na Idade Média	423
II: Fórmula de devoção e humildade	425
III: Termos técnicos da Gramática e da Retórica como metáforas	433

IV: Gracejo e seriedade na literatura medieval	436
1: O fim da Antiguidade, pág. 436 — 2: A Igreja e o riso, pág. 440	
3: Gracejo e seriedade no elogio do soberano, pág. 443 — 4: Cômico hagiográfico, pág. 446 — 5: Cômico épico, pág. 450 — 6: Humorismo de cozinha e outros ridículos, pág. 454.	
V: A ciência da literatura na fase final da Antiguidade	459
1: Quintiliano, pág. 459 — 2: A gramática no fim da Antiguidade romana, pág. 462 — 3: Macróbio, pág. 467.	
VI: A ciência da literatura no cristianismo antigo e na Idade Média	471
1: Jerônimo, pág. 471 — 2: Cassiodoro, pág. 473 — 3: Isidoro, pág. 476 — 4: Aldelmo, pág. 485 — 5: A poesia cristã antiga, pág. 486 — 6: Notker Bálbulo, pág. 491 — 7: Aimerie, pág. 493 — 8: Ciência da literatura nos séculos XII e XIII, pág. 494.	
VII: As condições de vida do poeta medieval	498
VIII: A loucura divina dos poetas	505
IX: A poesia como meio de imortalizar	507
X: A poesia como entretenimento	510
XI: A poesia e a escolástica	512
XII: Altivez de poeta	518
XIII: A brevidade como ideal estilístico	521
XIV: Etimologia como forma de pensar	531
XV: Composição numérica	539
XVI: Apotegmas numéricos	550
XVII: Indicação do nome do autor na Idade Média	556
XVIII: O "sistema de virtudes do cavaleiro"	561
XIX: O macaco como metáfora	584
XX: O "atraso" cultural da Espanha	587
XXI: Deus como artífice	590
XXII: A teoria teológica da arte na literatura espanhola do século XVII ..	594
XXIII: A teoria da arte de Calderón e as "artes liberales"	608
XXIV: Montesquieu, Ovídio e Virgílio	621
XXV: Diderot e Horácio	624



Minha Impalpável Biblioteca

Impresso na

ESCOPO  EDITORA Comércio e Indústria S.A.
Setor de Indústrias Gráficas SIG Sul Quadra 4 nº 217
Tels.: 223-5751 223-4911